UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

ANDRÉ LUIZ MING GARCIA

**O livro ilustrado de conto de fadas:
forma(s) e natureza**

Versão corrigida

São Paulo

2019

Versão corrigida

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

ANDRÉ LUIZ MING GARCIA

**O livro ilustrado de conto de fadas:
forma(s) e natureza**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras, Área de concentração Língua e Literatura Alemã.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2019

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

G2161 GARCIA, ANDRÉ LUIZ MING
O livro ilustrado de conto de fadas: forma(s) e natureza / ANDRÉ LUIZ MING GARCIA ; orientador Helmut Paul Erich Galle. - São Paulo, 2019.
328 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Livro ilustrado. 2. Ilustração. 3. Conto de fadas. 4. Irmãos Grimm. 5. Semiótica. I. Galle, Helmut Paul Erich, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): André Luiz Ming Garcia

Data da defesa: 19/06/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Helmut Paul Erich Galle

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 e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/08/2019.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: GARCIA, André Luiz Ming.

Título: O livro ilustrado de conto de fadas: forma(s) e natureza

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras, Área de concentração Língua e Literatura Alemã.

Aprovado em: ____ / ____ / ____.

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Celso e Érica,
Helmut e Aline,
Possibilitadores

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, por sua orientação firme ao longo deste caminho e pela companhia intelectual, estimulando o crescimento das reflexões com fundamentais questionamentos e sugestões;

À Profa. Dra. Bettina Kümmerling-Meibauer, pela valiosa orientação durante o estágio-sanduíche;

Aos Profs. Drs. Maria Zilda da Cunha e Vinícius Romanini, pelas importantes contribuições durante o exame de qualificação;

Ainda à Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha, pela inestimável experiência de fazer parte do grupo de pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens”;

Às Profas. Dras. Karin Volobuef e Vera Lúcia Bastazin, por gentilmente aceitarem o convite para participar da banca de defesa;

À querida amiga Érica de Freitas, pelo constante apoio e pelo auxílio na obtenção de literatura estrangeira necessária para a realização desta tese; aos amigos Laura Prado, Ingrid Lenk, Daniela Prado, Rogério Fraulo e Regina Souza pela companhia, torcida e apoio durante esta caminhada.

A Aline Abreu, minha eterna professora de livro ilustrado, pela constante inspiração;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (código de financiamento 001) e ao Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), pelos auxílios financeiros que viabilizaram a construção deste trabalho.

Os contos de fadas são assim. Uma manhã, a gente acorda e diz: ‘Era só um conto de fadas...’. E a gente sorri de si mesma. Mas, no fundo, não estamos sorrindo. Sabemos muito bem que os contos de fadas são a única verdade da vida.

(Antoine de Saint-Exupéry)

RESUMO

Partindo-se do pressuposto de que o foco da presente tese, o livro ilustrado de conto de fadas, consiste em um objeto artístico multissemiótico estruturado a partir de três sistemas de linguagem, a saber, a palavra, a imagem e o *design*, procura-se, aqui, compreender como esses três sistemas se articulam entre si com vistas à geração de sentidos. Por esse motivo, parte-se da semiótica peirciana como fundamentação teórica para perquirir essa questão, com o auxílio de semióticas específicas voltadas à análise da imagem. Assim, procura-se investigar as propriedades semióticas e fenomenológicas dos principais tipos de signos encontrados no seio dessas obras. Entre os objetivos específicos, encontram-se a investigação dos termos da conjugação livro ilustrado/conto de fadas, a construção verbovisual das personagens e ambientes nas obras principais do corpus (Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská) e a comparação entre essas obras e as chamadas ilustrações de tradição, integrantes de livros com ilustrações de contos de fadas. Para realizar a leitura das textualidades presentes no corpus principal e expandido, procura-se verificar como cada semiose funciona, de acordo com o eixo ao qual pertence, e como se integra aos signos dos demais códigos, proporcionando uma direção de sentido geral. Parte-se do princípio de que cada interpretação de signos, principalmente aqueles mais ambíguos e com formas mais obscurecidas, consiste em um interpretante dinâmico que rumo em direção a um interpretante final ideal, porém, na realidade, inatingível. A análise das obras nos leva a concluir que as propostas contemporâneas, ao gerarem potencialmente maior estranhamento e suscitarem questionamentos e dúvidas junto ao leitor-visualizador, representam um desafio perceptivo/sensorial e intelectual maior que aquele representado pela ilustração/arte de tradição, gerando potencialmente maior carga de sensação, pensamento e choque.

Palavras-chave: Livro ilustrado. Ilustração. Conto de fadas. Irmãos Grimm. Chapeuzinho Vermelho. Semiótica.

ABSTRACT

Based on the assumption that the focus of the present thesis, the fairy-tale picturebook, consists of a multisemiotic artistic object structured upon three language systems, namely word, image and design, the goal of this work is to understand how these three systems articulate with each other by generating meanings. For this reason, the work is based on Peircean semiotics as a theoretical basis to investigate this question, with the help of specific semiotics aimed at image analysis. Thus, it is sought to investigate the semiotic and phenomenological properties of the main types of signs found within these works. Among the specific objectives are the investigation of the terms of the relationship picturebook / fairy tale, the verbal construction of the characters and environments in the main works of the corpus (Grimm-Janssen and Grimm-Pacovská) and the comparison between these works and the so-called traditional illustrations, parts of illustrated fairy tale books. In order to read and understand the textualities present in the main and expanded corpus, we try to verify how each semiosis works, according to the axis to which it belongs, and how it integrates with the signs of the other codes, providing a general direction of meaning. It is assumed that each interpretation of signs, especially those of more ambiguous and more obscured forms, consists of a dynamic interpretant that heads towards an ideal final interpretant that is, in reality, unattainable. The analysis of the works leads us to conclude that contemporary proposals, by generating potentially greater strangeness and raising questions and doubts for the reader-viewer, represent a perceptual / sensorial and intellectual challenge greater than that represented by traditional illustration / art, potentially generating a greater burden of sensation, thought and shock.

Keywords: Picturebook. Illustration. Fairy tale. Brothers Grimm. Little Red Riding Hood. Semiotics.

ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend von der Annahme, dass der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, das Märchenbilderbuch, ein multisemiotisches künstlerisches Objekt darstellt, das auf drei Sprachsystemen aufgebaut ist, nämlich Wort, Bild und Design, besteht das Ziel dieser Arbeit darin, zu verstehen, wie diese drei Systeme miteinander verbunden sind, um Bedeutungen zu erzeugen. Aus diesem Grund basiert die Arbeit auf der Peirceschen Semiotik als theoretischer Grundlage, um die Frage mit Hilfe spezifischer Semiotika, die auf die Bildanalyse abzielen, zu untersuchen. Daher wird versucht, die semiotischen und phänomenologischen Eigenschaften der in diesen Werken gefundenen Hauptzeichenarten zu untersuchen. Zu den spezifischen Zielen gehören die Untersuchung der Bedingungen des Verhältnisses Bilderbuch / Märchen, die verbale Konstruktion der Figuren und ihrer Umgebung in den Hauptwerken des Corpus (Grimm-Janssen und Grimm-Pacovská) und der Vergleich zwischen diesen Werken und den sogenannten traditionellen Illustrationen, Bestandteilen von Märchenbilderbüchern *lato sensu*. Um die im Haupt- und im erweiterten Corpus ausgewählten Texte zu lesen und zu verstehen, versuchen wir zu überprüfen, wie jede Semiose funktioniert, je nach der Achse, zu der sie gehört, und wie sie sich in die Zeichen der anderen Codes einfügt und der Bedeutung eine allgemeine Richtung gibt. Es wird davon ausgegangen, dass jede Interpretation von Zeichen, insbesondere von mehrdeutigen Formen, aus einem dynamischen Interpretanten besteht, der auf einen idealen, in der Realität unerreichbaren finalen Interpretanten zielt. Die Analyse der Werke lässt den Schluss zu, dass zeitgenössische Werke, die potenziell größere Fremdheit/Verfremdung erzeugen und den Leser mit Fragen und Zweifeln konfrontieren, eine Herausforderung an Wahrnehmung, Sinne und Intellekt darstellen, die größer ist als diejenige der traditionellen Illustration/Kunst, und möglicherweise in höherem Maß Erregung, Reflexion und Schock hervorruft.

Schlüsselwörter: Märchenbilderbuch. Märchenillustration. Brüder Grimm. Rotkäppchen. Semiotik.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O campo semiótico do conto de fadas.....	27
Figura 2: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Ludwig Emil Grimm.....	95
Figura 3: Páginas “ilustradas” de <i>Parece que neva</i>	101
Figuras 4 e 5: <i>Le Petit Chaperon Rouge</i> , de Warja Honegger-Lavater.....	103
Figuras 6 e 7: Ilustrações de Walter Crane e Kate Greenaway.....	105
Figuras 8 e 9: Ilustrações de Maurice Sendak.....	106
Figura 10: Página dupla 6-7 de Grimm-Janssen.....	121
Figura 11: Página dupla 8-9 de Grimm-Janssen.....	125
Figura 12: Parte esquerda da página dupla 22-23 de Grimm-Janssen.....	126
Figura 13: Uma flor em Grimm-Pacovská (p. 11).....	131
Figura 14: Encontro entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo, em Grimm-Pacovská.....	132
Figura 15: Recorte de ilustração de Chapeuzinho Vermelho por C. Offterdinger.....	138
Figura 16: Página dupla 14-15 de Grimm-Janssen.....	139
Figura 17: Chapeuzinho Vermelho por Rui de Oliveira.....	141
Figura 18: Capa alemã de Grimm-Janssen.....	143
Figura 19: A floresta de Grimm-Pacovská.....	144
Figura 20: Ilustração de Ludwig Emil Grimm.....	146
Figura 21: Página 9 de Grimm-Janssen.....	149
Figura 22: Chapeuzinho Vermelho por George Frederic Watts.....	161
Figura 23: Chapeuzinho Vermelho por Kate Greenaway.....	162
Figura 24: Cena de Chapeuzinho Vermelho por Carl Offterdinger.....	163
Figura 25: Chapeuzinho Vermelho por Walter Crane.....	164
Figura 26: Chapeuzinho Vermelho e o lobo na floresta, por Carl Larsson.....	165
Figura 27: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Gustave Doré.....	166
Figura 28: Cena da animação <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	168

Figuras 29 e 30: Chapeuzinho Vermelho por John Burr e por Susanne Janssen.....	170
Figura 31: Chapeuzinho Vermelho em Grimm-Janssen, p. 20.....	171
Figura 32: Grimm-Janssen, p. 8.....	172
Figura 33: Chapeuzinho Vermelho por Albert Anker.....	175
Figura 34: Chapeuzinho Vermelho por Kveta Pacovská.....	176
Figura 35: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Warwick Goble.....	179
Figura 36: Chapeuzinho Vermelho por Paul Mayerheim.....	180
Figura 37: Chapeuzinho Vermelho por Rui de Oliveira.....	181
Figura 38: Chapeuzinho Vermelho e o lobo se encontram na floresta.....	182
Figura 39: Página 11 de Grimm-Janssen.....	183
Figura 40: Página 4 de Grimm-Pacovská.....	184
Figura 41: Página dupla inicial de Grimm-Pacovská.....	185
Figuras 42 e 43: Chapeuzinho em sua casa por Richard André.....	189
Figura 44: Chapeuzinho e a mãe diante de sua casa.....	190
Figura 45: O lobo bate à porta da avó.....	191
Figuras 46 e 47: Lobo e Chapeuzinho Vermelho por Thomas Bewick.....	191
Figura 48: Quarto da avó por Arpad Schmidhammer.....	192
Figura 49: Interior da casa da avó por Walter Crane.....	193
Figura 50: Ilustração de Arpad Schmidhammer.....	194
Figura 51: Ilustração de 1916 de Paul Hey.....	195
Figura 52: Chapeuzinho Vermelho e a mãe em sua casa, Grimm-Janssen.....	196
Figura 53: Chapeuzinho Vermelho ou a avó na casa do lobo em Grimm-Pacovská....	197
Figura 54: Ilustração de Ernst Zimmer.....	199
Figura 55: Ilustração de Harry Clarke.....	200
Figura 56: Ilustração de Alexander Zick.....	201
Figura 57: Ilustração de Fedor Flinzer.....	202
Figura 58: Ilustração de Marie Hohnneck.....	203

Figura 59: Ilustração de Gustav Tenggren.....	204
Figura 60: Página dupla 12-13 de Grimm-Janssen.....	205
Figura 61: Página dupla 14-15 de Grimm-Janssen.....	207
Figura 62: Página dupla 18-19 de Grimm-Janssen.....	207
Figura 63: Capa de Grimm-Janssen, versão alemã.....	262
Figura 64: Capa de Grimm-Janssen, versão brasileira.....	262
Figura 65: Folha de rosto de Grimm-Janssen.....	266
Figura 66: Página dupla 4-5 de Grimm-Janssen.....	269
Figura 67: Página 7 de Grimm-Janssen.....	272
Figura 68: Página dupla 8-9 de Grimm-Janssen.....	273
Figura 69: Página 11 de Grimm-Janssen.....	275
Figura 70: Página dupla 12-13 de Grimm-Janssen.....	277
Figura 71: Página dupla 14-15 de Grimm-Janssen.....	278
Figura 72: Página 16 de Grimm-Janssen.....	279
Figura 73: Página dupla 18-19 de Grimm-Janssen.....	281
Figura 74: Ilustração de Grimm-Janssen, p. 20.....	282
Figura 75: Página dupla 22-23 de Grimm-Janssen.....	283
Figura 76: Página dupla 24-25 de Grimm-Janssen.....	284
Figura 77: Página 26 de Grimm-Janssen.....	285
Figura 78: Página dupla 28-29 de Grimm-Janssen.....	286
Figura 79: Página 31 de Grimm-Janssen.....	287
Figura 80: Ilustração da página 32 de Grimm-Janssen.....	289
Figura 81: Capa de Grimm-Pacovská.....	290
Figura 82: Guarda de Grimm-Pacovská.....	294
Figura 83: Página dupla 4-5 de Grimm-Pacovská.....	297
Figura 84: Página dupla 6-7 de Grimm-Pacovská.....	298
Figura 85: Página dupla 8-9 de Grimm-Pacovská.....	300

Figura 86: Página dupla 10-11 de Grimm-Pacovská.....	301
Figura 87: Página dupla 12-13 de Grimm-Pacovská.....	302
Figura 88: Página dupla 14-15 de Grimm-Pacovská.....	304
Figura 89: Página dupla 16-17 de Grimm-Pacovská.....	306
Figura 90: Página dupla 18-19 de Grimm-Pacovská.....	307
Figura 91: Página dupla 20-21 de Grimm-Pacovská.....	308
Figura 92: Cheshire Cat por John Tenniel.....	309
Figura 93: Página dupla 22-23 de Grimm-Pacovská.....	310
Figura 94: Página dupla 24-25 de Grimm-Pacovská.....	311
Figura 95: Página dupla 26-27 de Grimm-Pacovská.....	312
Figura 96: Guarda final de Grimm-Pacovská.....	313

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: As 31 funções de Propp.....	35
Tabela 2: Fundamentos sintáticos da representação visual.....	147
Tabela 3: Elaborada a partir de DONDIS, 2000 (p. 141-160).....	148
Tabela 4: Características inferíveis da personagem Chapeuzinho Vermelho.....	156
Tabela 5: Espacialização segundo Santaella (2009).....	235
Tabela 6: Narrativa sucessiva segundo Santaella (2009).....	235
Tabela 7: Causalidade segundo Santaella (2009).....	236

LISTA DE SIGLAS

LICF = livro ilustrado de conto de fadas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO PRIMEIRO: O CONTO DE FADAS E O LIVRO ILUSTRADO.....	25
1.1. Considerações introdutórias.....	25
1.2. O conto verbal.....	31
1.2.1. As contribuições de Lüthi	63
1.3. Análise inicial, aplicações e uma ponte: o conto <i>Chapeuzinho Vermelho</i>	70
1.4. A primeiridade de Peirce e o conto de fadas.....	80
1.5. O livro ilustrado	92
1.6. Conclusões	108
CAPÍTULO SEGUNDO: O CONTO DE FADAS E A IMAGEM.....	110
2.1. Noções introdutórias	110
2.2. O lugar da imagem em Peirce e na semiótica.....	116
2.2.1. Desdobramentos semióticos.....	119
2.2.1.1. As formas.....	127
2.3. A sintaxe da imagem.....	136
2.4. As ilustrações e as qualidades.....	151
2.4.1. A construção verbovisual das personagens.....	153
2.4.1.1. Chapeuzinho Vermelho	155
2.4.1.2. O lobo	178
2.4.2. A ambientação.....	186
2.4.2.1. A casa da menina e a casa da avó.....	188
2.4.2.2. A floresta	198
2.5. Confluências e rupturas	209
2.5.1. Tradição e contemporaneidade.....	209
2.5.2. Pós-moderno?.....	214
2.6. Conclusões	217
CAPÍTULO TERCEIRO: INTERPRETANDO SIGNOS	218
3.0. Preâmbulo	218
3.1. Dos interpretantes	220
3.2. A matriz verbal	226
3.2.1. O discurso verbal.....	231
3.2.1.1. A narração.....	233

3.3. Lendo as narrativas	237
3.3.1. Perrault: ausência da infância.....	237
3.3.2. Irmãos Grimm: luta pela vida e plenitude da infância	242
3.4. Interações palavra-imagem- <i>design</i>	250
3.4.1. Interações palavra-imagem no livro ilustrado.....	250
3.4.2. Paratextos	253
3.4.3. O <i>design</i>	256
3.5. Lendo os livros ilustrados de conto de fadas	259
3.5.0. Aspectos metodológicos das leituras.....	259
3.5.1. Grimm-Janssen (2001)	260
3.5.2. Grimm-Pacovská (2007)	289
3.6. Conclusões	314
CONSIDERAÇÕES FINAIS	317
REFERÊNCIAS	320

INTRODUÇÃO

*And i'm so sad
Like a good book
I can't put this day back
A sorta fairytale
With you
A sorta fairytale
With you*

(Tori Amos, 2002)

Livros. Livros com ilustrações. Livros ilustrados. Livros-imagem. Histórias em quadrinhos. Telas e quadros. Esculturas. Filmes. Séries de televisão. Animações. Games. Canções populares. Peças de teatro. Brinquedos. Materiais escolares. Cartões postais. Selos. Roupas. Roupas de cama. Toalhas. Panos de prato. Embalagens de alimentos. Muros de escolinhas. Tatuagens à flor da pele. Do universo da arte erudita ao da cultura pop, a referência ao conto de fadas impregna praticamente todo tipo de produção cultural e, sobretudo, o imaginário de adultos e crianças de todos os gêneros, idades e nacionalidades. Esse tipo de narrativa está arraigado nas visões de mundo e de relacionamento romântico de milhões de pessoas, nas camadas mais profundas do inconsciente coletivo, como elemento constitutivo basilar da cultura e do pensamento ocidentais. No desejo de um amor eterno despidido de desavenças próprias do convívio, na aspiração à ascensão social, na busca de ajuda sobrenatural para superar os obstáculos da vida, na esperança de viver felizes para sempre, o conto de fadas se mostra presente na mentalidade e nos anelos das pessoas tanto por tratar-se das primeiras narrativas do imaginário ouvidas por boa parte delas já na infância quanto pelo fato de as temáticas dessas histórias lidarem, em si, com os anseios mais básicos da humanidade, alguns deles atravessando os séculos e mantendo-se intactos a despeito das transformações sociais, em um processo de retroalimentação. O conto de fadas vem, ao menos parcialmente, do povo, espelhando-o, e é continuamente consumido por ele, influenciando-o.

Mas, a despeito de suas origens parcialmente populares, os contos de fadas se transformaram em obras de arte literária com sua fixação e recriação, de forma notória, nas compilações publicadas por Charles Perrault (*Contos da Mamãe Gansa*, de 1695) e pelos Irmãos Grimm (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*, de 1812), entre outras, figurando, desde então, entre as mais conhecidas e populares narrativas ficcionais da história da literatura ocidental.

A natureza formal própria do conto de fadas – simples, econômico, enxuto –, ao lado de seu caráter maravilhoso, com sua rica exploração do imaginário, transforma-o em um tipo de narrativa especialmente inspiradora e instigadora da imaginação, clamando pela ação mental dos leitores, responsáveis por atribuir formas, cores, tons, movimentos aos seus elementos constituintes que, pela natureza do conto, são tão esparsamente descritos e detalhados. O conto de fadas concede ao leitor o poder de concretizá-lo e de dar-lhe forma, convidando-o a tomar parte de uma leitura criativa na condição de coautor.

A ilustração de conto de fadas se destaca, no seio das produções artístico-culturais baseadas nesse gênero, por sua abundância, profusão e variedade, acompanhando as evoluções e tendências das artes visuais desde o século XIX, e se materializa, com frequência, em livros com ilustrações e livros ilustrados, dando origem a um gênero, ou conjunto de subgêneros, que consistem na temática central que se pretende circunscrever com esta tese: o livro ilustrado de conto de fadas, ou LICF. Essas obras se articulam multissemioticamente a partir de um imbricamento de três eixos de linguagem distintos: a palavra (linguagem verbal do conto de fadas literário), a imagem (linguagem visual das artes plásticas manifesta nas ilustrações) e o design (estratégias de projeto gráfico). Cada um desses eixos de linguagem opera em sintaxes e lógica próprios e distintos, mas são arquitetonicamente conjugados e postos em diálogo no LICF. O objetivo central deste trabalho consiste, portanto, em desvendar os fundamentos (teóricos) semióticos da articulação palavra-imagem-design no livro ilustrado de conto de fadas, identificando como eles interagem gerando significados, suscitando sensações, projetando visualidades e ensejando discussões e questionamentos, com foco na(s) forma(s), ou seja, em suas características formais e realizando leituras das textualidades pautadas nos signos que as compõem. Parte-se, assim, do pressuposto de que o LICF, sendo linguagem, advém do pensamento, consiste em pensamento e gera pensamento.

A justificativa pela escolha do tema, além de nossa afinidade e afeto por ele, reside no sem-número de lacunas encontradas no campo de estudos do conto de fadas e, mais especificamente, do LICF no Brasil. Não são localizáveis, em nossas bibliotecas, periódicos científicos e repositórios de universidades, trabalhos de fôlego dedicados a essa temática, bem como trabalhos que ponham em diálogo discursos teóricos contendo contribuições atualizadas da pesquisa internacional, sobretudo anglo-saxã, a respeito do assunto. Entretanto, embora isso represente um convite à realização de uma pesquisa original sobre o tópico, a abertura do tema impõe-nos a necessidade de recortá-lo, levando-nos à definição dos seguintes objetivos específicos a serem perseguidos ao longo do texto:

1. Identificar, a partir de uma revisão da literatura disponível a respeito da natureza do conto de fadas e do livro ilustrado, razões plausíveis para o fato de ambos os gêneros mesclarem-se com tanta frequência gerando uma profusão de LICFs;
2. Investigar os tipos de signos presentes no LICF, suas propriedades semióticas e os termos de sua conjugação neste objeto;
3. Analisar os termos da construção verbovisual das personagens e ambientes no LICF e na ilustração de contos de fadas;
4. Oferecer uma abordagem peirciana para o fenômeno da interpretação que embase os procedimentos de leitura a que nos referiremos em seguida;
5. Realizar uma leitura interpretativa do conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, e do conto homônimo dos Irmãos Grimm;
6. Realizar uma leitura integrada das duas principais obras do corpus (Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská) considerando o tripé palavra-imagem-design;

A escolha do corpus se deu com base em alguns fatores. Primeiramente, selecionaram-se obras conhecidas porém ainda não abordadas com a mesma profundidade e enfoque em um trabalho acadêmico de mesmo escopo, com o mesmo perfil comparativo, embasamento teórico e focos de análise. Houve a intenção, além disso, de abordar livros ilustrados que rompessem com a tradição de ilustrações de contos de fadas e oferecessem visualidades originais, obscurecidas e mesmo inesperadas (não familiares) para a narrativa em questão, suscitando questionamentos e discussões e projetando rupturas na sequência de ilustrações de estilo tradicional desses contos. Para tal, elegeram-se duas versões ilustradas do conto *Chapeuzinho Vermelho*, de autoria dos Irmãos Grimm: uma com ilustrações da artista alemã Susanne Janssen e outra com imagens da ilustradora tcheca Kveta Pacovská, ambas conceituadas e premiadas por seu trabalho artístico inovador. No âmbito da relevância, pode-se afirmar que Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská são obras que já pertencem a um cânone do livro ilustrado contemporâneo, sendo frequentemente incluídas na bibliografia de cursos de graduação e pós-graduação sobre literatura infantil ou sobre o livro ilustrado.

Pelo seu trabalho como ilustradora, Susanne Janssen recebeu um total de sete prêmios importantes, entre eles o Deutscher Jugendliteraturpreis por *Hänsel und Gretel* em 2008. Por *Rotkäppchen*, foi contemplada com o Troisdorfer Bilderbuchpreis em 2002, ano em que também foi indicada, pela mesma obra, ao Deutscher Jugendliteraturpreis. Pelas ilustrações de *Die Wette, wer zuerst wütend wird*, com texto verbal de Ítalo Calvino, a autora foi indicada ao mesmo prêmio e venceu o Troisdorfer Bilderbuchpreis, ainda nos anos noventa do século XX.

Kveta Pacovská teve a relevância de sua carreira como ilustradora/autora de livros ilustrados resumida da seguinte forma na revista de literatura infantil *Emília*:

Sua obra é admirada em muitos países nos quais seus livros foram traduzidos, se escutam suas conferências e contemplam suas exposições. Seu talento foi reconhecido na forma de prêmios; entre as numerosas condecorações que lhe foram outorgadas podemos destacar: Manzana de Oro de la Bienal Internacional de Bratislava 1983, o Gran Premio Catalonia de Barcelona 1988, o Grand Prix Allemand de Literatura Infantil, la Lettre d'Or de Francfort o Pinceau d'Argent de Amsterdam, Premio Especial de Bolonia 1988, o Premio Johan Gutenberg de Leipzig 1984 e 1989, o Sankei Book Culture Award de Tokyo, Premio H.C. Andersen em 1992 e Illustrad'Or 2006, da Asociación Profesional de Ilustradores de Cataluña (APIC)¹ [sic].

Dada a nossa concepção do livro ilustrado como uma obra em que os responsáveis pela narrativa visual e pela narrativa verbal são legitimamente coautores em pé de igualdade, com um código não superando o outro em importância na narrativa híbrida que se forma, denominaremos, ao longo deste trabalho, estas obras como Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská, com a hifenização significando união. A escolha de *Chapeuzinho Vermelho*, entre tantas opções, deve-se ao fato de este ser, provavelmente, o mais conhecido e mais ilustrado de todos os contos, o que favorece nossa análise, sobretudo no capítulo segundo, em que as obras principais do corpus são comparadas a ilustrações tradicionais, havendo, assim, grande disponibilidade e variedade de imagens. Além disso, ressalta-se a importância e significação cultural do conto em questão.

Uma análise da bibliografia disponível no Brasil sobre o gênero livro ilustrado nos mostra que esses textos, malgrado sua interdisciplinaridade intrínseca, pertencem a dois grupos maiores. De um lado, encontram-se aqueles trabalhos realizados no âmbito das letras (ou da comunicação) nos quais se entende o livro ilustrado como um objeto artístico que como tal é analisado. De outro, aqueles desenvolvidos nas áreas de educação e linguística aplicada e que têm como objeto suas possibilidades de didatização, a inserção do livro ilustrado em processos de ensino-aprendizagem, ou mesmo a questão da recepção infantil das obras. Encontram-se também trabalhos desenvolvidos por estudiosos da literatura infantil e que enfocam a questão da leitura e do leitor, mas, apesar de sua relevância em seus devidos contextos, esses estudos do segundo grupo serão excluídos da presente pesquisa.

¹ SOBRINO, Javier. Kveta Pacovska, um museu ao alcance da mão. *Emília*, fev. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=282>>. Último acesso em 22.nov.2015.

Entre os estudos do livro ilustrado como obra de arte, encontramos ao menos três agrupamentos possíveis das pesquisas desenvolvidas: em primeiro lugar, encontram-se estudos elaborados preponderantemente a partir da teoria da literatura e realizados no âmbito dos estudos de literatura infantil e juvenil; ao lado desses, situam-se trabalhos desenvolvidos a partir de uma teoria semiótica; por fim, discussões teóricas e críticas sobre o livro ilustrado realizadas por ilustradores e autores a partir de suas práticas e eventualmente sem fundamentação teórica. Estas últimas nem sempre são elaboradas com rigor científico ou teórico, porém incluem ideias e observações sobre o objeto relevantes para a pesquisa. Apesar desta divisão geral, deve-se lembrar que a própria natureza do livro ilustrado, no qual se narra em palavra, imagem e design, exige certo grau de interdisciplinaridade nos trabalhos que a este gênero se dediquem, de modo que textos de um grupo possam conter referência a teorias de outras disciplinas.

Os estudos do livro ilustrado partindo de uma teoria semiótica podem ser subdivididos entre os que se apoiam na semiótica discursiva de tradição francesa, por algum tempo conhecida como semiologia (por exemplo, CORTEZ, 2008), os que têm como fundamento a semiótica ou lógica de Charles Sanders Peirce (CUNHA, 2009; SOUZA, 2010) e, por fim, aqueles que analisam a verbovisualidade valendo-se de teorias semióticas de fontes russas, incluindo-se as ideias do Círculo de Bakhtin. A presente pesquisa se insere no segundo grupo.

A escolha da semiótica peirciana como principal arcabouço teórico a embasar nossas reflexões se deve a algumas razões. Como nos alerta Santaella (1985), a semiótica peirciana, ao contrário daquela desenvolvida por Hjelmslev, Greimas e seus seguidores, não prioriza a linguagem verbal nem estende conceitos básicos da linguística à análise do visual e do verbovisual, sendo mais condizente com nossa visão não hierarquizante de cada código implicado na construção do LICF. Além disso, não carrega em si a lacuna representada por sua desconsideração de questões de imediato interesse semiótico como a relação da linguagem com o pensamento e com o problema da representação do mundo, oferecendo-nos subsídios para entender o LICF como pensamento e cognição e seus efeitos na mente interpretadora. A semiótica peirciana, por sua vez, concebe a semiose desde o fenômeno da percepção e possui vários desdobramentos úteis à análise de linguagens, em especial aqueles que levaram Santaella (2009) ao desenvolvimento de sua hipótese e teoria das três matrizes da linguagem e do pensamento (sonora, visual e verbal, frequentemente misturadas e inter-relacionadas, interessando-nos especialmente as duas últimas). Esta última teoria oferece-nos subsídios para a análise das ilustrações e das narrativas verbais, de modo que Peirce e estudos que dele derivam possibilitam-nos abordar com propriedade e harmonia todos os aspectos implicados no LICF, incluído o *design*. Apesar disso, é inequívoco e uníssono que a lógica de Peirce, ao passo em

que nos traz conceitos gerais que embasam todo o trabalho, necessita, dada a sua generalidade, ser complementada por teorias que abordem semioses específicas aplicáveis a processos empíricos de signos, de modo que nos valeremos da teoria da literatura e da imagem, sobretudo, para abordar nossos objetos com maior precisão.

Dada a natureza das obras do *corpus*, persegue-se a hipótese geral de que esses livros, comparados às ilustrações tradicionais de contos de fadas, representam uma estética contemporânea, em oposição a uma arte de tradição que caracteriza a ilustração tradicional, o que implica questões de percepção. Daí que o binômio palavra-imagem não se faça suficiente para uma análise contundente do livro ilustrado contemporâneo, devendo ser substituído pela tríade palavra-imagem-design (proposta por ABREU, 2013). Além disso, as obras do *corpus* rompem com uma tradição de ilustrações do mesmo conto em estilos que se tornaram familiares e, assim, são potencialmente geradoras de estranhamento e quebras de expectativas.

O trabalho se estrutura ao redor de três grandes temas sobre os quais se desenvolveram os três capítulos da tese. No primeiro deles, trata-se da simbiose conto de fadas-livro ilustrado e os termos semióticos de sua conjugação no LICF. Para tal, realizou-se uma pesquisa bibliográfica para dar a conhecer o estado da arte dos estudos sobre o conto de fadas (verbal) e o livro ilustrado, considerando trabalhos relevantes no Brasil, na Alemanha e no mundo anglo-saxão. Devido à natureza da literatura sobre o tema, a pesquisa não foi realizada em bases de dados mas, sobretudo, em livros e capítulos de livros, veículos comuns da divulgação do conhecimento na área, e foram enfatizados trabalhos que lancem luz sobre a questão da origem mista dos contos de fadas, bem como aqueles que se dedicam à análise e à elaboração de gramáticas de suas estruturas formais. Este capítulo dá lugar, ainda, a uma discussão a respeito do papel da primeiridade e da iconicidade no contexto do LICF e de sua leitura.

No capítulo segundo, estuda-se a construção verbovisual das personagens (Chapeuzinho Vermelho, lobo) e espaços (casas, floresta, caminho) na ilustração de tradição e em Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská, de modo a investigar seus pontos convergentes e divergentes. Lança-se mão de teorias de base sobre a sintaxe das imagens e sua leitura, e dá-se prosseguimento à fundamentação teórica semiótica do trabalho, com destaque para a análise do sin-signo indicial dicente, tipo de signo correspondente à secundidade e preponderante na ilustração do LICF, e suas implicações de iconicidade.

No capítulo terceiro, procura-se refletir a respeito da natureza do legi-signo simbólico argumentativo, seu funcionamento e suas réplicas, bem como a respeito do fenômeno da interpretação e dos interpretantes na semiótica peirciana. Em seguida, e com base em uma noção

de interpretação que considera as percepções individuais em diálogo com a análise detida das semioses contidas nos três eixos de linguagem, oferecem-se interpretações dos contos intitulados *Chapeuzinho Vermelho* (*Le Petit Chaperon Rouge* e *Rotkäppchen*), de Perrault e dos Grimm e das principais obras do corpus, Grimm-Janssen e Grimm-Pacóvska).

É necessário um cuidado especial ao empregar-se termos como “palavra” e “imagem”, em referência aos registros verbais e visuais contidos no LICF, como se fossem polos independentes, quando, em verdade, estão intimamente relacionados e permeiam-se. Outros termos complexos como “forma” e “texto” também geram discussões e devem ser empregados com cautela. Por esse motivo, houve preferência, no presente trabalho, por termos como registros verbais e visuais, texto verbal e ilustração, mas, em algumas passagens, haverá uso de “imagem” ou “palavra” com referência às ilustrações e ao texto verbal, respectivamente, para evitar repetições frequentes (nível estilístico).

Esta tese se apresenta, portanto, como um trabalho acerca de fenômenos de beleza de tipo tradicional e familiar e de tipo transgressor e questionador ao redor do objeto LICF.

CAPÍTULO PRIMEIRO: O CONTO DE FADAS E O LIVRO ILUSTRADO

Foi Cinderela quem um dia me contou
Que os sete anões eram reis,
Não eram sete, eram seis
E que ninguém notou

A Gata Borralheira se casou em Bagdá
Com um sheik do Oriente
E me mandou um telegrama pra avisar
Que foi feliz pra sempre

Ali Babá, Aladim, Rapunzel
Eu vou sambar até o sol nascer no céu

(J. Garfunkel, P. Garfunkel, canção, 1974)

1.1. Considerações introdutórias

Há alguns anos, durante um curso sobre o conto de fadas, uma participante narrou ao grupo uma anedota a partir de uma experiência que teve lecionando em uma sala de aula de educação infantil. De acordo com a professora, em uma aula em que ela pretendia ler para seus alunos *Chapeuzinho Vermelho*, um aluno de pouca idade a interrompeu logo depois de ouvir a primeira frase da narrativa. Segundo ele, a história que ela estava começando a contar “estava errada”: o chapeuzinho ou capinha que a personagem vestia seria, na verdade, amarelo. Fica claro, a partir desse relato, que o pequeno aluno havia tido contato, previamente, com o texto *Chapeuzinho Amarelo*, célebre paródia de *Chapeuzinho Vermelho* escrita por Chico Buarque e ilustrada por Donatella Berlendis ou Ziraldo, a depender da edição. Provavelmente, a criança ainda não havia ouvido falar do texto original, o que é curioso, mas também representativo da pluralidade de adaptações de *Chapeuzinho Vermelho* que circulam em nosso meio editorial e seu enorme alcance e circulação, algumas vezes antecipando-se ao conto “original”². De fato, é difícil falar sobre contos de fadas sem ter em consideração as diversas formas nas quais eles chegam até nós, muitas vezes bastante alterados e transformados em outro produto cultural. Assim, Carvalho (2006) considera o texto literário não como uma forma fixa que permanece

² A ideia de uma origem dos contos de fadas é, como se verá adiante, bastante controversa, uma vez que essa questão permanece envolta por uma espessa nebulosa de ideias e conjecturas que diferem de autor para autor. Apesar disso, neste momento em específico, referimo-nos ao conto “original” como a narrativa a princípio não adaptada, não parodiada, que chegou até nós basicamente a partir das coletâneas de contos de fadas de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Ressalta-se, apesar disso, que a essas versões dos contos não se poderia atribuir, de forma mais rigorosa, o adjetivo “originais” desprovido de aspas, uma vez que se trata de textos adaptados e retrabalhados por seus autores visando a diversos objetivos estéticos, de sentido e mesmo de cunho pedagógico.

sempre intocada, mas como um objeto que vai sendo transformado através das leituras que dele são feitas. Também para Lajolo (1993), o texto acumula diversos significados com o passar do tempo e as múltiplas leituras que diferentes leitores dele fazem. Essas afirmações vão ao encontro da visão do leitor como um coautor da obra, bastante difundida pelos teóricos da Estética da Recepção. E, no caso dos autores das paródias e ilustrações, essa leitura criativa culmina no surgimento de um novo texto, que referencia e se apropria do primeiro em um processo que resulta no aparecimento de um novo objeto artístico.

No âmbito das obras literárias baseadas exclusivamente no código verbal, o conto de fadas surge frequentemente reinventado na forma de traduções, adaptações, paródias, paráfrases, estilizações, apropriações e referências intertextuais; no âmbito verbovisual, encontramos sob forma de livros ilustrados, livros com ilustrações e histórias em quadrinhos, charges e tiras (sendo que estes três últimos gêneros podem ser apenas visuais); na modalidade exclusiva ou prioritariamente visual, tem-se os livros de imagens³ e as ilustrações avulsas; em forma audiovisual, tem-se os filmes, séries de televisão, telenovelas e animações; por fim, encontra-se a referência dos contos de fadas em obras musicais e em peças de teatro⁴. Fora do âmbito tradicionalmente entendido como artístico, encontramos ainda os contos de fadas na forma de propagandas e de brinquedos, além dos games, os quais, frequentemente, possuem poder narrativo e permitem à criança atuar como coautora. Essa riqueza de variedades de apresentação do conto de fadas atesta a complexidade que se oculta sob a primeira imagem que se tem dessas histórias como sendo simples e meramente infantis. Um dos objetivos desta tese é descobrir quais características do conto de fadas favorecem a sua reinvenção de tão diversas formas, sustentadas por tantas linguagens e tipos de signos, com destaque para o livro ilustrado, questão que o pensamento de Charles Sanders Peirce também nos ajudará a responder.

É importante salientar, contudo, que os gêneros listados na figura 1 são frequentemente combinados, ainda que seja preponderante, em cada texto, uma forma específica – a título de exemplo, temos a paródia em forma de livro ilustrado, como a supramencionada obra de Buarque e Berlendis ou Ziraldo; a canção com referências intertextuais; a tradução com

³ Referimo-nos a formas prioritária ou exclusivamente visuais porque seria possível afirmar que gêneros como o livro de imagens englobam paratextos de natureza verbal como o título e, eventualmente, textos de contracapa. A depender da concepção de texto que se adote, esses elementos devem ser incluídos na totalidade textual da obra, uma vez que fazem parte da construção do texto e seu sentido e, desse modo, lhe agregariam elementos de natureza verbal.

⁴ Esta listagem é exemplar não se pretende, entretanto, exaustiva. Dada a pluralidade observável de formas e modalidades artísticas e textuais e sua constante hibridização e expansão, não é possível prever nem desejável limitar os tipos e gêneros artísticos e textuais que poderiam dar suporte a recriações do conto de fadas.

adaptação e ilustrações etc. A listagem de formas de recriação do conto ilustrada na figura 1, que não se pretende exaustiva, visa organizar parte dessas formas de modo esquemático. Priorizam-se, aqui, formas baseadas em um único sistema de linguagem, embora os sistemas apresentem sempre certo grau de hibridismo.

Figura 1: O campo semiótico do conto de fadas.

Neste gráfico, estão representadas as formas de recriação do conto de fadas nos mais diversos gêneros artísticos, e sua inter-relação. É importante frisar que esta figura não representa uma compilação exaustiva de todos os tipos possíveis de recriação do conto de fadas, representando,

ao invés disso, as mais proeminentes. Deve-se ressaltar, ainda, que os gêneros aqui incluídos são combináveis entre si, gerando, por exemplo, o LICF. Para mais detalhes sobre cada um deles, ver Santanna (1985).

Fonte: autoria própria

Se tomarmos como exemplo um dos focos deste trabalho, o livro ilustrado de conto de fadas (doravante, LICF), e se considerarmos esse gênero infantil, torna-se um pouco mais fácil compreender a infinidade desse tipo de livros ilustrados que se tem ao redor do mundo. Sob essa perspectiva, pode-se entender que o conto de fadas, sendo simples e breve, com poucas personagens e um encadeamento linear de peripécias, estas últimas também em número reduzido, seria apropriado para leitura ou audição por parte de leitores em formação; da mesma forma, as ilustrações serviriam para auxiliar o pequeno leitor na fruição do texto, uma vez que lhe faltam, total ou parcialmente, o letramento⁵ verbal e o literário. Além disso, a depender da visão de educação que se tenha, pode-se considerar os contos de fadas educativos para crianças porque carregam consigo um ensinamento ou uma moral, algo mais evidente em Perrault e talvez mais implícito em Grimm; evidentemente, para alguns esse tipo de moral contida no texto ou dele extraída não seria desejável na literatura ou mesmo na educação infantil contemporânea. Perrotti (1983), por exemplo, referindo-se à literatura infantil brasileira, critica o utilitarismo desse tipo de texto observado até os anos 1970, a partir de quando os livros passariam a apresentar um “descompromisso com a educação” e uma desejável “cumplicidade com a literatura”, – ou seja, com a arte.

Se observarmos as obras contidas no corpus desta pesquisa, veremos que elas não necessariamente são consideradas infantis; ao contrário, alguns leitores adultos não as veem como sendo apropriadas para crianças (GARCIA, 2018). Pode-se afirmar, ainda, que é praticamente consenso, entre teóricos da literatura infantil e juvenil e pensadores que se dedicaram a reflexões acerca desse gênero (COELHO, 1985, 2000; CADEMARTORI, 2010; GÓES, 1984; MEIRELES, 1979; HUNT, 2010; ANDRUETTO, 2013), que esse tipo de obra é, antes de ser adjetivado como “infantil”, literatura e, como tal, arte. Pode ser inicialmente direcionado ao público infantil por uma intencionalidade do autor (EWERS, 2012), possuir especificidades adaptadas a esse público (GÓES, 1984) e pode despertar a preferência das crianças (COELHO, 2000), mas, como obra de arte, pode ser fruído por qualquer público de qualquer idade. É nesse sentido que Nikolajeva e Scott (2011) se referem ao duplo

⁵ Cientes de que o termo letramento deriva de letra e se refere à alfabetização, esse termo também vem sendo usado para designar a passagem ao domínio de novas linguagens, haja vista, assim, os termos “letramento visual”, “letramento digital” e “letramento literário”.

endereçamento dessas obras⁶, destinadas ao público infantil, mas também ao público adulto, atue este último como facilitador da leitura por parte de crianças ou como fruidor legítimo e autônomo desses textos. A catalogação de certas obras como infantis não raro está carregada de certo tipo de ideologia e frequentemente tem em vistas diminuir ou subestimar seu valor estético. Ao contrário do que muitos pensam, a produção literária, artística e cultural a princípio classificada como infantil é frequentemente muito complexa, porque envolve diferentes tipos de signos e linguagens cuja devida interpretação exige do leitor múltiplos letramentos, não apenas o verbal que amiúde basta para a fruição da literatura “adulta”. Assim, Odilon Moraes, autor brasileiro de livros ilustrados, a respeito do público-alvo de suas obras, afirmou, durante um curso, que a literatura tida como infantil é, na verdade, uma *literatura inclusiva*, uma vez que pode ser apreciada por leitores de todas as idades, diferentemente de obras cuja compreensão seja possível apenas por parte de leitores adultos, dadas as suas idiossincrasias.

Como afirma Lewis, S. C. (2012, p. 745), “a associação dos contos de fadas e histórias fantásticas com a infância é um fenômeno local e acidental”. Tolkien (2006) também se posiciona de modo terminantemente contrário à catalogação do conto de fadas como gênero exclusivamente infantil: “a associação de crianças e estórias de fadas é um acidente da nossa história doméstica” (p. 83). Segundo o autor, esses contos, inicialmente não dirigidos ao público infantil, estariam dotados de um *efeito literário* que explica sua permanência e sua revalorização com o passar dos séculos.

Desse modo, e encarando os contos de fadas como obras universais e destinadas a públicos de qualquer faixa etária, permanece aberta a pergunta: quais elementos desse tipo de narrativa propiciam tantas recriações, dirigidas aos públicos infantil e adulto, com suporte em tantos tipos de linguagens, com destaque para o livro ilustrado?

Para conseguir responder a essa pergunta, de modo a elaborar uma hipótese explicativa, será necessário realizar duas revisões comparativas e críticas da literatura especializada: primeiramente, precisamos recopilar o que os estudiosos do tema afirmam a respeito do conto de fadas, seus elementos constituintes e seu funcionamento. Essa primeira revisão nos permitirá analisar a gramática do conto de fadas, suas partes integrantes e suas características principais, de modo que se possa observar quais dessas características o tornam apto a ser recriado na forma de livro ilustrado e diversas formas de reinvenções. Em segundo lugar, procuraremos entender o que é o livro ilustrado e sua relação com os gêneros que lhe são mais próximos, o livro com ilustrações e o livro de imagens, de forma que compreendamos por que o livro

⁶ As autoras se referem mais especificamente ao livro ilustrado, mas o conceito de duplo endereçamento ou dupla audiência pode ser estendido a todo tipo de obras *a priori* integrantes do gênero infantil.

ilustrado se combina com tanta frequência e de formas tão diversas com o conto de fadas, gerando um gênero textual bastante específico, o aqui denominado LICF.

Uma das propostas deste trabalho é que o conto de fadas verbal, como o texto dos Irmãos Grimm, já não existe sozinho, mas sim se encontra em constante relação e intercâmbio tanto com outras versões, como a de Perrault, quanto com suas recriações e adaptações, com suporte nos mais diversos tipos de linguagens, com destaque para a verbal, a verbovisual, a visual e a audiovisual. Assim como ocorreu com o pequeno aluno ao qual nos referíamos no início deste capítulo, o alcance dessas recriações, como a paródia de Buarque na forma de livro ilustrado, é tão vasto como o do texto original, em constante diálogo com ele das mais diversas formas. O fato de essas recriações basearem-se nos mais diversos tipos de linguagens atesta o seu caráter multissemiótico; de fato, não se pode falar exclusivamente acerca do conto de fadas verbal e original sem ter em conta essas recriações multissemióticas com as quais dialoga. Assim, é preciso poder referir-se ao conjunto de versões do conto de fadas existentes nas mais diversas formas e linguagens, do qual o conto “original” faz parte. Por esse motivo, faz-se necessário cunhar um termo para designar esse agrupamento de obras. Propomos, assim, a denominação *campo semiótico do conto de fadas* para referir-nos a esse universo de textualidades inter-relacionadas.

O fato de estarmos lidando com diferentes tipos de linguagens já em nosso corpus, composto por palavras, imagens e elementos do *design* em diálogo, e o fato de considerarmos que o conto verbal original só pode ser compreendido em relação com as outras obras contidas no campo semiótico do conto, exigem a consulta a uma teoria semiótica que nos forneça embasamento para analisar o intercâmbio entre os tipos de linguagens, cada uma com suas particularidades, contidas nessas obras. Ao lado de teorias específicas sobre o conto verbal e de teorias específicas sobre a imagem, a semiótica se nos apresenta como um único arcabouço teórico que nos oferece meios de analisar os mais diversos sistemas de signos. Por esse motivo, optou-se pela semiótica ou lógica de Charles Sanders Peirce como teoria mais apropriada para realizar esse tipo de análise, uma vez que está sustentada por uma fenomenologia que nos permite entender e classificar todo tipo de fenômeno artístico (ou, ainda, fenômenos não concernentes ao universo das artes) e se desenvolve rumo a uma gramática dos signos que também nos permite não apenas classificar, mas principalmente refletir a respeito das propriedades de todo tipo de signo. Desse modo, este capítulo conterà, ainda, uma seção dedicada a investigar as contribuições da fenomenologia e da gramática dos signos de Peirce para o entendimento e análise do nosso objeto de estudos.

1.2. O conto verbal

To learn the history of fairy tales is to learn the history of myth, printing, childhood, literacy, violence, loss, psychology, class, illustration, autorship, ecology, gender, and more.

(Kate Bernheimer)

No contexto do LICF, tem-se um objeto que é composto, de um lado, por uma reprodução do conto original verbal, e, de outro, por um conjunto de ilustrações que são posicionadas, mediante o emprego de estratégias de *design*, na estrutura de página dupla de modo a complementar, reafirmar, contradizer, complementar, adornar (etc.) esse texto verbal, sendo estes dois componentes do livro conjugados a partir do projeto gráfico. O texto verbal, no caso deste objeto, precede a criação das ilustrações, e é com base em seus conhecimentos e sua recepção desse conto que o ilustrador e o profissional responsável pelo projeto gráfico do LICF realizam seu trabalho. Assim, segundo Zilberman,

a literatura não contraria a velha lei de Lavoisier, conforme a qual nada se cria, tudo se transforma. Ainda que se considere que um escritor é um criador, ele produz uma obra a partir de sua experiência, de leituras e do que esperam dele. (ZILBERMAN, 2003, p. 13)

Por esse motivo, é necessário compreender as características do conto original, uma vez que dele deriva a elaboração do livro ilustrado, com vista a responder à pergunta *quais características intrínsecas do conto de fadas favorecem a que dê origem a tão vasta sucessão de livros ilustrados? O que, em sua natureza e estrutura, o torna propício a ser ilustrado com tamanha frequência?* Assim, e em busca de respostas a essas indagações, neste subcapítulo pretende-se pôr em discussão o que importantes teóricos da literatura afirmaram acerca desse gênero e sua gramática, com ênfase em uma análise do que já foi dito sobre suas partes e elementos constituintes, bem como em informações que contextualizem o surgimento desses contos e, principalmente, da coletânea dos Irmãos Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, frequentemente traduzida ao português brasileiro como *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (sobre a utilização de nomenclaturas como “conto de fadas” ou “conto maravilhoso”, verifique-se a discussão apresentada nas páginas seguintes desta tese).

As informações sobre a estrutura e forma dessas narrativas nos permitirão identificar, no caso dos contos de fadas em geral e de *Chapeuzinho Vermelho* em particular, quais de seus elementos componentes e aspectos característicos favorecem o surgimento das incontáveis

ilustrações; por outro lado, dados sobre as origens e historicidade desse gênero, embora não tratem de elementos intratextuais de forma direta, nos fornecerão embasamento para compreender seu lugar no mundo literário e na história, ao menos ocidental. Realizar esta revisão bibliográfica que nos propomos significa entender, considerar e comparar visões por vezes contraditórias do mesmo fenômeno, bem como usos de terminologias distintas para referir-se ao mesmo objeto. Assim, alguns autores se referirão ao nosso objeto de pesquisa como conto de fadas, conto maravilhoso, conto da carochinha (D'ONOFRIO, 1995), conto popular ou conto folclórico. Para uns, alguns desses termos seriam sinônimos; para outros, cada um representa um gênero que engloba outro etc. O mesmo ocorre ao tratarmos das origens desses textos: ainda que a maioria dos estudiosos lhes atribua uma origem oral e popular, mostraremos que há vozes dissidentes que consideram essencialmente literária a sua gênese. Mencionaremos, ao tratar de cada autor, sua terminologia e suas ideias, buscando, entretanto, uma unificação terminológica ao longo do trabalho, sobretudo no que diz respeito a referências ao que denominamos conto de fadas, mesmo que os autores citados tenham optado por outra designação para referirem-se ao mesmo tipo de objeto. Em linhas gerais, entende-se, neste trabalho, por conto de fadas um tipo de narrativa relativamente breve de origem simultaneamente popular (oriunda da oralidade) e literária (discussão apresentada a seguir), à semelhança dos textos compilados por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm em, respectivamente, *Contos da Mamãe Gansa* (1697) e *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812/1815). Procederemos a, ao final desta revisão, realizar um balanço entre as diversas informações coletadas e propor uma aplicação dessas ideias à leitura de *Chapeuzinho Vermelho*.

O objetivo central desta revisão não é, entretanto, oferecer ao leitor potencial deste texto um panorama estritamente cronológico que reconstrua a história do surgimento de cada texto teórico disponível a respeito do conto de fadas e de temáticas adjacentes. Isso porque, como aqui se pretende demonstrar, uma análise detalhada desses textos e de suas propostas demonstra que os diversos autores que se debruçaram sobre o tema não necessariamente superaram ou atualizam o que asseveraram seus predecessores; em vez disso, o que não sem frequência se nota é que esses teóricos, embora partindo de uma perspectiva analítica de cunho literário, dedicaram-se ao assunto com diferentes olhares e perspectivas que não obrigatoriamente se invalidam ou atualizam. Desse modo, o que se objetiva, desta feita, é contrastar como cada autor lidou com cada temática específica, pondo em discussão suas propostas e procurando extrair delas as contribuições mais significativas para esta tese. Por esse motivo, as ideias do autor sobre cujas reflexões nos debruçaremos com maior ênfase, o suíço Max Lüthi, serão apresentadas em subitem apartado, ao final deste subcapítulo.

Ainda muito referenciado e estudado na atualidade, o trabalho mais antigo consultado para esta pesquisa, *Morfologia do conto maravilhoso* (PROPP, 2010 [1928]), a partir de uma abordagem estruturalista, propõe-se a estudar as formas, ou elementos constituintes do conto de fadas⁷, ao qual o autor também se refere como folclórico. Para tal, põe foco especial nas personagens, cujas funções no texto procurará elencar e classificar. O autor afirma que “o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes” (PROPP, 2010, p. 21); portanto, as funções das personagens se repetem com frequência. O tipo de conto de fadas analisado pelo autor é o que ele denomina “conto de magia” (classificados no índice de Aarne e Thompson entre os números 300 e 749⁸), e o autor trabalha com uma seleção de cem narrativas russas desse tipo. O conto de magia conteria elementos característicos como um enredo no qual as ações se iniciam com uma carência ou dano e concluem-se com um casamento, entre outros desfechos.

As funções das personagens seriam suas ações, do ponto de vista de sua importância para o desenvolvimento do enredo. Essas funções (31, em ordem fixa) seriam elementos centrais das narrativas e repetidas nos diferentes contos; entretanto, analisando sua lista de funções, perceberemos que nem todos os contos apresentam todas elas. *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, contém pouco mais de metade dessas funções. Sobre a função final, afirma que esta

pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs), etc. A este desenvolvimento damos o nome de sequência. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência. Um conto pode compreender várias sequências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências esse texto se compõe. Uma sequência pode vir imediatamente após a outra, mas também podem aparecer entrelaçadas, como se se detivessem para permitir que outra sequência se intercale. Isolar uma sequência nem sempre é fácil, mas sempre é possível fazê-lo com absoluta precisão (PROPP, 2010, p. 90)

Propp enumera sete tipos de personagens principais e suas esferas de ação. Esses tipos são (1) o antagonista ou malfeitor, (2) o doador, (3) o auxiliar de natureza mágica, (4) a princesa ou o rei, (5) o mandante, (6) o herói buscador ou o herói-vítima e (7) o falso herói. Suas esferas

⁷ No texto utilizado para este estudo, a tradução brasileira do original russo, a referência ao conto de fadas é feita mediante o uso do termo “conto maravilhoso”. De forma a unificar a terminologia empregada neste trabalho, e por ser observável que, ao referir-se a conto maravilhoso, o autor discute o tipo de texto ao qual nos referimos como “conto de fadas”, utilizaremos este último termo nesta revisão, embora deva estar claro que esta não é a terminologia empregada na tradução do texto consultado.

⁸ Datando de 1910, o sistema de classificação de contos de Aarne-Thompson foi desenvolvido por Antti Aarne e traduzido e ampliado por Stith Thompson. Trata-se de um agrupamento de corte morfológico dos contos folclóricos e populares em tipos gerais que levam em conta os motivos neles presentes. Entre esses tipos, encontram-se os fairy tales (contos de fadas), ao lado de tipos de narrativas como contos de animais, realistas, religiosos etc.

de ação, que podem corresponder a um ou mais personagens, de forma alternada ou não, seriam, *a priori*:

- (1) Causar o dano, perseguir o herói, lutar com ele;
- (2) Doar objeto mágico ao herói, expô-lo a provações;
- (3) Auxiliar o herói, deslocando-o no espaço e transfigurando-o, suprimindo aquilo que lhe falta, salvando-o das garras do antagonista; resolver as tarefas mais difíceis do herói, modificar sua aparência quando necessário para que se salve;
- (4) Propor tarefas difíceis ao herói; identificar e desmascarar o falso herói; casar-se com o herói;
- (5) Enviar o herói para sua viagem;
- (6) O herói buscador parte em sua viagem à procura de algo, reage perante as exigências do doador e se casa com a princesa; já o herói-vítima possui as mesmas esferas de ação, com exceção da partida em busca de alguma coisa;
- (7) Também parte numa viagem de busca, é posto à prova pelo doador, sem sucesso; como impostor, aparece para receber o prêmio que competiria ao herói.

Em *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm, a personagem-título corresponderia ao herói, o lobo ao malfeitor e falso doador e o caçador ao auxiliar do herói.

Quanto às funções dessas personagens⁹, Propp elabora inicialmente uma lista das 31 funções das personagens na narrativa, segundo Propp, contém: (1) Afastamento; (2) Proibição; (3) Transgressão; (4) Interrogatório/ Reconhecimento; (5) Informação/Entrega; (6) Ardil; (7) Cumplicidade; (8) Dano; (9) Mediação; (10) Início da ação contrária; (11) Partida (do herói); (12) Função do doador, primeira prova; (13) Reação (do herói); (14) Recepção do objeto mágico; (15) Deslocamento; (16) Combate (Segunda prova); (17) Marca deixada pelo agressor no herói; (18) Vitória do bem; (19) Reparação do dano; (20) Retorno; (21) Perseguição; (22) Salvamento; (23) Chegada incógnita; (24) Impostor; (25) Tarefa Difícil (Terceira prova); (26) Êxito; (27) Reconhecimento (do herói); (28) Desmascaramento (do falso herói); (29) Transfiguração do herói; (30) Punição do agressor e (31) Casamento/Entronização.

Observemos as ocorrências de cada função em *Chapeuzinho Vermelho*:

⁹ Em Propp, a esfera de ação das personagens pode corresponder a um ou mais personagens, sendo que outros, ainda, poderão assumi-las; personagens podem desempenhar várias esferas de ação.

Tabela 1: As 31 funções de Propp

Funções das personagens segundo Propp (2010)	Exemplos em Chapeuzinho Vermelho
1. Afastamento	Mãe faz interdição à menina antes de que ela saia de casa.
2. Interdição	A mãe lhe instrui a não afastar-se do caminho seguro
3. Transgressão	Chapeuzinho para para conversar com o lobo e se embrenha na floresta
4. Interrogação	O lobo surge e interroga Chapeuzinho a respeito de seu destino
5. Informação	Chapeuzinho conta ao lobo que se dirige à casa de sua avó
6. Engano (ardil)	Lobo oculta suas reais intenções, passando por bonzinho
7. Cumplicidade	Chapeuzinho confia no lobo as informações sobre suas intenções e a localização da casa de sua avó
8. Dano/vilania	O lobo faz com que Chapeuzinho se demore na mata e dirige-se rapidamente à casa da avó
9. Mediação	---
10. Início da ação contrária	---
11. Partida	Chapeuzinho, enviada pela mãe, afasta-se de sua casa rumo à moradia de sua avó
12. Doador	Lobo testa a menina com vistas a obter informações
13. Reação do herói	Chapeuzinho fornece as respostas às interpelações do lobo
14. Recepção do objeto mágico	Lobo dá a dica para que Chapeuzinho vá colher as flores
15. Deslocamento	Chapeuzinho finalmente se dirige, com atraso, à casa da avó
16. Luta	Lobo mata a avó
17. Marca	---
18. Vitória	Com a ajuda do caçador, Chapeuzinho e a avó são retiradas vivas e sãs da barriga do lobo
19. Reparação	
20. Volta	---
21. Perseguição	Chapeuzinho é iludida pelo lobo, que se passa por sua avó
22. Socorro	Chapeuzinho e a avó são salvas pelo caçador
23. Chegada incógnita	Lobo chega incógnito disfarçado
24. Pretensões falsas	Ninguém se faz passar pela protagonista, mas o lobo se faz passar pela avó
25. Tarefa difícil	---

26. Tarefa cumprida	---
27. Reconhecimento	O lobo é identificado por Chapeuzinho ao lançar-se sobre ela para devorá-la
28. Desmascaramento	O lobo é identificado por Chapeuzinho.
29. Transfiguração do herói	---
30. Punição	O lobo é morto pelo caçador.
31. Casamento	---

Como vemos, cerca de metade das 31 funções não está presente em *Chapeuzinho Vermelho*, tais como a marca deixada pelo agressor no herói, uma tarefa difícil a ser realizada pelo herói no meio da narrativa, a luta entre este último e o antagonista ou o casamento com entronização ao final. Os fatos que ocorrem nesse conto de fadas podem ser descritos por diversas funções contidas na lista.

O pensamento de Propp e sua gramática do conto maravilhoso não se mantiveram imunes a críticas ao longo do tempo. Segundo Lopes, Tchugunnikov e Schnaiderman (2010, p. 11),

O livro de Propp recebeu críticas violentas, típicas da atmosfera “antiformalista” que reinava na União Soviética dos anos 1930. A principal acusação consistia em considerar a abordagem de Propp uma análise de um “esqueleto” tomando o lugar de uma “arte viva”. Respondendo a esses adversários, Propp salientava que os zoólogos haviam sido capazes de criar uma sistematização científica unicamente a partir da análise dos esqueletos e do ambiente biológico dos organismos vivos.

De fato, a propositura de Propp é bastante esquemática e trata textos artísticos, com toda a sua complexidade, de forma simplificada. Apesar disso, é parte fundamental de um trabalho científico realizar uma coleta de dados e identificar-lhes características, estabelecendo uma tipologia e um esquema classificatório que abarquem a maior parte delas, bem como encontrar semelhanças e diferenças no material reunido. Faz-se relevante, ainda, ressaltar sua proposta, que era a de identificar os elementos comuns a todos os contos analisados, o que o levou a ir além e afirmar, com base nesse levantamento, a hipótese de uma origem comum a todos eles. Além disso,

para o autor, as formas dos contos, assim como seus motivos, estão impregnadas da superestrutura social em cujo ambiente se desenvolvem essas formas parciais. Os motivos e os personagens dos contos contêm indícios de instituições primitivas desaparecidas: são seus fósseis, são pegadas de realidades sociais abandonadas. Assim como as conchas petrificadas, os contos guardam os traços de vidas há muito apagadas da história. Para encontrar as fontes de seus motivos, é legítimo compará-los aos rituais, aos costumes populares e aos mitos. A gênese dos contos encontraria explicação nas formas do pensamento primitivo do qual eles são uma espécie de relíquia. O folclore é parente genético não da literatura, mas da linguagem: a gênese do texto folclórico acompanha as leis de evolução da linguagem. (LOPES; TCHUGUNNIKOV; SCHNEIDERMAN, 2010, p. 12).

Desse modo, pode-se observar que a morfologia do conto maravilhoso de Propp visava não apenas a esboçar um “esqueleto” da estrutura básica dos textos, mas também encontrar, neles, informações sobre a sociedade na qual se originaram e que ajudam a refletir. De fato, como veremos com outros autores discutidos mais adiante, os contos de fadas, como qualquer obra literária, refletem elementos pertencentes a uma realidade histórica e social e às dinâmicas que organizam a vida e os valores nessa sociedade. A proposta do autor, entretanto, é a de que as funções se sucederiam umas às outras em ordem fixa, algo que não se observa na totalidade dos casos.

Considerando-se a contribuição das reflexões de Propp para os propósitos deste trabalho e seu potencial colaborativo na elaboração de uma resposta para a pergunta de pesquisa previamente apresentada, ressaltam-se as funções das personagens elencadas como instrumento eficaz na identificação de elementos invariáveis dos contos de fadas encontrados em *Chapeuzinho Vermelho*. Não obstante, fica evidente que tão somente uma parte das funções propostas pelo autor é localizável no conto em questão. Um importante subsídio da morfologia de Propp para esta pesquisa é sua listagem dos tipos de personagens encontrados nesse tipo de narrativa, informação que será recuperada, *a posteriori*, na análise do conto supramencionado. Apesar disso, a proposta de Propp, clara e delimitada, cumpre os objetivos propostos pelo teórico, mas não se mostra suficiente para que se possa perscrutar o conto de fadas de forma mais abrangente e levando em conta outros fatores importantes nessa análise que vão além da questão dos personagens, seus tipos e funções na narrativa. Desse modo, a morfologia proppiana deixa clara a natureza simples e por vezes esquemática do conto de fadas, questão tematizada por André Jolles poucos anos mais tarde, em 1930, em sua seminal obra *Formas simples (Einfache Formen)*.

Jolles (1976 [1930]), a partir de uma perspectiva morfológica ou estrutural, situa o conto de fadas¹⁰ ao lado de outras formas que considera *simples*, sendo elas a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável e o chiste. Em seu texto, o autor tece com frequência comparações entre o conto de fadas e a novela, a qual, diferentemente, considera uma forma artística. Jolles diferencia ambos os gêneros da seguinte maneira: o conto de fadas seria “uma forma a cujo respeito se afirmou que ela se esforça por narrar um fato ou um incidente

¹⁰ Na versão original do texto em língua alemã, o termo utilizado por Jolles para referir-se ao nosso objeto de estudos é “*Märchen*” – literalmente, “conto de fadas”. Entretanto, na tradução utilizada para a redação deste trabalho, optou-se por denominar esse gênero literário simplesmente “conto”. Entende-se que “conto” é um termo mais amplo que se refere a um conjunto de narrativas que extrapola largamente os limites do conto de fadas e, para evitar essa confusão terminológica, referir-nos-emos, nesta revisão, a “conto de fadas”, em consonância com a versão original alemã, em detrimento da forma escolhida pelo tradutor, exceto nas citações literais, onde será mantido o texto original da tradução.

impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem”, de modo a “trabalhar constantemente no plano do maravilhoso”. A novela, por sua vez, compreenderia uma forma que “não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada”, sendo a novela “poesia artística, ‘elaboração’” e o conto “poesia da Natureza, ‘criação espontânea’” (JOLLES, 1976, p. 192).

Jolles discute o fato estabelecido de que o conto de fadas “circula no povo” antes de passar à tradição literária, enquanto a novela teria sido inteiramente imaginada pelo autor. Ele ressalta que novelas muitas vezes “já se encontravam em outras obras literárias” ou foram ouvidas “contadas de viva voz” (p. 193). O autor resume da seguinte forma as diferenças entre conto de fadas e novela:

A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se *de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela*. (JOLLES, 1976, p. 194 – itálico do original)

Sobre a linguagem no conto de fadas e na novela, Jolles afirma que, no primeiro, ela “permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante”, enquanto que, na segunda, apresenta-se “sólida, peculiar e única”, e ressalta que “qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma legenda ‘com as suas próprias palavras’”, de modo que a forma receba “realizações sucessivas e sempre renovadas” (p. 195). Na elaboração do conto de fadas, o poeta e o escritor decidem atualizar uma forma simples do mesmo modo que atualizam suas formas artísticas. Atualização, para Jolles, consiste em um processo no qual a obra “avança numa direção que pode levá-la até à fixação definitiva que se observa, finalmente, na Forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade” (JOLLES, 1976, p. 197).

Outros termos cunhados pelo autor são elaboração e criação espontânea. O primeiro está relacionado com a abordagem do universo enquanto forma para que nele se intervenha, enquanto o segundo se refere a quando “se faz entrar o universo numa forma estabelecida de acordo com um princípio que rege e determina exclusivamente essa forma e só é determinante para ela” (JOLLES, 1976, p. 194).

Ainda acerca do conto de fadas, Jolles afirma que ele apenas assumiu o sentido de forma literária determinada a partir do surgimento da coletânea dos Irmãos Grimm, deixando de lado, momentaneamente, o livro de Charles Perrault, ao qual se referirá mais tarde no ensaio. Segundo o autor, os trabalhos a respeito do conto de fadas elaborados após a publicação dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* de Grimm têm essa obra como base, bem como as coletâneas de contos publicadas posteriormente – a partir disso, o conto é definido por Jolles como “uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder- und Hausmärchen*” (P. 182). Jolles afirma:

O importante na palavra *Märchen* não é seu sentido etimológico, que se encontra no alto-alemão *mâri* (lenda, fábula) ou no gótico *mêrs* (conhecido, célebre), tampouco é o fato de *Märchen* ser um diminutivo depreciativo de *Märe* (narrativa, tradição) e designar, pois, uma história curta, até um simples boato que se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico. O que nos interessa é uma forma que tem nomes diferentes, segundo as línguas, mas em que todos concordam em atribuir à coletânea de Grimm a sua expressão essencial (JOLLES, 1976, p. 182).¹¹

Apesar desta asserção, Jolles reproduz, em seu texto, um comentário dos próprios Irmãos Grimm, contido no terceiro volume dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, onde eles afirmam que “as verdadeiras coletâneas de contos começaram no final do século XVII com Charles Perrault”. Pouco depois da publicação da compilação dos Grimm, esse tipo de narrativa se alastrou por toda a Europa, passando a dominar a produção literária do começo do século XVIII de modo a substituir o romance e a novela toscana.

Jolles faz referência, ainda, ao teor moralizante do conto de fadas, embora discuta a ideia segundo a qual a virtude seria premiada e o vício punido nesse tipo de narrativa. Ele cita alguns exemplos de contos que, a seu ver, retratam o vício sem punição, como *O Gato de Botas*, onde a personagem-título mente e engana sem castigo, ou *Chapeuzinho Vermelho*, conto no qual a protagonista desobedece à sua mãe e, ao menos na versão de Grimm, vence o lobo no final. No conto de fadas, para o ensaísta, os fatos acontecem como gostaríamos que ocorressem no universo, ou como, para nós, deveriam acontecer, o que gera satisfação ao leitor: “Existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão ‘bons’ e ‘justos’ segundo nosso juízo sentimental absoluto” (JOLLES, 1976, p. 200), sendo que o conto de fadas se oporia ao universo da realidade. O universo contrário à moralidade ingênua seria

¹¹ Embora o tradutor se refira a “alto-alemão”, a versão original emprega o termo “*althochdeutsch*”, ou alto-alemão antigo.

descrito pelo autor como “trágico”. O trágico ocorre quando “o que deve ser não pode ser ou o que pode ser não deve ser”, e o tipo de narrativa em que isso acontece é denominada “conto trágico”, outra forma simples. No conto maravilhoso ou conto de fadas,

sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas essas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua. Todas as mocinhas pobres acabam por casar com o príncipe que devem desposar, todos os jovens pobres têm sua princesa; e a morte, que significa, em certo sentido, o auge da moralidade ingênua, é abolida no Conto: “Se eles não estão mortos, ainda vivem”. Esta construção interna no Conto é que suscitará a satisfação de que falamos há pouco: ao ingressar-se no universo do Conto, aniquila-se o universo de uma realidade tida por imoral (JOLLES, 1976, p. 202).

No conto de fadas, para Jolles, a ação ocorre em um lugar indeterminado e imaginado (“num país distante, longe, muito longe daqui”), e sua força seria perdida caso incorporasse elementos da história, quando se aproximaria da novela. Os personagens também são imaginados e não coincidem com figuras reais da história; caso contrário, “seríamos logo transportados da ética do acontecimento para a ética da ação” (p. 202). Escapa-se da realidade também através das personagens de natureza mágica e maravilhosa, tais como bruxas, fadas, ogros, monstros e espíritos malignos, de modo que o conto de fadas se encontre “em oposição ao acontecimento real que habitualmente se observa no universo, seu universo próprio está separado do da realidade de modo muito mais radical que em qualquer outra forma” (p. 204).

Por mais relevantes que sejam as ideias de Jolles a respeito do conto de fadas, chama a atenção, nesse texto, a ausência de uma análise mais aprofundada da estrutura e dos elementos componentes desse tipo de narrativa, como maiores detalhes sobre as personagens, os acontecimentos e motivos, espaço e tempo etc., bem como informações a respeito dos tipos de contos de fadas, o que nos leva a buscar dados sobre esses aspectos do conto em outros autores.

Em Todorov (2008 [1970]), encontraremos maiores detalhes sobre as diferenças e semelhanças entre os gêneros fantástico e o maravilhoso. Seu ensaio se pauta nessa diferenciação, e é a partir dela que nos oferece dados para analisar o que entendemos, neste trabalho, como conto de fadas, gênero que, para o autor supracitado, seria um tipo de conto maravilhoso.

Todorov (2008) nos apresenta o maravilhoso em contraste com o gênero fantástico, sobre o qual versa seu livro em primeiro lugar, que existiria no limite de dois outros gêneros, o estranho e o fantástico. Assim, define o fantástico a partir de uma incerteza e uma hesitação que ocorrem pelo fato de, nas obras características desse gênero, fatos inexplicáveis a partir dos

nossos conhecimentos de mundo e da realidade ocorrerem em um contexto realístico e “normal”, em um choque:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (...) O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. (TODOROV, 2008, p. 30-1).

Assim, o maravilhoso, diferentemente do fantástico, seria um terreno apropriado para obras nas quais fatos e seres que desafiam as leis da natureza e de nossa realidade como a concebemos e como a ciência propõe são ambientados como se se tratasse de fatos e seres normais e integrantes deste mundo (ou de outros) e da realidade como a conhecemos. Entretanto, na hesitação própria do fantástico, “se (o leitor) decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho”. Assim, “se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (TODOROV, 2008, p. 48). O autor explica, da seguinte maneira, os tempos dos três gêneros que compara:

O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2008, p. 49)

Assim, uma obra que apresenta a indecisão própria do fantástico pode ser concluída com a manutenção dessa dúvida, caracterizando o fantástico por excelência, ou ter essa irresolução dissipada em algum ponto, o que determinaria tratar-se do estranho ou do maravilhoso. Todorov propõe, também, formas combinadas desses três gêneros, tais como o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. O fantástico puro se situaria entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. O fantástico-estranho acomodaria “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, (e) no fim recebem uma explicação racional” (p. 51). No estranho puro,

relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 2008, p. 53)

O fantástico-maravilhoso, por sua vez, contemplaria a “classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (p. 58). Já o maravilhoso puro,

assim como o estranho, não tem limites claros (...) No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2008, p. 60).

Todorov considera o conto de fadas uma variante do maravilhoso, na qual “os acontecimentos sobrenaturais (...) não provocam qualquer surpresa” (p. 60). E acrescenta: “o que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural” (p. 60). Assim, pode-se exemplificar o teor destas afirmações a partir de uma breve análise de acontecimentos presentes em *Chapeuzinho Vermelho*, na versão dos Grimm: à guisa de exemplo, o lobo fala e age como um ser humano, e Chapeuzinho e a avó, depois de devoradas, saem intactas de sua barriga. Nenhum desses fatos é questionado ou gera surpresa e indagação por parte das personagens da narrativa, assim como pelo narrador, que os relata sem quaisquer indícios de assombro. Todorov não especifica, em seu texto, as características do tipo de escritura que define o conto de fadas, mas podemos supor tratar-se de aspectos formais e formulaicos que chamam a atenção nesse tipo de texto, como a introdução “era uma vez...”, o final “e foram felizes para sempre”, ou “se não morreram, ainda vivem”, bem como a brevidade do texto, entre outros traços definidores. Sperber (2011, p. 14) lista, ainda, como elementos formulaicos do conto de fadas, as frases introdutórias “Era”, “Diz que era uma vez”, “Havia”, “No tempo em que...”, entre outras, representando “uma temporalidade indefinida, difusa”, e uma conclusão contendo a formulação “para sempre”. Sobre as formas verbais empregadas nesses textos, afirma: “o uso do imperfeito do indicativo significa que faz muito tempo que a ação aconteceu, e também que se trata de evento repetido no passado”. Também menciona a espacialidade apenas ficcional e não geográfica, e o uso do imperfeito do indicativo.

Todorov procede, ainda, a uma distinção entre quatro subtipos do maravilhoso: 1. o maravilhoso hiperbólico, no qual “os fenômenos não são (...) sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares” (TODOROV, 2008, p. 60); 2. o maravilhoso exótico, no qual “narram-se (...) acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais”; 3. o maravilhoso instrumental, no qual aparecem “pequenos *gadgets*, aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis”; e 4. o maravilhoso instrumental, associado à ficção científica, onde “o sobrenatural é explicado de

uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece”. O conto de fadas estaria, assim, mais próximo do segundo subtipo.

Coelho (2003 [1986]) discorre acerca de diversas fontes dos contos de fadas, obras que considera “verdadeiras fontes de sabedoria” e “de conhecimento de vida” com um “papel formador” (p. 11). Para a autora, as mais recentes e surpreendentes descobertas da ciência estabelecem uma intersecção entre o que é racional e o que é mágico, indo de encontro ao racionalismo que negava a transcendência da existência humana e do mundo típico do materialismo, determinismo e evolucionismo. Isso levaria a um crescente interesse da sociedade atual nos contos de fadas e na sabedoria que contêm:

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. (...) O onírico, o fantástico, o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como *portas que se abrem* para verdades humanas ocultas (COELHO, 2003, p. 17 – itálico da autora).

A autora menciona os *Contos da Mamãe Gansa*, de Perrault (1697), como a primeira coletânea de contos de fadas que se conhece, contendo histórias “recolhidas da memória do povo” (COELHO, 2003, p. 21). Para a autora, a literatura infantil teria nascido com este autor francês. Na mesma época, segundo afirma, La Fontaine também teria colhido da memória popular as suas fábulas, “antigas historietas moralistas” (p. 22), bem como de fontes da Antiguidade como as fábulas de Esopo e as de Fedro, parábolas bíblicas e narrativas renascentistas e medievais. A literatura infantil, supostamente iniciada com Perrault, teria se solidificado e expandido com a coletânea dos Irmãos Grimm. Diferentemente do que afirma Bottigheimer (2009), Coelho aponta para a tradição oral e a “memória do povo” como fonte dos contos dos filólogos alemães, a partir do que lhes contaram Katherina Wieckmann e Jeanette Hassenpflug. A professora assevera que os Irmãos teriam eliminado, já na segunda edição da obra, os trechos de violência, sobretudo contra a criança, dada a crueldade intrínseca a vários dos contos “originais”. Em terceiro lugar, menciona os contos de Andersen, por meio dos quais o autor falaria diretamente às crianças, em histórias marcadas por ideais românticos.

Como fontes arcaicas dos contos de fadas, a autora lista fontes egípcias (papiro contendo o conto *Os dois irmãos*, entre outros) e orientais (por exemplo, a narrativa indiana *Calila e Dimna* e a coletânea *Sendebär*), bem como *As mil e uma noites*. Em seguida, sugere fontes céltico-bretãs para essas narrativas maravilhosas, incluído o romance cortês. Indica, ainda,

como fontes os contos maravilhosos populares medievais. Sobre *Chapeuzinho Vermelho*, escreve:

Chapeuzinho Vermelho é de origem incerta. 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 de seu estômago e o encher 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 com pedras (COELHO, 2003, p. 39).

Percebe-se, neste trecho citado, que a autora reconhece o fato de os Grimm terem “escolhido” um final para o conto, o que atesta o fato também apontado por outros autores que serão abordados neste trabalho de que os contos de fadas literários possuem alterações e estilizações pelas quais são responsáveis os autores das coletâneas, não representando, deste modo, fielmente as supostas fontes orais da tradição popular. É notório, também, que Coelho indica essa tradição oral popular como origem dos contos, mas, simultaneamente, assinala como gênese dos contos obras literárias que lhes antecederam, à semelhança do que propõe Bottigheimer (2009), autora a ser discutida na sequência. O livro de Coelho não explica, entretanto, em que medida as fontes orais e literárias deram origem aos contos de Perrault e Grimm e qual seria a participação de cada um dos dois tipos de fontes na constituição dos contos “originais” que vieram a ser retrabalhados literariamente pelos autores das coletâneas.

Coelho procede, também, a diferenciar o conto maravilhoso do conto de fadas:

O conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. (...) Quanto ao *conto de fadas* de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor (COELHO, 2003, p. 79 – itálicos do original).

Essa distinção nem sempre é feita por todos os autores, sendo que alguns utilizam os dois termos como sinônimos.

Coelho considera os mitos (ligados a fenômenos inaugurais e ao sagrado no “espaço sobrenatural dos deuses”) e arquétipos como sendo matérias-primas que alimentam os contos de fadas, e os símbolos como elementos da linguagem que os expressa: “mitos nascem na *esfera do sagrado*; arquétipos correspondem à *esfera humana* e símbolos pertencem à *esfera da linguagem*, pela qual mitos e arquétipos são nomeados e passam a existir como verdade a ser difundida entre os homens e transmitida através dos tempos” (COELHO, 2003, p. 85 – itálicos da autora).

A autora explica que o pensamento mítico deu origem ao pensamento religioso, e procurava explicar as origens do homem e do mundo, as forças da natureza, a vida e a morte. O pensamento mágico seria o criador dos mitos. Os arquétipos, por sua vez, derivariam dos mitos, constituindo “atitudes, ideias ou comportamentos no *espaço do humano*” (p. 90), que consistem em modelos eternos de comportamentos, impulsos e instintos humanos, estando presentes no inconsciente coletivo.

Mitos e arquétipos se transformariam, por sua vez, nos símbolos, que seriam figuras de linguagem, dando origem à linguagem simbólica, que funciona como mediadora entre o espaço imaginário e o espaço real da vida. A autora explica que os estudos que se dedicam a essa linha de investigação (conto de fadas e símbolos) interpretam-nos como “formas decadentes de antigos mitos fetichistas, absorvidos pela fantasia popular” (COELHO, 2003, p. 105).

De forma resumida, o texto de Coelho é ambíguo e relativamente impreciso ao indicar como gênese dos contos de fadas a tradição oral e também a tradição literária, não se atendo a explicar como uma fonte influenciou a outra, ou como ambas se imiscuíram com o passar do tempo. Falta, ainda, uma análise mais detalhada da presença de elementos míticos e arquetípicos em contos de fadas específicos. Outro detalhe é que, em alguns trechos do texto, a diferença por ela proposta entre contos de fadas e contos maravilhosos se torna borrada e ambos os gêneros são citados como sinônimos em certas passagens, como exemplo no trecho: “os contos maravilhosos (ou de fadas) são reconhecidos pela presença das seguintes categorias ou motivos (...)”, seguindo-se a essa citação uma listagem de características aplicáveis a ambos os gêneros. (COELHO, 2003, p. 109). De fato, a distinção entre os dois tipos textuais é consideravelmente nebulosa e são vários os autores que misturam os dois conceitos.

Em outro livro (COELHO, 1985), a autora dedica uma porção maior do texto aos contos de Grimm. Contextualizando o surgimento da coletânea dos dois irmãos, afirma que estes últimos “recolhem diretamente da memória popular as antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, conservadas por tradição oral (...). Buscando encontrar as origens da realidade histórica ‘nacional’, os pesquisadores encontram a fantasia, o fantástico, o mítico” (p. 110). Como objetivos dos Irmãos Grimm ao coletarem os contos, “material folclórico”, Coelho menciona o desejo de levantar elementos linguísticos que fundamentassem suas pesquisas de cunho filológico e fixar textos do “folclore literário” alemão comuns aos diversos povos falantes dessa língua, com uma marcada preocupação com a criança. Os contos originários da recolha de Grimm seriam de origem alemã ou de outras origens europeias, mas, neste último caso, assimilados pela cultura alemã. A época dos Grimm seria, segundo explica, distinta daquela de Perrault, na qual abundavam os contos repletos de violência e maldade: “O

Romantismo trouxe para o mundo um inegável sentido humanitário que vai ter suas consequências na renovação da arte, da literatura e dos costumes... (...) Assim, a violência (patente ou latente dos *Contos* de Perrault) cede agora a um *humanismo*, onde se mescla o sentido do *maravilhoso* da vida” (COELHO, 1985, p. 111):

Para exemplificar, confrontem-se os finais da estória do Chapeuzinho Vermelho em Perrault (que termina com o lobo devorando a menina e a avó) e a do Grimm (onde o caçador chega, abre a barriga do lobo, deixando que as duas saiam vivas e felizes; enquanto o lobo morria com a barriga cheia das pedras que o caçador ali colocou...)” (COELHO, 1985, p. 111) (*sic*)

Como elementos estruturais constantes dos contos de Grimm, Coelho menciona a onipresença da metamorfose, o uso dos talismãs, a força do destino, o desafio do mistério ou do interdito, a reiteração dos números (sobretudo o 3 e o 7), magia e divindade e certos valores ideológicos (valores humanistas, oscilação entre ética maniqueísta e relativista, esperteza e astúcia vencendo a força bruta e a prepotência, os mais velhos detendo o poder e a autoridade etc.). Como tipos de contos encontrados na coletânea, cita os contos de encantamento, os maravilhosos (incluía *Chapeuzinho Vermelho*), as fábulas, as parábolas, as lendas, os contos de enigma e os contos divertidos. Estes tipos de contos não são explicados, sendo apenas dados exemplos de narrativas que se encaixam em cada tipo.

Nesta última obra (COELHO, 1985, p. 110), a pesquisadora cita, ainda, ao tratar do conto de fadas dos Irmãos Grimm, as “narrativas do gênero fantástico-maravilhoso”, que seriam aquelas “que decorrem no mundo da Fantasia, perfeitamente reconhecível como diferente do mundo real, conhecido”.

É importante observar que há profundas diferenças entre a conceituação do maravilhoso e sua relação com o conto de fadas por parte de Todorov, de um lado, e de Coelho, de outro. Para o primeiro, como vimos há pouco, o conto de fadas seria uma variedade do maravilhoso que se diferencia pela sua forma; para a segunda, a distinção entre os dois gêneros residiria na origem, sendo o primeiro de extração oriental e o segundo de origem celta, bem como no tipo de problemática, correspondendo ao maravilhoso a questão de cunho material, sensorial e social e, ao conto de fadas, a questão espiritual, ética e existencial. Nota-se que as fontes dos autores são diferentes, bem como sua visão dos fenômenos literários em questão. Apesar disso, ao proporcionarem-nos visões da questão calcadas em diferentes perspectivas analíticas, pode-se dizer que ambas são combináveis e nos trazem informações de distinta tipologia. Além disso, enquanto Todorov considera o conto de fadas um subgênero do maravilhoso, Coelho os difere

em um trecho do seu texto, mas, como mostramos anteriormente, mistura os dois termos em outras passagens de seu livro.

A pesquisadora Kümmerling-Meibauer (1991), por sua vez, afirma que a palavra conto de fadas (“*Märchen*”) passou a ser encarada como denominação de um gênero literário no século XVIII, tendo sua origem na palavra “*maere*”, do médio alto-alemão¹². Inicialmente, o termo “*Märchen*” estava associado a uma noção de mentira, história inverídica, ilusão, fato irreal ou descolado da realidade. Segundo a estudiosa, a coletânea dos Irmãos Grimm nos apresentaria um protótipo e ideal estilístico do que se entende por conto de fadas, embora contenha também textos que a autora classifica como sagas e farsas. Apesar disso, Kümmerling-Meibauer considera que as frequentes definições simplificadas de conto de fadas que apenas salientam tratar-se do tipo de conto compilado pelos Grimm em sua coletânea, ou que simplesmente afirmam tratar-se de uma breve narrativa em prosa, sejam representativas dos preconceitos que muitos teóricos têm a respeito desse tipo de narrativa. Não raro, conforme Kümmerling-Meibauer, o conto de fadas é considerado menor ou de menor importância, além de infantil, de modo que esses críticos não se dão o trabalho de mencionar mais minuciosamente os traços característicos desse tipo de história. Além disso, a autora frisa que a constante associação do gênero conto popular com a coletânea de Grimm ignora outras fontes desse tipo de narrativa, como contos orientais (*As mil e uma noites*), franceses e a tradição literária dos contos artísticos. Kümmerling-Meibauer afirma, ainda, ser errônea a associação dos contos de fadas unicamente com o Romantismo, uma vez que havia interesse nesse tipo de narrativa também no Iluminismo e no Barroco.

Wilpert, segundo a autora, empreende uma ontologia do conto. Nela, divide o mundo entre aquele “acreditável”, “normal” e real, e outro próprio do conto de fadas, onde o maravilhoso e o impossível têm lugar. Nesses contos, o bem seria recompensado e o mal punido através da ação do herói, em um gênero que carrega em suas obras uma visão moralista de mundo. O autor diferencia o conto popular (“*Volksmärchen*”) do conto artístico (“*Kunstmärchen*”), sendo que ao primeiro correspondem a autoria anônima, a tradição oral, a forma simples, o tempo pré-literário e uma realização inconsciente; ao segundo, por sua vez, corresponderiam a autoria conhecida, a tradição escrita, a forma complexa, o tempo literário e uma realização consciente. Para Wilpert, tanto o conto popular quanto o conto artístico têm um

¹² Segundo Zipes (2012) e Backscheider (2013), na França, a expressão *contes de fées* teria sido cunhada por Madame D’Alnoy que, em 1697, publicou *Contos de fadas (Contes des fées*, em 4 volumes) e, em 1698, *Contos novos ou a moda das Fadas (Contes nouveaux ou les fées à la mode)*. Na Inglaterra, segundo Zipes (2012), a expressão *fairy tales* dataria da segunda metade do século XVIII, após a publicação da tradução dos contos de D’Alnoy.

autor definido, mas este só é conhecido no segundo gênero. O conto artístico seria dependente de estilos literários, enquanto o popular seria constante e não histórico. Os dois tipos de conto, que se influenciaram mutuamente, podem ser combinados entre si, gerando tipos mistos, e podem ser mesclados com outros gêneros literários. Citando Jolles, a autora ressalta que os contos de Grimm podem ser considerados como pertencentes a um gênero intermediário, por ele denominado “*Buchmärchen*”, uma vez que possuem características do conto popular, originário da tradição oral e, assim, tendo inúmeros autores, bem como do conto artístico, fixado pela linguagem escrita e retrabalhado e estilizado pelos seus compiladores.

Como características básicas do conto de fadas, Kümmerling-Meibauer lista os motivos e personagens do conto, ação esquemática e monofásica, uma moral simples, a expectativa de solução feliz dos conflitos, a falta de uma ordenação temporal e espacial, um estilo narrativo simples e o maravilhoso.

A autora nos lembra que diversas disciplinas científicas se dedicaram a analisar o conto sob diferentes perspectivas. Ela menciona a teoria psicológica do conto (Jung, Beit), a pedagógica (Bettelheim), a mitológica (Grimm, Steiner), a sociológica (Dienstbier, Nitschke, Zipes), a etnopoética (Degh, Jason, Jakobson), a histórico-geográfica (Aarne, Thompson), a fenomenológica (Jolles, Lüthi, Klotz) e a estruturalista (Propp, Bremond, Meletinsky), sendo todas elas relevantes para os estudos literários. As duas últimas, afirma, seriam aquelas que mais se dedicam a analisar a estrutura formal e conteudística dos contos.

Zipes (1994), a seu turno, trata de associar mito e conto de fadas, sustentando que se trata de gêneros distintos, porém que guardam semelhanças entre si. Citando Eliade, autor alheio aos estudos literários mas por ele utilizado como fonte de apoio para definir o mito, o autor assevera que mitos narram uma história sagrada de tempos primordiais, mostrando como uma realidade veio a existir em narrativas povoadas por seres sobrenaturais. Os mitos proporcionariam às pessoas uma experiência de cunho religioso. Eliade diferencia os mitos dos contos de fadas ao afirmar que estes últimos não apresentam memórias de um estágio particular da cultura, contendo, em vez disso, a estrutura de um comportamento exemplar. Os contos abarcariam, entretanto, ecos de motivos e noções próprios do mito, ainda que de forma camuflada, dos quais teriam se apropriado. Os mitos teriam surgido antes dos contos (embora essa questão seja discutida por acadêmicos), e teriam uma função sagrada não observada nestes últimos, função esta que lhes garantiria o status de uma forma mais elevada de arte. Para Eliade, porém, o conto “continuará a iniciação (própria do mito) no nível do imaginário” (ZIPES,

1994, p. 3) ¹³ Ambos os gêneros teriam em comum, ainda, sua suposta origem oral. Contudo veremos, com Ruth Bottigheimer, que a origem amplamente aceita como oral dos contos de fadas é passível de ser questionada. Essa possível origem oral teria aproximado ambos os gêneros, bem como seu caráter místico:

Certamente, mitos e contos de fadas mesclaram-se muito cedo na tradição oral, e em muitas narrativas modernas orais e literárias é muito difícil diferenciá-los. Eles parecem estar dotados de um poder místico extraordinário, de modo que desmoronamos as distinções e nos sentimos compelidos a retornar a eles repetidamente para conselho e orientações, na esperança de que há uma certa ordem divina e um sentido para um mundo caótico (ZIPES, 1994, p. 3) ¹⁴(...) esses mitos não são novos, nem são apenas mitos, pois são também contos de fadas (p. 4)

Neste ínterim poder-se-ia afirmar que ambos os gêneros apresentariam, sob essa perspectiva, o elemento “transcendência”, citado também por Neuhaus (2017). Essa transcendência tornaria imortais os contos de fadas, diferentemente dos contos artísticos:

Contos de fadas recentemente escritos, especialmente aqueles que são inovadores e radicais, não são usuais, são excepcionais, estranhos e artificiais porque eles não se enquadram nos padrões estabelecidos pelo conto de fadas clássico. E, se eles se enquadram nesse modelo e se tornam familiares, nós tendemos a esquecê-los depois de um tempo, porque o conto de fadas clássico nos é suficiente (ZIPES, 1994, p. 5). ¹⁵

Zipres afirma que o conto de fadas clássico é mito, tendo passado por um processo de “mitificação”: “qualquer conto de fadas, em nossa sociedade, caso procure tornar-se natural e eterno, deve tornar-se mito” (ZIPES, 1994, p. 5) ¹⁶. O conto de fadas moderno, para o autor, resistiria a essa mitificação. O mito clássico, na sua visão, também teria perdido seu caráter de mito “com M maiúsculo”, uma vez que teria sido despolitizado, ideologicamente mitificado e haveria perdido sua historicidade, com vistas a manter os interesses hegemônicos da burguesia. O conto de fadas literário, por sua vez, teria “petrificado”, revisado e fixado estruturas e formas originalmente oriundas da tradição oral, porém fixadas e alteradas pela pena dos escritores, consistindo em bens culturais inspirados nos contos “originais”, ainda que não seja

¹³ Trecho original: “(the tale) continues ‘initiation’ on the level of the imaginary”.

¹⁴ Trechos originais: “Certainly, myth and folk tales blended very early in the oral tradition, and in many modern oral and literary narratives it is very difficult to tell them apart. They seem to be invested with an extraordinary mystical power so that we collapse the distinctions and feel compelled to return to them time and again for counsel and guidance, for hope that there is some divine order and sense to a chaotic world” (...) these myths are not new, nor they are just myths, for they are also fairy tales”.

¹⁵ Trecho original: “Newly written fairy tales, especially those that are innovative and radical, are unusual, exceptional, strange, and artificial because they do not conform to the patterns set by the classical fairy tale. And, if they do conform and become familiar, we tend to forget them after a while, because the classical fairy tale suffices”.

¹⁶ Trecho original: “Any fairy tale in our society, if it seeks to become natural and eternal, must become myth”.

cientificamente possível determinar qual seria a origem “real” e indiscutível dos contos. Zipes apregoa, entretanto, que os contos escritos derivariam dos verdadeiros contos orais, transmitidos com a intenção de explicar fatos naturais – uma característica própria do mito. O narrador oral compartilharia com os membros da sociedade essas histórias de modo a incutir-lhes um sentido de missão. Assim, havia os contos de iniciação, adoração, advertência e doutrinação. A fixação em forma literária dos contos teria modificado as camadas sociais que os consumiam, passando de uma população iletrada que dependia da narração oral dos contos para fruí-los, para vir a ser lidos por membros de um estrato social mais elevado e letrado. Esses contos seriam, para Zipes, contos de magia (“*Zaubermärchen*”), em oposição a outros tipos de contos populares e orais. O autor menciona que os contos de fadas orais também foram influenciados pela leitura dos contos de fadas literários, um pensamento que vai ao encontro daquilo que defende Bottigheimer, e que verificaremos a seguir. Esses contos literários teriam sido retocados e as modificações que sofreram implicam posicionamentos ideológicos e estéticos. Sua leitura deixaria de ser um evento social, como quando grupos de pessoas ouviam um narrador que lhes contava as histórias, para tornar-se um evento privado, no qual o leitor se retirava para, sozinho, e tendo em mãos um livro, fruir os textos. Como a leitura do conto literário exige letramento, essa tradição excluiu os iletrados que tinham acesso às narrativas quando de sua transmissão oral. Segundo afirma Zipes, os contos literários foram inicialmente escritos para adultos, tendo sido adaptados de forma higienizada para crianças no final do século XVIII e início do século XIX. Como veremos com Bottigheimer, os contos de Grimm foram escritos já tendo em vista as crianças como potenciais leitores.

Os contos de fadas literários, por sua vez, teriam surgido nos salões da aristocracia do século XVII, onde teriam sido narrados por mulheres, na forma de uma espécie de jogo de salão. Esses jogos serviriam para que as mulheres demonstrassem sua inteligência e educação e teriam dado origem a textos literários de gêneros como a novela e as letras de música, em momentos de divertimento: “A narração de contos de fadas permitiu às mulheres representar a si mesmas, costumes sociais e relações de um modo que representasse seus interesses e aqueles da aristocracia” (ZIPES, 1994, p. 21) ¹⁷. Era importante que parecesse que os contos tinham sido inventados naquele momento, de forma improvisada; em certos casos, era solicitado à narradora que contasse um conto sobre certo motivo que lhe era proposto na hora; sua habilidade de improvisar era, então, bastante valorada. Assim, por volta de 1690 era solicitado aos narradores dos salões que escrevessem os contos que haviam contado nos jogos, contexto que deu origem,

¹⁷ Trecho original: “*The telling of fairy tales enabled women to picture themselves, social manners, and relations in a manner that represented their interests and those of the aristocracy*”.

entre outros, aos contos literários de Perrault. Esses contos, originalmente narrados nos jogos dos salões, não teriam sido, inicialmente, pensados para crianças, diferentemente do que ocorre com os contos de Grimm, que foram adaptados para que fossem apropriados para serem lidos por infantes. Todavia, as crianças já eram, nesses tempos, receptores dos contos, que ouviam da boca de suas governantas, serviçais e outras crianças. Com o tempo, os contos foram adaptados para incluir lições de moral destinadas ao público infantil das classes mais abastadas. Esses contos destinados às crianças teriam surgido entre 1720 e 1730.

A partir destes dados, percebe-se que Zipes nos oferece informações diferenciadas sobre as origens do conto de fadas literário, sobretudo o francês do século XVIII. Essas informações confirmam uma origem a princípio oral dessas narrativas, que teriam sido contadas nos salões da aristocracia e posteriormente fixadas de forma escrita. Este contexto nos leva a visitar o livro de Ruth Bottigheimer, que nos apresenta outra perspectiva acerca da origem desse gênero.

Bottigheimer (2009) se dedica à história dos contos de fadas, propondo-se traçar-lhes “uma nova história”, uma “história reversa” que se inicia com os contos de Grimm e avança rumo ao passado em busca das origens dessas narrativas. Na visão desta autora, tem-se como subentendido e amplamente aceito que a origem dos contos de fadas se assenta na tradição oral, com os contos sendo transmitidos de boca em boca e através dos tempos e territórios, principalmente por camponeses, bem como nos antigos mitos (assim como afirmavam Zipes e Volobuef). Entretanto, ela assevera que essa visão dista de ser um fato verificável e sustentado por evidências.

A pesquisadora inicia sua argumentação sublinhando as diferenças existentes entre o conto de fadas (“*fairy tale*”), o conto de magia (“*tale of magic*”) e o conto popular (“*folk tale*”), e discordando daqueles que tomam esses termos como sinônimos. Segundo afirma, o conto popular diferiria do conto de fadas em sua estrutura, personagens, enredo e idade. Ele seria breve, com enredo linear, “refletindo o mundo e o sistema de crenças de seu público”¹⁸. Seria povoado por maridos e esposas, andarilhos, e eventualmente um médico, advogado ou pastor, tematizando também as dificuldades de um matrimônio. No enredo desses contos, uma pessoa frequentemente toma o dinheiro, os bens ou fere a honra de outra, e a maioria deles não possui um final feliz. Também nos diz: “contos populares são fáceis de se acompanhar e lembrar, em partes porque lidam com aspectos familiares da condição humana, como a propensão a construir castelos de areia”¹⁹ (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 4).

¹⁸ Trecho original: “(...) *folk tales reflect the world and the belief systems of their audiences*”.

¹⁹ Trecho original: “*Folk tales are easy to follow and easy to remember, in part because they deal with familiar aspects of the human condition, like the propensity to build castles in the air*”.

O conto de magia, por sua vez, necessariamente apresenta elementos mágicos, mas estes também constam de contos de fadas, lendas, contos religiosos e anedotas. A autora menciona exemplos de enredos de contos de magia, mas não tece comentários mais específicos de modo a definir precisamente quais seriam as características desses contos e o que os diferiria dos demais gêneros nos quais a magia consiste em elemento fundamental.

Sobre os contos de fadas, a autora menciona os “contos de fadas populares” (“*folk fairy tales*”), aqueles que teriam sido supostamente transmitidos de forma oral durante séculos entre a população e que *a posteriori* vieram a ser fixados de forma escrita a partir do trabalho de diferentes autores que os teriam coletado junto ao povo, em um gesto de apropriação que dá origem ao conto de fadas literário (“*literary fairy tale*”), em oposição ao conto de fadas “original”, tradicionalmente encarado como sendo de origem oral. Autores que realizaram esse trabalho de apropriação seriam, entre outros, Giovan Straparola, Giambattista Basile, Marie-Catherine d’Aulnoy, Charles Perrault e os Irmãos Grimm. Sobre estes últimos, Bottigheimer nos lembra que existe a crença – errônea – de que eles haveriam preservado os contos populares em sua essência, embora, em realidade, tenham procedido a várias alterações e estilizações desses contos, assim como também afirma Volobuef (2011). Entre outras alterações, Wilhelm teria lhes incutido seu aspecto infantil e associado à infância do mundo.

Bottigheimer afirma que o termo “conto de fadas” está envolvido em uma nebulosa de confusões originadas pelo título em inglês dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*: “*Grimm’s fairy tales*”. Como observa a autora, as fadas estão ausentes no título original alemão e nos contos coletados nessa obra, entre eles contos de advertência (como *Chapeuzinho Vermelho*), de origem, de animais e populares. A autora cita Zipes, segundo quem transformações milagrosas, finais felizes, personagens de repertório e determinados motivos constituiriam elementos que compõem o conto maravilhoso “oral” (aspas da autora), que, uma vez escritos, teriam originado o gênero dos contos de fadas literários (“*literary fairy tales*”).

Bottigheimer não apenas põe em dúvida a origem supostamente oral dos contos de fadas populares, como também coloca em disputa a tendência generalizada de se definir esses contos pelos motivos e estruturas que neles aparecem. Assim, afirma que

motivos próprios dos contos de fadas tais como anéis mágicos e o número três aparecem em romances italianos dos séculos XV e XVI; a estrutura dos contos de fadas, assim como postulada por Propp ou outros, subjaz a numerosas novelas; e os finais felizes de contos de fadas definem romances de sexo e violência dos séculos XIX, XX e XXI. Portanto, não são os motivos, estrutura ou os finais felizes que definem os contos de fadas, mas sim a trajetória geral do roteiro de contos individuais em conjunção com aqueles elementos desses

contos conjugados em uma narrativa compacta. (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 9)²⁰

A autora considera que a extensão da narrativa, diferentemente dos itens citados acima, que também fazem parte há séculos dos romances, é um aspecto central para a definição dos contos de fadas, diferenciando-os dessas outras obras. Ao pôr em dúvida a noção amplamente aceita de que a totalidade dos contos teria sido elaborada e transmitida oralmente por pobres e analfabetos camponeses, ela propõe, em vez disso, uma natureza urbana (imaginário, personagens e referências) para os contos mais antigos. Épocas em que grande parte da população era bastante pobre e a concorrência de produtos mais baratos produzidos no exterior gerava desemprego, no norte da Itália, ofereciam um contexto propício para o surgimento de contos como os de ascensão: “é a intersecção de uma impossibilidade na vida real e seu alcance na fantasia que marca o nascimento do conto de fadas de ascensão moderno” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 21).²¹ A autora afirma que a origem dos contos de restauração corresponde aos romances que lhes precederam, e que “roteiros precursores sobre a restauração dos deslocados e figuras reais sofredoras que retornaram à sua posição de direito são aproximadamente tão antigos quanto o contar histórias, assim como o são os motivos que caracterizam tais contos” (p. 24).²²

Sobre os contos de Grimm, a pesquisadora retoma a origem comumente difundida dessas narrativas: boa parte delas, incluída *Chapeuzinho Vermelho*, teria sido contada aos irmãos por jovens garotas da região de Kassel, na Alemanha: entre elas, Dörtchen e Gretchen Hassenpflug, membros da classe social mais abastada. Além delas, Friederike Mannel e Charlotte lhes narraram outros contos que foram incluídos no primeiro volume, e lhes apresentaram Dorothea Viehmann, de origem mais humilde, que trouxe importantes contribuições para o segundo tomo. Esse volume continha, ainda, contribuições de outras jovens informantes. Assim, Bottigheimer põe em disputa a origem supostamente popular da totalidade dos contos: enquanto Viehmann poderia ser vista como uma informante que realmente fazia parte do povo, o mesmo não poderia ser dito das irmãs Hassenpflug, membros

²⁰ Trecho original: “*Fairy tale motifs such as magic rings and the number three appear in fifteenth- and sixteenth-century Italian romances; fairy tale structure, Proppian or otherwise, underlies a great any novels; and fairy tale happy endings define nineteenth-, twentieth-, and twenty-first-century bodice-ripping romances. Thus it is not motifs, structure, or happy endings alone that define fairy tales, but the overall plot trajectory of individual tales in conjunction with those fairy tale elements all brought together within a “compact” narrative (...)*”.

²¹ Trecho original: “*It is the intersection of a specific impossibility in real life and its achievement in fantasy that marks the birth of the modern rise fairy tale*”.

²² Trecho original: “*Precursor plots about the restoration of displaced and suffering royal figures who returned to their rightful position are nearly as old as storytelling itself, as are many of the motifs that characterize restoration fairy tales*”.

de uma elite econômica urbana. Por esse motivo, muitos historiadores acreditam que os contos teriam sido contados às ricas meninas por seus empregados, esses sim de fato membros do povo; entretanto, não existem registros dos nomes ou identidades desses serviçais. Com linha de raciocínio semelhante, Darnton (1986) afirma que

os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular. Na verdade, os Grimm reconheceram sua natureza literária e afrancesada e, por isso, eliminaram-na da segunda edição do *Kinder- und Hausmärchen* — com exceção de “Chapeuzinho Vermelho”. Este permaneceu na coletânea, evidentemente, porque Jeannette Hassenpflug lhe enxertara um final feliz, tirado de “O lobo e as crianças” (conto do tipo 123, de acordo com o esquema de classificação padrão elaborado por Antti Aarne e Stith Thompson), um dos mais populares na Alemanha. Assim, “Chapeuzinho Vermelho” inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação, atravessando depois o Reno e voltando para uma tradição oral, mas, desta vez, como parte da diáspora huguenote, dentro da qual retomou sob a forma de livro mas, agora, como produto da floresta teutônica, em lugar das lareiras das aldeias do tempo do Antigo Regime, na França. (DARNTON, 1986, p. 24).²³

Bottigheimer ressalta que, para Wilhelm Grimm, os contos de fadas seriam parte da natureza ela mesma, e seriam resquícios de antigas formas poéticas alemãs, supostamente não modificadas ao longo do tempo e fielmente reproduzidas, de forma oral, entre camponeses e cidadãos do povo, algo que corroboraria um desejo de unificação cultural (e também política) dos diferentes povos alemães, entre os quais teriam circulado, sem modificações, essas narrativas: “Wilhelm escreveu, e acreditava, que os contos não apenas abarcavam a alemanidade, mas também que eles mostravam aos alemães como ser alemães” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 38)²⁴. Apesar disso, a autora sustenta que os contos de fadas alemães derivariam dos de tradição francesa e estes, dos de origem italiana. Ele localizou em países como Dinamarca, Noruega, Suécia, Inglaterra, País de Gales, França, Espanha e Itália contos semelhantes aos que estava coletando na Alemanha e, segundo Bottigheimer, esses contos, parecidos entre si, vieram de livros publicados. Assim, a autora propõe uma origem majoritariamente literária para os contos de fadas coletados pelos Grimm.

Na visão de Bottigheimer, os Irmãos Grimm desconheciam a realidade do povo ao qual atribuíam a autoria dos contos que coletaram, uma vez que faziam parte de um estrato mais

²³ “O lobo e as crianças” é outra tradução difundida no português de “O lobo e os sete cabritinhos” (“*Der Wolf und die sieben Geisslein*”).

²⁴ Trecho original: “*Wilhelm wrote, and believes, that the tales not only embodied German-ness, but that they showed Germans how to be German*”.

privilegiado da sociedade, tendo uma visão ingênua dessa população que trataram de transpor aos contos de sua coletânea. A autora afirma que os contos do primeiro volume da compilação teriam origem literária, ao menos parcialmente. Esta é a sua tese, que denomina “nova história” dos contos de fadas e dos contos de Grimm em particular:

No final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, graças a novas catalogações realizadas eletronicamente, acadêmicos puderam verificar transferências intertextuais de livros para informantes orais em um crescente número de casos, e os resultados revelaram que os contos do volume 1 – longe de terem originado junto ao povo iletrado – demonstraram profundas conexões entre histórias contadas a Jacob e Wilhelm por suas jovens amigas de Kassel, por um lado, e contos de fadas europeus publicados, de outro (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 49-50) ²⁵

As evidências para essa asserção seriam motivos e enredos contidos nos contos de Grimm que seriam muito semelhantes àqueles encontrados em contos de fadas europeus preexistentes. Essas histórias teriam, por sua vez, sido lidas pelas irmãs de Kassel que atuaram como informantes dos Grimm, bem como por outras jovens mulheres no final do século XVIII e início do século XIX. Essa conclusão é tomada porque as histórias que pré-dataram e influenciaram os contos de Grimm já haviam sido publicadas em livros, de origem francesa e alemã, lidos por esse público há ao menos cinquenta anos antes da coleta das narrativas. Os irmãos não teriam, todavia, sabido desse fato, uma vez que foram criados em um lar no qual não penetrava a “literatura frívola”. Sendo grande parte dos contos originária da literatura francesa, a crença dos Grimm na alemanidade teria sido, no mínimo, ingênua: “A França proveu a Alemanha com sua tradição de contos de fadas” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 75) ²⁶ Assim, a autora considera inválida a visão tradicional dos historiadores e as declarações dos Grimm a respeito da origem supostamente oral dos contos, acreditando, pelo contrário, que essas narrativas teriam sua gênese em obras publicadas na França e na Alemanha antes da coleta por parte dos irmãos, tendo sido lidas pelas informantes que lhes narraram essas histórias. A linha de raciocínio de Bottigheimer se sustenta a partir de uma interpretação peculiar de dados históricos disponíveis sobre essa época e seu contexto, e contém uma série de suposições (por exemplo, que as irmãs Hassenpflug teriam lido os livros de contos anteriores à coleta, uma vez que eram letradas, pertenciam a um lar abastado e aberto à “literatura trivial” e faziam parte do

²⁵ Trecho original: “By the late 1980s and early 1990s, thanks to re-cataloguings carried out electronically, scholars could verify intertextual carryovers from books to oral informants in an increasing number of cases, and the results steadily revealed that the fairy tales of Volume 1 – far from originating among an illiterate folk – demonstrated close connections between stories told to Jacob and Wilhelm by their Young Cassel friends on the one hand and published European fairy tales on the other”.

²⁶ Trecho original: “France provided Germany with its fairy tale tradition”.

grupo demográfico que consumia esse tipo de livro). Deste modo, não se baseia em documentos que provem de forma explícita e indiscutível ser realmente literária a origem dos contos. Por não apresentar evidências documentais daquilo que afirma, e por elaborar seus argumentos com base em possibilidades e conjecturas, pode-se dizer que o que Bottigheimer nos apresenta é uma hipótese talvez inverificável acerca da suposta origem não oral dos contos de fadas – mas uma hipótese que também faz sentido e, se não explica de forma crível a origem da totalidade dos contos de fadas, aponta uma possibilidade concreta de origem de certa parte deles.

Uma informação que potencialmente corrobora a tese de Bottigheimer é aquela que nos oferece Martus (2009, p. 203-4) em um trabalho biográfico sobre os Irmãos Grimm. O autor afirma que, à época da publicação da primeira edição dos *Kinder- und Hausmärchen*, o mercado editorial alemão já havia assistido ao surgimento de diversas coleções de contos de fadas (*Märchensammlungen*) de outros autores, o que, segundo ele, indicaria também um interesse do público dessa era nesse tipo de obra. Entre os trabalhos dessa sorte que antecederam os Grimm encontram-se a série *Volksmärchen der Deutschen* (“Contos populares dos alemães”), de Johann August Musäus, de 1782, bem como os *Kindermärchen aus mündlichen Erzählungen gesammelt* (“Contos infantis coletados de narrações orais”), de Wilhelm Günther (1787). Além delas, foram publicadas: *Neue Volksmärchen der Deutschen* (“Novos contos populares dos alemães”), de Benedikte Naubert (1798-1993) e as coletâneas anônimas *Annenmärchen*, de 1792/92, *Märleinbuch für meine lieben Nachbarsleute* (“Contos de fadas para meus caros vizinhos”), de 1799, e *Feen-Märchen* (“Contos de fadas”), de 1801. Albert Ludwig Grimm, um escritor coincidentemente de mesmo sobrenome que os irmãos de Kassel, publicou em 1808 seus *Kindermärchen* (“Contos infantis”) e Johann Gustav Büsching, em 1812, poucos meses antes da publicação da coletânea dos Grimm, seus *Märchen und Legenden* (“Contos de fadas e lendas”). Nenhuma dessas obras gozou da fama e reconhecimento dos *Kinder- und Hausmärchen*, obra que, de acordo com Martus (2009, p. 204), seria o livro alemão mais conhecido no mundo depois da Bíblia de Lutero. Entretanto, sabendo-se o quão estudiosos eram os Irmãos Grimm, não seria exagerado supor que tivessem conhecimento de ao menos parte dessas coletâneas publicadas antes da sua e que esse conhecimento possa ter exercido algum tipo de influência na composição de sua própria obra. Se isso efetivamente ocorreu e de que forma, não é possível comprovar com base nas fontes consultadas para este trabalho. O que se pretende, com esta sugestão, é indicar que, na esteira do que nos propõe Bottigheimer, existem evidências de que a obra de Grimm possui, além das fontes orais comumente atribuídas aos contos de fadas, traços indicativos de uma origem também literária. Como afirma o próprio Martus (2009, p. 210), “materiais advindos de fontes burguesas, femininas e com formação

literária confluíram abundantemente nos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, ao passo que a pesquisa diretamente junto aos locais e pessoas, onde, segundo a teoria, o ‘bem popular’ deveria poder ser encontrado, mostrou-se difícil”²⁷.

A discussão sobre a autoria dos contos de fadas também foi expandida por Pabst (2014). O autor (PABST, 2014, p. 136-7) inicia seu ensaio recordando-nos de que, na primeira edição dos *Kinder- und Hausmärchen*, o nome dos Irmãos Grimm não surge como se esses fossem, de fato, os autores da obra, mas sim seus coletores ou compiladores (*Sammler*). Isso porque os próprios Grimm entendiam que os contos de fadas reunidos nesse volume não seriam fruto – ao menos não exclusivamente – de uma autoria e intencionalidade individuais, sendo produto de uma concepção coletiva popular alemã, o que seria próprio do que denominam *Volkspoesie* (“poesia do povo/popular”). A princípio, tendo sido coletados em Hesse, os contos de Grimm corresponderiam a uma tradição folclórica germânica, mas semelhanças entre essas narrativas e outras de origens diversas indicam uma mistura de tradições culturais e linguísticas que lhes deram origem.

Isso levanta a seguinte questão: os contos compilados pelos Grimm seriam, por isso, de autoria anônima? Existem casos, como o conto *Rapunzel* (o décimo segundo da coletânea), cuja autoria, embora afirmassem os Grimm tratar-se de narrativa advinda da tradição oral, é associada a autores como Friedrich Schulz (*Kleine Romane*), a partir de um conto de Charlotte-Rose de Caumont de la Force que, por sua vez, retrabalhava a obra *Pentamerone* de Basile. No caso de *Rotkäppchen*, é sabido que o texto teve, como base, a versão de Perrault, mas os Grimm citavam, como fonte primeva da narrativa, a região do Meno, onde o conto haveria sido coletado por Jeanette Hassenpflug. Assim, Pabst (2014, p. 141) afirma que “os Grimm ocultam sistematicamente a autoria através da instância do narrador ou, com mais frequência, da narradora”²⁸. O autor também afirma (p. 142) que os Grimm procediam a um deslocamento da figura do autor por meio da do narrador(a). Com isso, o autor se refere às informantes dos irmãos, como Hassenpflug e Dorothea Viehmann, a quem se atribui o papel de fontes dos Grimm. Esta última, embora a ela se referissem os Grimm como sendo tipicamente de Hesse, seria, de fato, de origem francesa, algo perceptível nos contos narrados por ela, bastante semelhantes àqueles que circulavam pelo país vizinho.

²⁷ Trecho original: „Materialien aus bürgerlichen, weiblichen, literarisch gebildeten Quellen flossen den Kinder- und Hausmärchen reichlich zu, während sich die Recherche gerade an den Orten und bei den Personen, wo das ‚Volksgut‘ der Theorie nach hätte zu finden sein sollen, als schwierig erwies“.

²⁸ “Überdies verdecken die Grimms Autorschaft systematisch durch die Instanz des Erzählers, öfter noch der Erzählerin“.

Pabst nos fala, assim, de um espalhamento ou distribuição (*Zerstreuung*) da autoria. Nesse sentido, afirma (2014, p. 142): “A ficção da oralidade, que os Grimm consistentemente sustentam, leva, como consequência, a um espalhamento da autoria”²⁹. Isso se deveria a uma estratégia: ao relegar-se ao narrador a autoria da obra, o que se escrevesse permaneceria sem ser contestado, mesmo após seu falecimento. Na concepção de autoria favorecida pelos Grimm, o conceito de narrador se sobreporia ao de autor, que permaneceria obscurecido. Apesar disso, os contos, assim como registrados pelos irmãos, apresentam diversas alterações e estilizações (em uma reconstrução), que são de sua responsabilidade, não correspondentes, portanto, a um fiel registro de elementos da tradição popular. Uma imprecisão no reconhecimento dos autores de cada tipo de contribuição que deram origem à obra, nesse contexto de dispersão da autoria, leva também a uma anonimidade, ou mesmo à negação de uma autoria para os textos no sentido em que comumente entendemos esse termo.

O conceito de dispersão da autoria cunhado por Pabst e aplicado à situação dos *Kinder- und Hausmärchen* define de forma precisa o que de fato ocorre no contexto dos contos de fadas literários. Sua origem é, ao menos parcialmente, oral e tradicional, uma vez que se entende que esses contos circularam por séculos na boca do povo e espalhados por diversos territórios, ao longo dos séculos; ao mesmo tempo, as informantes dos Grimm também estavam influenciadas pela leitura de outros contos de fadas literários, como afirma Bottigheimer, e podem ter acrescentado, ao narrar-lhes as histórias, elementos de sua autoria; por fim, os próprios Grimm realizaram diversas modificações nas histórias, adaptando-as ao gosto infantil, extraindo-lhes elementos escatológicos, dotando-lhes de certo estilo. Por esse motivo, é possível afirmar que a autoria dos contos de Grimm é dispersa, imprecisa, distribuída e, em certa parte, anonimizada.

Em seu ensaio sobre o conto de fadas, Kate Bernheimer propõe-se analisa-los sob o prisma de sua forma, focalizando as técnicas de sua elaboração que, segundo afirma, consistem em tema pouco apreciado. Nessa direção, afirma que os contos de fadas foram tradicionalmente analisados tendo-se como foco seu sentido e não sua forma. Para tal, a autora identifica quatro elementos básicos ou componentes técnicos e formais comuns aos contos de fadas que denomina tradicionais: planicidade (*flatness*), abstração (*abstraction*), uma lógica intuitiva (*intuitive logic*) e uma magia naturalizada (*normalized magic*) (BERNHEIMER, 2009, p. 64).

Com planicidade, Bernheimer refere-se a uma ausência de profundidade e ao caráter plano e de meras silhuetas das personagens que habitam essas narrativas, que apresentam poucas emoções – eventualmente uma – e estão despidas de conflitos psicológicos. Para a

²⁹ “Die Fiktion der Mündlichkeit, die die Grimms konsequenz aufrechterhalten, dient mithin nicht minder dazu, Autorschaft zu zerstreuen”.

autora, essa planicidade violaria, a princípio, uma regra básica da composição do texto de ficção, segundo a qual a complexidade psicológica das personagens seria característica crucial e necessária; apesar disso, acredita que essa ausência de complexidade psicoemocional da personagem do conto de fadas emule, no leitor, uma profundidade em sua resposta ao texto (BERNHEIMER, 2009, p. 67).

Sobre a abstração, Bernheimer refere-se à falta de detalhes nas descrições desse tipo de texto. São atribuídas características vagas às personagens, como “bela” ou “amável”, sem que seja explicado de que forma a personagem incorpora ou demonstra esses traços. Segundo a autora, “contos de fadas dizem; mas eles não demonstram com frequência”³⁰ (p. 67). Ao encontro do que afirmamos neste trabalho, Bernheimer emprega o termo “ausência” (“*absence*”) ao referir-se a essa escassez de detalhamentos no conto de fadas: trata-se da verificação daquilo que não surge nessas narrativas, com essas ausências constituindo traços tão marcantes e identificativos desse tipo de obra quanto as suas características presentes e observáveis.

Ao referir-se a uma lógica intuitiva dos contos de fadas, a autora faz menção a outra ausência presente nos textos: a de explicações lógicas, dos motivos pelos quais os fatos ocorrem. Assim, os detalhes que são apresentados no conto existem de forma isolada do roteiro, o que gera a impressão de que tudo o que ocorre seria inevitável e correto, sem que haja uma preocupação com que as coisas façam, de fato, sentido (BERNHEIMER, 2009, p. 69).

Quanto à lógica naturalizada, a autora refere-se à abundância de elementos sobrenaturais e ao seu encontro com o corriqueiro e o cotidiano na mesma narrativa. Assim, no conto de fadas, segundo afirma (p. 69), não existe a necessidade de que as personagens atravessem um portal para terem acesso a um universo mágico: o elemento mágico já faz parte, de forma naturalizada, da mesma dimensão que habitam as personagens e onde se desenrolam as ações. Assim, “com sua planicidade, abstração, lógica intuitiva e magia naturalizada, os contos de fadas detêm uma chave para a porta impetuosamente trancada entre os assim denominados realismo e não realismo, convenção e experimentalismo, psicologia e abstração”³¹ (p. 70).

Como poderá ser comprovado mais adiante, no próximo subcapítulo, a abordagem do conto de fadas a partir da identificação de seus elementos formais empreendida por Bernheimer é influenciada pelos trabalhos de Max Lüthi. Conforme afirma a autora, ao final de seu texto,

³⁰ Trecho original: “*Fairy tales tell; they do not often show*”.

³¹ Trecho original: “*With their flatness, abstraction, intuitive logic, and normalized magic, fairy tales hold a key to the door fiercely locked between so-called realism and nonrealism, convention and experimentalism, psychology and abstraction*”.

os livros do pesquisador suíço seriam “incríveis, repetitivos e poéticos” (p. 73). De fato, o que se observou, durante a revisão bibliográfica que deu origem ao presente capítulo desta tese, o trabalho de Lüthi adentra a questão estrutural do conto de fadas com uma profundidade e um nível de detalhamento não observados nos demais autores aqui citados que também se dispuseram a analisar esse gênero textual tendo em vista seus componentes. Essa seria a razão para sua continuada relevância mesmo após sete décadas terem transcorrido desde sua publicação inicial. A contribuição de Bernheimer, embora mais breve, uma vez que foi apresentada sob forma de um ensaio que não se pretendia um tratado exaustivo acerca do tema, toca em temas essenciais da forma dos contos de fadas e sintetiza, de maneira eficaz, quatro elementos indubitavelmente presentes nessas narrativas e que as qualificam como tais.

Karin Volobuef, em seu texto de 2011, põe bastante ênfase no processo criativo dos Irmãos Grimm: uma vez coletados os textos, estes teriam sido retocados a cada edição que ia sendo lançada da obra, num trabalho contínuo de aperfeiçoamento. Sobre a origem dos contos de fadas, a pesquisadora nos lembra, citando Lüthi, que existem registros de narrativas nesse molde já no antigo Egito (século XVIII a.C.). A autora descreve como esse conto egípcio foi ouvido séculos depois na Itália e na Alemanha, enfatizando o fato de os contos viajarem no tempo e no espaço, tanto através da tradição oral quanto na forma escrita. Sendo tão antiga a origem dos contos, torna-se impossível encontrar sua versão original, de modo que existem duas correntes teóricas a respeito de seu nascedouro: de um lado, há os que acreditam que o conto surgiu em um único lugar e dali se espalhou pelo mundo e, de outro, encontram-se os que pensam que os contos surgiram em diversos lugares “e com traços semelhantes ou equivalentes por toda parte, semelhança essa que se explicaria pelo fato de que os seres humanos, estejam onde estiverem, compartilham um grande conjunto de experiências e emoções” (VOLOBUEF, 2011, p. 14).

Sobre a proximidade e semelhança temática e formal dos diferentes contos incluídos na coletânea dos Grimm, bem como sobre sua origem, a professora afirma:

os contos de fadas ostentam tamanha proximidade entre si por derivarem de antigos mitos germânicos, os quais outrora haviam sido amplamente difundidos. Conforme o caráter mítico foi resvalando no esquecimento, as narrativas foram mantidas vivas enquanto efabulação ficcional (VOLOBUEF, 2011, p. 15) (...) Os contos seriam, assim, versões modificadas pela imaginação (ou seja, transformadas em ficção) de antigas narrativas que outrora tinham valor sagrado. (p. 20)

A autora ressalta, porém, diferenças entre o conto e o mito:

Ao invés do tempo primordial da criação do mundo e de todas as coisas, tal como no mito, o conto trata de um passado indefinido (“Há muito, muito tempo atrás...”). Ao invés de histórias dos deuses, eles são narrativas sobre pobres moleiros, mocinhas órfãs, crianças perdidas na floresta – os quais se deparam com a magia, mas que são apenas simples humanos e não seres divinos ou fabulosos. (VOLOBUEF, 2011, p. 20)

O estudioso Stefan Neuhaus (2017) mantém a distinção entre conto popular e conto artístico, e afirma que, desde o século XVIII, o termo “*Märchen*” é associado com a noção de “*Volksmärchen*”, o conto popular. Em ambos os casos, trata-se de ficção, ou obras cujos signos não possuem um referente na realidade (mais detalhes acerca dessa discussão sobre os referentes dos signos estéticos em Garcia, 2017).

O conto popular, para o autor, seria tradicionalmente referido como o conto de fadas por excelência, e caracterizado, diferentemente do conto artístico, por sua origem na tradição oral. Apesar disso, afirma, assim como Kümmerling-Meibauer, que os contos de fadas também possuem um autor, mesmo que atualmente não seja mais possível determinar de quem se trata, e ainda que tenham sido bastante modificados pela sucessão de narradores que os contaram:

Da perspectiva da ciência da literatura, trata-se sempre de *textos literários*, que consequentemente têm um ou vários autores ou editores, mesmo quando versões mais antigas são desconhecidas e a gênese dos textos não pode ser reconstituída. (NEUHAUS, 2017, p. 10)³²

O teórico afirma que a noção segundo a qual os contos circulavam entre a população analfabeta dos territórios de língua alemã na era medieval deriva de uma construção originária do século XIX, quando se visava identificar traços culturais unificadores dos territórios germanófonos, na busca de raízes culturais comuns. Tratar-se-ia, portanto, de uma idealização romântica do medievo alemão. Essa idealização fixou no imaginário popular a ideia de uma época em que abundavam reis corajosos e cavaleiros valentes, quando histórias eram contadas ao pé da lareira. Porém, ao contrário, tratava-se de tempos em que a população, em sua maior parte rural, convivia com grande escassez de recursos, trabalhando arduamente no campo e podendo dar-se por felizes quando conseguiam atingir a idade adulta.

Para Neuhaus, o conto popular poderia ser identificado por uma série de traços que lhe são característicos. Seu início e sua conclusão são formulaicos e se repetem em todos os contos.

³² Texto original desta citação: “*Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft handelt es sich immer in erster Linie um literarische Texte, die folglich einen Autor oder mehrere Autoren oder Bearbeiter haben, auch wenn frühere Fassungen nicht bekannt sind und die Genese der Texte nicht dargestellt werden kann*”.

A ação seria única, linear e estereotípica, não havendo ações paralelas; os acontecimentos não possuem especificações claras de lugar e tempo. As personagens são unidimensionais: ou boas ou más, inteligentes ou burras (e se são boas são também inteligentes, se são más são igualmente burras³³), não havendo lugar para uma psicologização; ainda no âmbito das personagens, são comuns tipos que se repetem como príncipes e princesas, reis e rainhas, irmãos e madrastas, sendo raros os seus nomes e indicados, em vez deles, atributos. O herói ou a heroína geralmente têm um problema, como a falta de algo, e necessitam resolvê-lo, tendo ainda que demonstrar características mágicas para atingir tal feito. Animais falam entre si e com humanos. A linguagem do conto de fadas é simples e se ausentam palavras difíceis, sendo as mesmas formas repetidas ao longo do texto. A simbologia e as metáforas são, também, simples e memoráveis, e a história se encerra com um final feliz. A visão de mundo presente no conto é consideravelmente simplista. O conto artístico (“*Kunstmärchen*”), ao contrário, apresenta personagens, acontecimentos e ações multidimensionais e originais, em um texto mais complexo e estilisticamente mais rico e variado em todos os sentidos. Alguns traços são, entretanto, comuns a ambos os tipos de conto, tais como a busca do herói, os requisitos mágicos, a simbologia dos números e da natureza, o fato de animais falarem, a ligação com o mito e a transcendência.

Sobre os *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, Neuhaus frisa seu caráter de projeto científico e de recuperação de uma tradição cultural germânica: “O conceito do trabalho está fortemente associado a um projeto nacional de conceituação de uma nação cultural alemã”³⁴ (NEUHAUS, 2017, p. 154), em tempos nos quais se visualizava uma unificação dos territórios de língua alemã. A respeito, afirma Volobuef:

Para além da enorme popularidade de sua antologia de contos, os Irmãos merecem especial destaque por terem fincado as raízes de um novo campo de pesquisa. Sua valorização da cultura popular e 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. 12-3)

Neuhaus (2017) nos lembra, também, que o sucesso dessa obra não surgiu do dia para a noite, tendo a primeira edição vendido poucas cópias e um terceiro tomo, planejado mas nunca lançado. Segundo o pesquisador, Wilhelm Grimm trabalhou mais ativamente na coletânea que

³³ Esta afirmação é discutível, uma vez que a possivelmente mais célebre personagem de contos de fadas, Chapeuzinho Vermelho, é simultaneamente boa e pouco inteligente, ou excessivamente ingênua.

³⁴ Trecho original: “*Das Arbeitskonzept hängt eng mit dem nationalen Projekt der Konzeptionalisierung einer deutschen Kulturnation zusammen*”.

seu irmão Jacob, e o primeiro teria sido responsável pela estilização dos contos, atribuindo-lhes seu aspecto típico, com formulações como “era uma vez...” e “se ainda não morreram...” (“*es war einmail...*” e “*und wenn sie nicht gestorben sind...*”).

Como fonte, os irmãos tiveram Marie Hassenpflug³⁵, que teria tido familiaridade com a tradição francesa de contos de fadas. Uma vez que os contos por ela descritos incluíam elementos inapropriados para o público infantil, eles trataram de proceder a algumas modificações que os adaptassem tendo em vista as vicissitudes desse público. Esta observação, uma declaração dos próprios irmãos, reforça a noção geral, até hoje prevalecente, mas também frequentemente discutida, de que os contos da coletânea seriam obras apropriadas para o público infantil, e a ele direcionadas, o que configura um passo importante na concepção do então nascente gênero literatura infantil.

Até o presente momento, revisitamos obras que contextualizam, a partir de diferentes perspectivas, o conto de fadas, sua etiologia e sua historicidade, por vezes salientando suas semelhanças e diferenças em face de outros gêneros literários que de algum modo lhe são próximos. Vimos também características gerais desse tipo de contos, e alguns autores, como Neuhaus e Kümmerling-Meibauer, ofereceram-nos listas um pouco mais detalhadas de características formais que o definem. A partir deste íterim, pretende-se avaliar as contribuições de um autor que se dedicaram a explorar, de forma mais detalhada e minuciosa, as características próprias desse tipo de narrativa com base mais no que os próprios contos apresentam do que naquilo que há fora deles. Para tal, dedicar-nos-emos às contribuições de Lüthi (abordagem fenomenológica, segundo Kümmerling-Meibauer), que abarcaram mais precisamente questões intratextuais dessas narrativas.

1.2.1. As contribuições de Lüthi

Passados mais de 70 anos desde a publicação de sua primeira edição, o estudo a respeito do conto de fadas empreendido por Lüthi (1982 [1947]) ainda se mostra de considerável relevância para estudos aprofundados sobre o conto de fadas e seus elementos constituintes. O autor tratou de elencar e emiuchar os traços característicos desse tipo de narrativa em um nível de detalhes não encontrado nos demais autores aqui resenhados, e as informações por ele

³⁵ Segundo Schoof (1959), cujo estudo é baseado em escritos dos Irmãos Grimm, a narrativa *Chapeuzinho Vermelho* foi inicialmente contada por uma senhora conhecida por “*Die Alte Marie*” (“a Velha Maria”) em Hesse, no outono de 1812. O autor afirma que Dortchen e Gretchen Wild apenas reproduziram o que a Velha Maria havia contado. Schoof indica, ainda, oito pessoas de Hesse como fontes dos contos de fadas além das Hassenpflug, que são citadas em quase todos os estudos, bem como oito fontes no círculo de Bökendorf. Para maiores detalhes, ver Schoof (1959, p. 39-96).

levantadas, malgrado as várias décadas que desde então se passaram, mostram-se ainda pertinentes e expressivas quando se pretende realizar uma análise do conto de fadas baseada na identificação de seus componentes. Nesse sentido, o trabalho de Lüthi nos oferece mais detalhes a respeito da gramática desse tipo de narrativa que a morfologia de Propp, e consideravelmente mais informações do que as disponibilizadas por outros autores aqui mencionados e que se dispuseram a elencar as características do conto de fadas, como Kümmerling-Meibauer e Neuhaus. Por esses motivos, como se verá no próximo subcapítulo, as ideias de Lüthi são as que mais subsídios nos oferecem com vistas a encontrar uma resposta para a pergunta de pesquisa que norteia a construção deste capítulo da tese. Assim, decidiu-se por reunir essas informações neste subitem específico do capítulo um, dado o seu volume e relevância.

O estudo de Lüthi (1982 [1947]) se inicia com a afirmação de que contos de fadas³⁶ já eram produzidos por autores do Rococó e do Classicismo, como Musäus e Goethe, respectivamente. Segundo o autor, o amor dos românticos pelo conto de fadas derivaria da coletânea dos Irmãos Grimm (embora, ressalte-se, os primeiros contos artísticos de Tieck e Novalis sejam consideravelmente anteriores), a partir da qual outras coletas de contos populares foram realizadas. O autor menciona que existem hipóteses conflitantes a respeito das origens dessas narrativas, como observamos em parágrafos anteriores deste texto. Assim, Lüthi nos fala que “estudiosos do folclore não conseguiram concordar se os contos ainda atuais nos dias de hoje têm milhares de anos de idade em sua forma básica ou apenas alguns centos” (LÜTHI, 1982, p. 2)³⁷.

Segundo o autor, os contos de fadas são enigmáticos por conjugarem opostos como o miraculoso com o real, o próximo com o longínquo, e o ordinário com aquilo que é incompreensível. Para ele, o “poder secreto” do conto de fadas não reside em seus motivos, mas sim na maneira como os emprega, ou seja, na sua forma. Assim, no livro em questão, procura enumerar e analisar as formas próprias deste gênero literário (e outros gêneros vizinhos, como as lendas e sagas), com base em contos oriundos de diversos países europeus. Neste trabalho, contudo, trataremos apenas das informações contidas no texto de Lüthi a respeito do conto de fadas.

³⁶ No texto em alemão, o autor se refere a *Volksmärchen*, contos populares. Entretanto, as informações contidas no texto referem-se ao tipo de contos que, neste trabalho, designamos contos de fadas. De modo a unificar a terminologia empregada neste trabalho, referir-nos-emos, nesta revisão, a contos de fadas, embora se deixe clara a terminologia empregada pelo autor em seu texto.

³⁷ Trecho original: “*Students of the folktale have not been able to agree whether the tales still current today are many thousands of years old in their basic form or only a few hundred*”.

Contos de fadas, segundo Lüthi, são povoados por seres ordinários ao lado de seres sobrenaturais como fadas, bruxas, gigantes, dragões etc., bem como por elementos da natureza e animais falantes e possuidores de poderes mágicos. Anciões e anciãs concedem poderes mágicos ao herói, o qual não percebe diferença entre esses elementos mágicos e a realidade comum, sendo despido de curiosidade, temor ou surpresa diante desses fatos estranhos e inexplicáveis pela razão. Quando o herói sente medo, esse medo é motivado por perigos, não pelo estranho (o herói pode vir inclusive a casar-se com seres sobrenaturais como as fadas ou filhas de bruxas com poderes mágicos, não encontrando nada de estranho nessas esposas). Longas distâncias são sempre de natureza geográfica, e não espiritual. Lugares como “o fim do mundo” são sempre acessíveis caminhando ou voando. A estas características formais do conto de fadas, Lüthi atribui o nome unidimensionalidade.

Outro traço formal dessas narrativas, segundo Lüthi (1982), seria a falta de profundidade. Às suas personagens faltam substância, uma vida interior e uma relação com o tempo passado e futuro, bem como profundidade física e psicoemocional. Mesmo quando sentimentos como raiva, ciúme, possessividade, amor e saudades são atribuídos às personagens do conto, estas últimas não demonstram paixões e emoções reais. Da mesma forma, embora essas narrativas contenham compromissos e casamentos, segundo o autor, não conteriam elementos de erotismo³⁸.

Os contos folclóricos, ainda de acordo com Lüthi, tampouco oferecem detalhes acerca da localidade ou aldeia de onde vem o herói e, geralmente, ele é retratado nas narrativas deixando esse local de origem para aventurar-se pelo mundo, não sentindo apego por esse lugar e retornando a ele apenas se o enredo o exige. Suas relações familiares também são pouco enfatizadas, com seus parentes sendo mencionados de forma funcional e superficial apenas em casos em que o roteiro os necessita. O herói tampouco desenvolve relações aprofundadas com as demais personagens, que surgem e desaparecem assim que deixam de ser importantes para o desenvolvimento da história. Outra dimensão ausente do conto maravilhoso é a da passagem do tempo e o envelhecimento das personagens, sendo que os heróis são dotados de eterna juventude. Com base nestas informações, percebe-se que o conto se restringe ao que é essencial e à superfície, o que se reafirma por seu sentido objetivo e direto (sem duplos sentidos ou sugestões indiretas), poupando nos detalhes e descrições (de personagens, paisagens etc.) e

³⁸ Veremos, mais adiante, que a versão de Perrault para *Chapeuzinho Vermelho* contém, a despeito da observação de Lüthi, traços remanescentes de erotismo encontrados já em versões anteriores do conto que circulavam pela França. Mesmo sobre a versão dos Grimm, para autores como Darnton (1986) há elementos de erotismo no conto. Em nossa visão durante e após a leitura das obras do corpus, em Grimm-Janssen a personagem se vê sensual (sensorial). O conto dos Grimm se mantém dotado de uma magia misteriosa e um elemento romântico.

pormenores, atendo-se ao que é fundamental para o desenvolvimento do enredo. Nesses textos, são enfatizadas as ações, que são lineares e cronológicas (LÜTHI, 1982).

Sobre as personagens, Lüthi afirma, ainda, que são ou bonitas ou feias, grandes ou pequenas, inteligentes ou pouco perspicazes, ou fortes ou fracas, ou ricas ou pobres, porque o conto de fadas é afeito a extremos. Frequentemente, não recebem um nome (por exemplo, em *Chapeuzinho Vermelho*, a avó, o caçador, a mãe), nem mesmo o herói, em redor do qual se desenvolve a narrativa e circulam as demais personagens. O herói é comumente um ser humano “normal” que luta contra inimigos de tipo sobrenatural, e também não é descrito em detalhes, nem em termos de seus atributos físicos, nem em termos de seus traços psicológicos. Assim, pode-se afirmar que essas narrativas contêm poucas qualificações e são centradas em uma ação linear, sendo que as informações que são oferecidas acerca de personagens e lugares se resumem àquelas que se mostram essenciais para o desenvolvimento da ação. O herói tende a ter sorte e estar, de forma geral, no local adequado justamente no momento propício.

Outro traço marcante dos contos folclóricos identificado por Lüthi (1982) é seu estilo abstrato. A sua simplicidade os torna pouco realistas, não reproduzindo a multidimensionalidade do mundo. Em vez disso, os simplificam e constroem, acrescentando-lhes os elementos sobrenaturais. Por serem orientados na ação, os contos não contêm descrições detalhadas de nada, apenas nomeando as coisas, pessoas e lugares e eventualmente atribuindo-lhes tão-somente uma breve característica (“cidade feita de ferro”, “casa grande”). Entre os objetos frequentemente nomeados encontram-se anéis, espadas, cabelos, ovos, maçãs, entre outros, todos com uma funcionalidade clara e necessários para o desenvolvimento das ações. Lugares e coisas são frequentemente descritos como sendo feitos de elementos minerais: ouro, cobre, prata, vidro, ferro, diamantes, pedras, sendo dada preferência aos minerais preciosos e de valor. As cores mais mencionadas são intensas e puras: dourado, prateado, vermelho, branco, preto. O cinza aparece de forma eventual e o verde praticamente não surge. Entre os presentes dados aos heróis por seres sobrenaturais destacam-se os veículos, meios de transporte ou objetos que favoreçam deslocamentos, como cavalos, carruagens, sapatos, de forma a permitir que se realize a necessidade de movimento da ação, uma vez que o herói precisa movimentar-se para vivenciar as peripécias. Sempre que necessita realizar tarefas ou vencer desafios, o herói recebe uma ajuda ou um encantamento de um ser sobrenatural. Os encantamentos e objetos mágicos são utilizados apenas durante a realização dessas tarefas obrigatórias, fundamentais para o desenvolvimento do enredo, jamais para o entretenimento. Nesses contos, tudo ocorre no momento certo e preciso, com vistas a possibilitar o desenrolar da ação. Essas narrativas possuem muitas fórmulas fixas e que são repetidas com frequência, como os números 1, 2, 3, 7

e 12, havendo uma clara preferência por pares e tríades (três irmãs, três filhos, três perguntas enigmáticas, elementos repetidos duas ou três vezes, como “espelho, espelho meu...”), o que atribui uma qualidade rígida ao conto, bem como uma consistência estilística. A linguagem do conto também é formulaica e carrega traços de oralidade.

Outros elementos marcantes do conto de fadas, para Lüthi, são o seu isolamento e sua interconexão universal, particularidades dominantes de seu estilo abstrato e de sua falta de profundidade. Seres humanos e sobrenaturais são concebidos de forma isolada nessas narrativas, associando-se em situações eventuais a serviço do desenvolvimento do enredo, não sendo unidos por interesses genuínos em comum. Lüthi (1982, p. 37) afirma: “As personagens retratadas nos contos folclóricos não possuem vida interior, entorno, relação com gerações passadas ou futuras ou com o tempo”³⁹.

Os contos de fadas têm preferência por tudo aquilo que é raro, extremo ou precioso – algo que, na visão de Lüthi, denunciaria seu isolamento. Esse isolamento também se faria perceptível na presença de ouro e prata, diamantes e pérolas, bem como indivíduos isolados como o filho único, o filho mais novo, o rei ou o órfão. O único laço que se identifica entre filhos e pais ou entre irmãos existe porque o necessita o enredo; de outro modo, as personagens vivem suas peripécias no conto isoladas de suas famílias. Por sua vez, o desenvolvimento do enredo apresenta traços de isolamento. O conto contém apenas ação pura, direta e linear, desprovida de descrições ou desdobramentos, com clara separação entre os episódios que a compõem. O entorno praticamente não é descrito, sendo somente mencionado (nomeado).

As personagens não adquirem experiência ou sabedoria com a vivência das aventuras e nada aprendem umas com as outras. Quando, por exemplo, o herói recebe um amuleto de um animal ou ser sobrenatural, ele não chega à conclusão de que esse presente poderia se repetir: “ele estereotipicamente repete a mesma pergunta incrédula: ‘Você é uma formiga, como pode me ajudar?’, ‘Você é um pássaro, como pode me ajudar?’, ‘Você é um peixe, como pode me ajudar?’” (LÜTHI, 1982, p. 42)⁴⁰. Para Lüthi, existe uma crença generalizada de que a personagem boa é bela e exitosa e a má, feia e fracassada. Entretanto, segundo o autor, o herói pode, por exemplo, mentir ou apresentar falhas de caráter.

Repetições *verbatim*, ora de algumas palavras, ora de longas sentenças, também constituem traço marcante do estilo abstrato dos contos de tradição oral, reforçando seu aspecto

³⁹ Trecho original: “The characters depicted in folktales have no inner life, no environment, no relationship to past or future generations, no relationship to time”.

⁴⁰ Trecho original: “He stereotypically repeats the same incredulous question: ‘You are an ant, how can you help me?’ ‘You are a bird, how can you help me?’ ‘You are a fish, how can you help me?’”

de solidez e confiabilidade e permitindo ao ouvinte perceber o que é permanente na história. Como vimos anteriormente, é comum que as repetições ocorram três vezes. Essa repetição triádica pode se dar com variação dos três elementos (indivíduos diferentes de uma mesma categoria), com uma gradação qualitativa (três elementos apresentando a mesma característica, mas um com mais intensidade que o anterior) ou com uma alteração (todos os elementos são de uma mesma categoria, mas o último deles é de algum modo distinto dos demais).

Lüthi também menciona a interconexão invisível de todas as coisas no conto, diretamente associada ao isolamento: uma “mão invisível” põe no mesmo caminho, ou inter-relaciona, elementos e indivíduos distintos e que originalmente estavam separados. Para o autor, é o isolamento original que permite que as personagens se encontrem e se aliem em vários momentos dos contos. Manifestações proeminentes de isolamento e interconexão nessas narrativas são os presentes, os milagres e os motivos truncados.

Os presentes, centrais nos contos, possibilitam às personagens realizar ações que de outro modo não seriam capazes devido à ausência, nelas, de um mundo interior e da capacidade de aprender. Do mesmo modo, as tarefas oferecem oportunidades aos heróis. Presentes, informações e conselhos ajudam o herói a realizar seus feitos que, de outro modo, não teriam sido possíveis. Mas este último, sortudo, sempre encontra, com ajuda da supramencionada “mão invisível”, o conselheiro ou ajudante ideal em seu caminho. Esses ajudantes são normalmente desconhecidos, e não pessoas ou seres com os quais o herói já tivesse estabelecido uma relação. “Portanto, o presente em si mesmo é o mais puro reflexo do isolamento externo e da interconexão potencialmente universal” (LÜTHI, 1982, p. 58) ⁴¹.

Milagres também constituem elemento central dos contos. Entretanto, o herói em si não possui a capacidade de operar milagres – os milagres simplesmente acontecem para ele sempre que ele os necessita. O herói, não tendo poderes mágicos, recebe ajuda sobrenatural por meio dos presentes, encantamentos e milagres. Estes últimos simplesmente ocorrem nos contos a serviço do enredo, não sendo originários de um deus. Necessários como são para o desenvolvimento da história, surgem quando é preciso e não geram estranhamento ou questionamento por parte das personagens (relembramos, aqui, a descrição de Todorov do maravilhoso como um gênero no qual o sobrenatural é parte da narrativa e encarado com naturalidade, ao contrário do que ocorre no gênero fantástico, que implica uma hesitação e instiga dúvidas a respeito do elemento mágico). Assim, o conto de fadas não oferece confirmações ou explicações – as coisas simplesmente acontecem a serviço do enredo. O

⁴¹ Trecho original: “Thus, the gift itself is the purest reflection of external isolation and potentially universal interconnection”.

elemento numinoso estaria ausente nos contos: encontros com seres de outro mundo ocorrem, mas não implicam a autêntica experiência da alteridade.

Sobre os motivos do conto, Lüthi enumera dois tipos: de um lado, aqueles advindos da realidade ou que ocorrem na vida social, tais como casamento, pobreza, orfandade, viuvez, abandono de crianças, lealdades etc; de outro, encontram-se os motivos mágicos ou sobrenaturais que tanto caracterizam essas narrativas. A magia ocorre nos contos sem a necessidade de esforços por parte do herói. Entre os motivos ausentes nos contos, encontra-se o erotismo: as personagens se cortejam, casam, têm filhos, mas contatos de natureza sexual são omitidos e não nomeados. Assim, crianças são concebidas sem maiores esforços e seu nascimento não gera excitação. Os motivos extraordinários são narrados com a mesma naturalidade que os mais ordinários.

Os motivos truncados são outra parte fundamental do conto. Como exemplos, Lüthi cita a montanha mágica que de repente já não é mais usada, ou a perda dos pés que, no episódio seguinte, já não são mais considerados. São também motivos truncados os dados que não são oferecidos pelo narrador acerca das personagens e lugares, como sua origem, história, destino e detalhes. Assim, surgem também no texto “motivos cegos” como personagens sem função, presentes ou amuletos que não são utilizados, detalhes que Lüthi atribui a problemas na transmissão oral dos contos. Entretanto, afirma não serem esses problemas a única razão da presença desses elementos nas narrativas: eles formam integralmente parte da natureza do gênero, do “verdadeiro” conto de fadas (LÜTHI, 1982).

Pode-se notar que o texto de Lüthi, embora considerado antiquado ou desatualizado por alguns autores (NEUHAUS, 2017), oferece-nos informações que penetram mais profundamente na temática dos elementos constituintes do conto de fadas, trazendo-nos dados mais precisos sobre a natureza das personagens, ações e motivos nele presentes. Por isso, é-nos de especial valia para o próximo subcapítulo, no qual analisaremos o texto verbal de *Chapeuzinho Vermelho*. Lüthi não é, contudo, o único autor a explorar mais detalhadamente os elementos internos dessas narrativas. Um problema na crítica de Neuhaus a Lüthi é sua inespecificidade. Para o primeiro autor, as classificações do segundo estariam desatualizadas; entretanto, Neuhaus não aponta, em seu livro, quais elementos específicos da proposta de Lüthi seriam passíveis de serem atualizados, e de que forma. Em vez disso, afirma preferir os trabalhos de Karlinger, Tismar, Wühl e von Klotz. A crítica surge de modo genérico e, por sua brevidade, mostra-se desprovida de argumentação detalhada que a sustente. Além disso, como foi possível observar, as características do conto de fadas listadas por Neuhaus não expandem nem atualizam propriamente as de Lüthi, sendo-lhes essencialmente semelhantes e mais gerais

em seu escopo. Seria desejável, nesse caso, que, uma vez levantada a crítica, fossem apontados, na obra escrutinada, os pontos passíveis de questionamento e possíveis alternativas ao que foi ali proposto. Com estas considerações, não se pretende afirmar que a obra de Lüthi não seja passível de críticas, melhoras e ampliações. O conceito peirciano do falibilismo, segundo o qual são falíveis e passíveis de reelaboração todas as ideias humanas, deixa-nos claro que o pensamento perfeito e acabado inexistente, e é essa possibilidade de constante rediscussão e reestruturação do pensamento que sustenta o trabalho realizado na academia. O que se pretende afirmar, aqui, é que a crítica necessita ser mais específica ao apontar em que pontos, precisamente, o pensamento alheio apresentou falhas, e esses apontamentos deveriam ser justificados, de modo a que dessem origem a uma nova proposta de ideias que substituiriam, mesmo que parcialmente e de forma matizada, aquelas que foram consideradas obsoletas ou antiquadas.

Resta-nos, neste momento, adentrar mais profundamente a análise do conto *Chapeuzinho Vermelho*, tendo em vista os dados que foram levantados nesta revisão da literatura e outras informações relevantes.

1.3. Análise inicial, aplicações e uma ponte: o conto *Chapeuzinho Vermelho*

Chapeuzinho Vermelho é, provavelmente, o mais conhecido conto de fadas de tradição europeia, ao menos no Ocidente, tendo sido amplamente ilustrado, parodiado, revisitado e reinventado de diversas formas e na forma de vários gêneros textuais. Isso se deve, segundo Uther (2013, p. 66), ao fato de esse conto ser, de algum modo, especialmente passível de transformação (dada sua “*Verwandlungsfähigkeit*”), surgindo recriado nas formas que elencamos na introdução deste capítulo, e também, segundo o autor, no mundo da propaganda. Entretanto, é importante investigar quais peculiaridades do conto contribuem para sua potencialidade enquanto ponto de partida para a criação de tantas formas de arte em relação intertextual com ele.

Como afirma Beckett, esse conto

é geralmente um referente intertextual inconfundível até para o mais jovem leitor. Alusões sutis a esse conto familiar são com frequência facilmente reconhecidas por crianças e evocam uma rede de associações. Uma vez que a mera menção ao nome Chapeuzinho Vermelho é suficiente para evocar a história inteira, muitos autores contemporâneos e ilustradores satisfazem-se em

incluir referências ou relances da heroína de contos de fadas em seus trabalhos (BECKETT, (2002, p. 1) ⁴².

Assim, o contato com esse conto, como já afirmávamos na introdução a este capítulo, pode-se dar, de modo direto, com alguma forma literária dessa narrativa (sobretudo as versões de Perrault e Grimm) ou com alguma recriação ou referência a ele em outro texto. Tratando-se de uma narrativa entre as mais conhecidas no Ocidente (senão a mais conhecida, ao lado da Bíblia), versa-se a respeito de um tipo de texto que, desde o início, gera expectativas junto ao leitor (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Essas expectativas já se iniciam quando da leitura do título da obra, na capa do livro. A simples referência à personagem-título é capaz de fazer com que o leitor ative em sua mente seus conhecimentos prévios a respeito de todos os acontecimentos que a compõem. Essa é uma característica que os contos de fadas compartilham com outras histórias amplamente conhecidas, mas poucas são as narrativas que exercem tamanho impacto e que são tão familiares a tão vasto número de leitores. Estas informações serão fundamentais, nos parágrafos que se seguem, para que possamos responder à pergunta apresentada na introdução deste capítulo e que motiva a sua escrita.

O fato de *Chapeuzinho Vermelho* ser uma história tão difundida não data deste século, nem tampouco do século passado. Como vimos na revisão de literatura do último subcapítulo, motivos fundamentais da versão dos Irmãos Grimm, tais como o devoramento de pessoas, sua salvação milagrosa e o preenchimento da barriga do vilão com pedras, estavam presentes, como afirmava Coelho (2003), no antiquíssimo mito de *Cronos* e na fábula *Fecunda ratis* do século XI. Antes disso, no século X, circulava na Itália o conto *La finta nonna* (“A falsa avó”) incluindo os motivos e personagens fundamentais de *Chapeuzinho Vermelho*.

Esse conto, típico da região de Abruzzo, foi compilado por Ítalo Calvino, sob o número 116, em sua coletânea *Fábulas italianas* (CALVINO, 1992), identificado, assim, erroneamente como uma fábula⁴³. Nesse texto, a mãe envia a filha à casa da avó a fim de que lhe peça emprestada uma peneira, levando-lhe, em uma cesta, roscas e pão com óleo. Desta vez, entretanto, quem se faz passar pela avó com a intenção de devorar a protagonista é a personagem

⁴² Trecho original: “(*Little Red Riding Hood*) is generally an unmistakable intertextual referent for even the youngest reader. Rather subtle allusions to the familiar tale are often easily recognized by children and are likely to evoke a network of associations. Since the mere mention of the name *Little Red Riding Hood* suffices to call forth the entire story, many contemporary authors and illustrators are content to include passing references to, or fleeting glimpses of, the fairy-tale heroine in their works”.

⁴³ Neste ínterim, convém ressaltar que o título italiano da obra mencionada de Calvino é *Fiabe italiane*, podendo ser traduzido como “contos de fadas italianos”. A palavra italiana contemporânea para fábulas seria “favole”. Assim, a tradução adotada no Brasil conduz a uma confusão terminológica, ao mesclar gêneros literários que resguardam semelhanças entre si, mas são distintos.

Ogra, cujo objetivo é malogrado, terminando afogada em um rio mágico e falante. Nessa versão, os elementos sobrenaturais, um pouco mais tímidos (embora não ausentes) em *Chapeuzinho Vermelho*, são mais evidentes. Chama a atenção a ausência do lobo, personagem que habita o imaginário coletivo hodierno como parte indissociável dessa tradicional narrativa.

Acredita-se (COELHO, 2003) que o conto migrou da Itália para a França e, de lá, para os territórios de língua alemã. Entretanto, há especulações de que a história poderia ter advindo, em alguma forma primordial, do Egito ou mesmo da Índia. Essas conjecturas são controversas porque, como vimos, não é possível saber ao certo se se trata de um conto que emanou de algum lugar longínquo e acabou eventualmente chegando à Europa, ou se o que na realidade aconteceu foi o surgimento de contos semelhantes em diferentes territórios, mediante uma coincidência que se explicaria pelo fato de esses contos lidarem com motivos essencialmente basilares.

Com relação às versões francesas, que teriam chegado aos territórios de fala alemã, Ritz (1983) e Zipes (1993) assinalam que a França medieval assistia à perseguição e processo de homens que eram tidos como lobisomens. O lobo mal dos contos, para esses autores, seria uma derivação da imagem folclórica do terrível lobisomem, que assombrava a imaginação da população da época. Daí o lobo dos contos ter características de lobo e de homem: um animal antropomorfizado e falante, como é característico do conto de fadas.

De qualquer forma, por existirem narrativas semelhantes a *Chapeuzinho Vermelho* em diversas culturas, sobretudo europeias, ela é considerada pertencente ao tipo 333 de contos no índice classificatório de Aarne-Thompson. Os elementos básicos dos contos de tipo 333 são a menina que se embrenha na floresta rumo à casa da avó, à qual pretende levar alimentos, o lobo que a interroga interessado na comida da cesta que porta e em devorar a menina e sua avó, e o fato de o lobo passar-se pela avó, que devorou e, ao final, tragar também a criança (um lobo que pretende devorar crianças e que, para tal, as ludibria, também estaria presente no conto *O lobo e os sete cabritinhos* (tipo 123), o quinto na coletânea dos Grimm).

As versões mais conhecidas de *Chapeuzinho Vermelho* foram a escrita por Perrault, no século XVII (1697) e a dos Irmãos Grimm, do século XIX (primeira versão publicada em 1812⁴⁴). Essas versões são substancialmente distintas daquelas que circulavam oralmente entre os camponeses da Europa medieval (BACCHILEGA, 1997):

O conto de fadas “clássico” é uma apropriação *literária* do conto popular mais antigo, uma apropriação que, mesmo assim, continua a exibir e reproduzir

⁴⁴ A esta versão inicial, seguiram-na outras nos anos de 1815 (segundo tomo), 1819, 1837, 1840, 1843, 1850 e 1857. Em 1822 e 1856 surgiram edições comentadas dos contos (RUMPF, 1989). Na versão de 1812, *Chapeuzinho Vermelho* aparece como o conto de número 26.

alguns traços *folclóricos*. Como um gênero limítrofe ou de transição, ele contém as características da oralidade, da tradição folclórica, e de performance sociocultural, mesmo quando é editado como literatura para crianças ou marcado por escasso respeito por sua história e materialidade. E, pelo contrário, mesmo quando reclama sua natureza folclórica, o conto de fadas é perfilado por tradições literárias com distintos usos sociais e usuários (BACCHILEGA, 1997, p.3) ⁴⁵.

Acredita-se, por exemplo, que foi Perrault quem atribuiu a cor vermelha à capinha da personagem-título, mais tarde mantida na versão dos Irmãos Grimm (nota-se, aqui, a influência da versão de Perrault na dos filólogos alemães), mas foram os Grimm que utilizaram o nome do adereço para designar a personagem (BACCHILEGA, 1997). Ambas as versões do conto são essencialmente parecidas, com exceção de alguns detalhes e do desfecho fixado por cada autor. Entre os pormenores díspares, temos parte dos presentes levados pela menina à avó: vinho e bolo (“*Kuchen*”) em Grimm e um bolo ou bolacha (“*galette*”) e manteiga em Perrault ⁴⁶. Outro elemento distinto entre ambas as versões é que, somente em Grimm, a mãe da protagonista lhe diz que não se deve desviar do caminho, que deve comportar-se bem e partir antes do sol esquentar. Embora ambos possuam características de conto de advertência, estas instruções da mãe tornam-no mais claro na história dos Grimm. A diferença mais marcante entre as duas versões, porém, são os seus desfechos. Em Perrault, a conclusão apresentada está longe de reforçar a corriqueira fórmula de finais felizes dos contos de fadas: o lobo devora a avó e a menina – e assim se encerra a ação, dando origem a um final impregnado de moral ingênua, à qual se referia Jolles (1976): abaixo do subtítulo “moralidade”, que surge logo após o encerramento da narrativa, Perrault instruiu as leitoras (moças jovens, belas e gentis) a não darem ouvidos a desconhecidos, afirmando não ser surpreendente o fato de lobos, os quais as seguem até suas casas ou mesmo seus quartos, devorarem tantas delas. Esse final, do modo como apresentado, é brutal e terrível: a protagonista é punida com a morte por sua suposta frivolidade (ter dado ouvidos a um desconhecido), e a moralidade explicitada ao final transforma-o em um instrumento educativo, de acordo com os valores e temores da época. A versão de Perrault contém, ainda, um componente quase explicitamente sexual: o lobo faz com que a menina se dispa e se deite com ele na cama para acabar sendo, assim, devorada viva.

⁴⁵ Trecho original: “*The ‘classic’ fairy tale is a literary appropriation of the older folk tale, an appropriation which nevertheless continues to exhibit and reproduce some folkloric features. As a “borderline” or transational genre, it bears the traces of orality, folkloric tradition, and sociocultural performance, even when it is edited as literature for children or it is marked with little respect for its history and materiality. And conversely, even when it claims to be folklore, the fairy tale is shaped by literary traditions with diferente social uses and users*”.

⁴⁶ Percebemos que é amplamente difundida, no Brasil, a imprecisa (ou mesmo errônea) imagem da menina levando “doces” à vovó.

Para Uther (2013, p. 63), o lobo representa, aqui, um homem sedutor: “Sua solicitação de que Chapeuzinho Vermelho suba em sua cama não deixa a desejar em termos de clareza”⁴⁷. Zipes (1993), Darnton (1986) e Tatar (2013) afirmam que, em versões anteriores do conto que circulavam pela França (como *A história da avó*), a menina, sob influência do lobo, fazia um verdadeiro *strip-tease* antes de subir na cama do monstro. Perrault e os Grimm também “higienizaram” a narrativa, excluindo uma passagem em que a garota, em um estratagema para desvencilhar-se das garras do lobo, alega que necessita sair para defecar – e aproveita a oportunidade para fugir, demonstrando considerável sagacidade. Essa versão, mencionada pelos autores supracitados, entretanto, não dá espaço à inclusão da lição de moral acrescentada por Perrault ao final da narrativa.

Segundo Zipes (1993), o folclorista Charles Joisten coletou treze versões orais do conto na região dos Altos Alpes nos anos 1950, e oito delas conduziam a finais felizes. Uma das versões é essa em que a garota demonstra esperteza ao dizer ao lobo que precisava sair para urinar e defecar. Ela mesma sugere ao lobo, cuja identidade identificou, que amarrasse um fio nela para que ela não pudesse escapar. Ao sair da casa para supostamente aliviar-se, a garota utiliza uma faca que trazia consigo para cortar o fio e fugir do lobo, que correu atrás dela, mas se deparou com um caçador que o matou. Este conto foi narrado a Joisten por uma mulher de 66 anos, Clémence-d’Ambel, em julho de 1952, em uma região de onde a maior parte dos contos de *Chapeuzinho Vermelho* veio, sudeste da França e norte da Itália. Nessa época ao redor da publicação dos contos (século XVII) e nesse lugar, a costura era uma importante ocupação que ocorria nos lares, e as mulheres, durante o trabalho, contavam contos representativos de sua iniciação social e sexual. Esse conto coletado por Joisten mantém elementos e motivos do século XVII e os combina com elementos literários de Perrault e dos Grimm. Nota-se que tanto Perrault quanto Grimm transformaram a astuta personagem original em uma criança indefesa. Tatar (2013) cita, a guisa de exemplo, uma antiga versão da história, prévia à interferência desses autores, na qual a esperta menina chegava ao ponto de, tendo vencido o lobo, dele alimentar-se. Ainda segundo Zipes (1993), essas alterações se devem ao fato de que Perrault teria tomado elementos dos contos orais e recriado a narrativa tendo como grupo-alvo um público de classe alta com interesses distintos daqueles do povo comum.

A versão de Grimm também procedeu a importantes alterações nos contos tradicionais, procurando deliberadamente tornar a narrativa palatável para o gosto e o perfil infantil, incluindo um final feliz. Na primeira versão do conto, presente na edição de estreia da coletânea

⁴⁷ Trecho original: “Seine Aufforderung, Rotkäppchen möge zu ihm ins Bett steigen, läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig” (sic).

dos Grimm, publicada em 1812, Chapeuzinho e a avó são salvas da barriga do lobo por um caçador que a abre com uma tesoura e de lá as retira sãs e salvas. Nesse momento, a protagonista, até então um estereótipo de inocência e pouca perspicácia, enche a barriga do lobo de pedras, matando-o. Em um desfecho ampliado (segunda versão da coletânea *Kinder- und Hausmärchen*, de 1815), não contido na primeira versão dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, narra-se uma situação na qual Chapeuzinho, rumando novamente à casa da avó, encontra-se com outro lobo de comportamento e intenções semelhantes aos do anterior. Desta vez, entretanto, a garota não lhe dá ouvidos e se adianta em sua marcha, chegando à casa da avó antes do animal devorador. Quando o lobo bate à porta da avó tentando fazer-se passar por Chapeuzinho, a menina e a avó mantêm-se quietas e não lhe abrem a porta. O lobo tem, então, a ideia de posicionar-se no telhado da casa com vistas a saltar sobre a menina assim que esta saísse para retornar à sua moradia. A avó sugere à menina que coloque uma gamela com água fervente de cozimento de salsichas na abertura da chaminé. Atraído pelo cheiro, o lobo se desequilibra e cai do telhado dentro da tina de água, morrendo afogado. Este final subverte uma das características básicas do conto de fadas segundo Lüthi (1982), que é incapacidade de aprendizado e reflexão por parte das personagens. Nesta versão, nota-se que tanto a menina quanto a avó aprenderam algumas lições com a experiência passada (não dar ouvidos ao novo lobo, não abrir-lhe a porta, criar um ardil para vencê-lo – e matá-lo, ou, em outras palavras, aprenderam a interpretar certos signos corretamente), trazendo-nos um final ainda mais feliz que o da primeira versão, uma vez que esse desfecho positivo ocorreu sem ser precedido por sofrimento, como o de ser enganada e devorada pelo lobo antes de ser, finalmente, salva.

Segundo Uther (2013), a primeira e mais conhecida versão do conto teria sido narrada aos Grimm por Jeanette (Johanna) Hassenpflug, e a segunda, na qual o lobo morre afogado, por Marie Hassenpflug. Ambas as versões dos Grimm trazem, como a de Perrault, ensinamentos morais, embora desprovidas da violência e do terror contidos na narrativa deste último autor – no caso da segunda versão do conto, a única violência praticada é contra o malfeitor, permanecendo invictas as personagens boas. Entre esses ensinamentos, incluem-se o amor ao próximo, a obediência à mãe e o comportamento adequado diante de estranhos (UTHER, 2013). Nessa versão, estão ausentes os elementos sexuais da narrativa de Perrault (a menina deitando-se nua ao lado do lobo).

Uma vez estabelecida a comparação entre as duas versões literárias mais conhecidas de Chapeuzinho Vermelho, compete-nos, agora, apresentar uma análise inicial da versão dos Irmãos Grimm de 1812, aquela contida nos livros ilustrados que compõem nosso corpus, com vistas a nela identificar as características dos contos de fadas que identificamos nos textos dos

autores resenhados. Essa análise inicial será completada pela leitura interpretativa do conto, no item 3.3 do presente trabalho.

Vimos que o elemento sobrenatural, encarado com naturalidade pelas personagens e pelo narrador (porque, na exegese do conto, é natural), consiste, por excelência, em componente característico e identificador dos contos de fadas e maravilhosos. O conto, em ambas as versões, contém, como principal elemento sobrenatural, o lobo falante que age e pensa como um ser humano e não como um animal de sua espécie, contrariando as leis da natureza que regem a realidade. Também constituem traços mágicos dessa narrativa a capacidade do lobo de devorar pessoas inteiras de uma só vez e o fato de duas pessoas engolidas pelo animal conseguirem sair sãs e salvas de sua barriga, aberta com uma tesoura (em Grimm). Quando escancarada com a tesoura, não há menção de que a barriga tenha sangrado. Em nenhuma versão do texto (e em nenhuma ilustração), a avó e a menina saem do ventre do animal embebedas em sangue ou suco gástrico, ou mesmo com sinais de terem sido mastigadas, embora a avó esteja sem fôlego e o narrador considere necessário afirmar que “ainda vivia”. Em nenhum momento, a personagem-título sente admiração ou surpresa quando o lobo fala com ela. Jamais a falta de verossimilhança dos atributos do lobo é alvo de questionamentos de qualquer tipo.

De acordo com as observações de Lüthi e outros estudiosos, as personagens do conto são indubitavelmente planas. Chapeuzinho é tão somente inocente e ingênua, e o lobo exclusivamente mau, ardiloso, egoísta e cruel. Não existem meios-termos em seus traços de personalidade: a pureza da menina possui poucos poréns, assim como a maldade do lobo (apesar disso, a personagem-título apresenta traços de desobediência a e mãe considera necessário lembrar-lhe de cumprimentar os demais). Em ambas as personagens, suas características são ou totalmente pertencentes ao espectro positivo, ou unicamente contidas no espectro negativo. As demais, a avó, o caçador e a mãe, são ainda mais simplórias: a avó é uma velhinha doente e carinhosa com sua neta (embora, na segunda versão, seja bastante astuta e até clarividente). Na primeira versão, integrante das obras do corpus, uma avó típica e estereotípica. O caçador exibe a coragem como traço marcante, e pouco mais. A mãe cumpre seu papel de educar a filha, advertindo-a a respeito dos perigos do caminho. Não se trabalham, no conto, as personalidades dessas personagens de forma aprofundada. Seus caracteres não apresentam matizes, misturas ou qualquer tipo de complexidade. Sobretudo no caso do caçador, da avó e da mãe, nota-se que sua presença no conto se dá apenas de modo funcional: eles são importantes para a narrativa, porque alguém teria que enviar Chapeuzinho rumo à casa da avó, alguém teria que desempenhar o papel da avó e alguém teria que salvar a menina e a idosa da barriga do lobo. Assim, nota-se que, sem essas personagens, a história não se desenvolveria a contento, de modo a dar lugar ao

desfecho desejado. Contudo, e apesar do caráter essencialmente plano das personagens, incluída a personagem-título, Jolles (1976) observa uma oscilação de características de sua personalidade: a menina é descrita como graciosa e amorosa, e nota-se sua inocência e pureza mediante a observação de suas atitudes; apesar disso, mostra ser desobediente e relapsa, ao não cumprir com as ordens de sua mãe, dando confiança ao desconhecido, e ao demorar-se na floresta colhendo flores, uma frivolidade. Assim, temos uma personagem falha em alguns aspectos que acaba vencendo no final. Essa vitória na conclusão da narrativa deveria acontecer, tipicamente, aos personagens sumamente bons. Jolles afirma, assim, que essa fórmula típica tem suas exceções nos contos de fadas. Apesar disso, vale ressaltar o fato de que as características “negativas” de Chapeuzinho consistem em aspectos típicos das crianças, que são simultaneamente inocentes e crédulas, mas também curiosas, desatentas e desobedientes, constantemente desejando que os adultos imponham limites aos seus impulsos e atitudes considerados indesejáveis. Dessa maneira, pode-se afirmar que, a despeito de suas peculiaridades positivas e negativas, a personagem principal corresponde a uma criança típica de sua faixa de idade, com um comportamento que, por esse motivo, não é, de fato, surpreendente. Unidimensionais (NEUHAUS, 2017), todas as personagens do conto são uniformes e suas características e identidades não são descritas, assim como elas não possuem nome (à exceção da personagem-título). Não se sabe a cor dos cabelos, a altura, a idade, a constituição física, os gostos, as preferências, as idiossincrasias da personalidade de cada uma delas. No caso da personagem-título, observa-se a presença da capinha vermelha que, de fato, não desempenha nenhuma função explícita na trama, embora se trate de um detalhe característico como os que possuem vários protagonistas de textos do gênero. Outro aspecto da personagem-título refere-se à sua questionável heroicidade: em uma visão mais tradicional difundida nos estudos literários, o herói é entendido como uma figura protagonista, de algum modo excepcional (humano com algum tipo de qualidade ou condição próxima do super-humano), a quem lhe falta algo que necessita buscar, ou a quem é atribuída uma difícil tarefa que exigirá um deslocamento e a vivência de desafios e aventuras (LÜTHI, 1982; CAMPBELL, 1997). No conto de fadas, o herói comumente recebe uma ajuda mágica de um ser sobrenatural, animal falante ou elemento da natureza, ou obtém de algum desses seres um objeto encantado que o auxiliará no cumprimento do seu dever (LÜTHI, 1982). O conto *Chapeuzinho Vermelho*, entretanto, não apresenta esse elemento-chave. A protagonista de fato recebe uma incumbência arriscada para sua idade: caminhar sozinha até a casa da avó que se localiza do outro lado de uma floresta habitada por seres terrivelmente perigosos, como o lobo. Se por um lado não se pode falar em excepcionalidade quando pensamos nessa tarefa, temos de reconhecer, por outro,

o desafio relativo que representa para uma criança. Mas esse encargo, levando em conta o fato já mencionado de que tudo o que ocorre no conto se deve a uma necessidade do enredo, não requer a ajuda de um ser sobrenatural nem de um amuleto mágico. A personagem tampouco ostenta características excepcionais, sejam elas físicas ou psíquicas. Sua tenra juventude e sua natureza inocente e pouco astuta parecem servir como instrumentos para que a narrativa cumpra seu papel de conto de advertência direcionado a alertar outras jovens mulheres indefesas. Se considerarmos, entretanto, a versão expandida do conto de Grimm com o desfecho do lobo afogando-se na água de salsicha, podemos observar, no caso da personagem-título, a sua já mencionada habilidade de aprender a partir de suas vivências, algo atípico no conto de fadas. Apesar disso, é mais adequado referir-se a Chapeuzinho Vermelho como protagonista do que como heroína. Na melhor das hipóteses, teríamos nela uma pseudo-heroína, já que a superação da grande ameaça foi operada pelo caçador, malgrado sua importante participação ao encher de pedras a barriga do lobo. A esse respeito, Nouri (2017), com base no estudo de Campbell sobre o herói, refere-se a Chapeuzinho Vermelho como heroína e recupera o conceito de “jornada do herói” (“*hero’s journey*”), cunhado pelo autor, e composto por dezoito estágios, aplicando-o a este conto. Nouri identifica, narrativa da menina da capinha vermelha, as seguintes etapas na jornada da heroína: o chamado para a aventura – *call for adventure* (início da jornada, quando a mãe delega à filha a tarefa de atravessar a floresta levando alimentos à avó, momento que tira a personagem de sua zona de conforto); o cruzamento do primeiro limite – *crossing the first threshold* (a menina adentra a floresta e, assim, um mundo de aventuras e onde habitam elementos sobrenaturais, diferentemente de seu local de origem); a barriga da baleia – *belly of the whale* (dimensão não familiar que adentra a heroína após cruzar o primeiro limite, quando a menina se embrenha na floresta colhendo flores); estrada de provas – *road of trials* (a heroína se depara com o perigo, em seu encontro com o lobo, tanto na floresta quanto na casa da avó) e a dádiva final – *ultimate boon*, quando a heroína vence o perigo. Para Nouri, Chapeuzinho Vermelho não atinge a dádiva final, uma vez que não vence o lobo pelos seus próprios meios. Ainda assim, deve-se ressaltar que a personagem tem participação ativa na derrota definitiva do animal ao depositar as pedras em sua barriga que efetivamente culminam em sua morte.

Assim como apresentadas na narrativa, as personagens não só oscilam pouco em sua natureza ou boa ou má: elas também agem de modo funcional, sendo que tudo o que fazem e dizem, como visto no parágrafo anterior, é feito e dito com vistas a possibilitar o desenvolvimento das ações fundamentais para o andamento do enredo. Como assevera Lüthi (1982), a ação é sempre linear e cronológica, não havendo idas e vindas no tempo. Um ato leva

a outro, que leva a outro, e assim sucessivamente, com tudo acontecendo no momento e no tempo certos. Chapeuzinho sai de sua casa de modo que, em certa parte do caminho, encontre o lobo faminto. Sob influência do lobo, permanece na floresta colhendo flores pelo tempo necessário com vistas a que este chegue à casa da avó, possa devorá-la e disfarçar-se com suas roupas. O lobo tem o tempo de deitar-se na cama da avó e, logo em seguida, chega a menina. Assim que são devoradas, e o lobo ronca com a barriga cheia, passa o caçador e estranha o suposto ronco da avó, tão intenso e ruidoso. Entra, então, e salva ambas da barriga do animal. Percebe-se, assim, que o conto funciona com um relógio, com todas as ações encadeadas de modo temporalmente perfeito para que o enredo se estabeleça. Como afirmava Sperber (2011), a temporalidade no conto é indefinida e difusa: ninguém sabe ou saberá em que época se sucederam os fatos narrados. Sabe-se apenas tratar-se do passado.

O estilo narrativo, por sua vez, é simples (KÜMMERLING-MEIBAUER, 1991) e direto, e a linguagem, formulaica e com traços de oralidade (LÜTHI, 1982). Como afirmava Jolles (1976), comparando o conto à novela, as histórias do primeiro dos dois gêneros podem ser relatadas com as próprias palavras do narrador eventual – isso se deve ao fato desses contos conterem, tipicamente, formas e estruturas oralizadas, como herança de sua origem (ao menos parcialmente) popular e oral e como traço de sua simplicidade, linearidade e objetividade. Apesar disso, é fato conhecido que tanto Perrault quanto Grimm estilizaram as narrativas ao transpô-las ao formato escrito e de livro, acrescentando-lhes particularidades de estilo. De todos os modos, por estar centrado em ações, expressas por verbos de modo direto, e contendo poucos detalhes e adjetivos, o conto pode ser facilmente recontado de memória e com as palavras de quem o declama, sem maiores perdas de detalhes do sentido. Observando o texto dos Grimm, constata-se a plena abundância de verbos indicando ações, bem como a diminuta quantidade de adjetivos. A referência a lugares e pessoas é feita de forma objetiva, nomeando-os mediante o emprego de substantivos. A linguagem é sempre denotativa e direta, não havendo espaço para conotações.

Também com relação aos espaços e ambientes, não são oferecidos detalhes e cores. Não se conhecem as características da floresta, da casa da menina ou da avó, nem da trilha que a menina seguia.

Pode-se afirmar, portanto, que o que caracteriza o conto não são apenas os elementos que ele inclui; o conto pode ser descrito, também, por suas ausências: a profundidade das personagens, as variações temporais nas ações, as ações paralelas, as descrições de personagens e ambientes, as explicações e análises dos detalhes da narrativa, a riqueza e variedade de formulações, vocabulário, metáforas sofisticadas ou criações estilísticas complexas, os finais

surpreendentes, os motivos de natureza variada. Assim, podemos afirmar que a ausência de qualificações/qualidades (entre outros fatores) caracteriza o conto de fadas e abre oportunidades para os leitores, uma vez que compete a esses últimos e sua imaginação construírem, em suas mentes, os traços ausentes no texto original. Para cada fruidor da obra, as personagens e espaços do conto ostentarão características peculiares e distintas de pessoa para pessoa. Assim, a ausência de **qualidades** na narrativa abre um universo de **possibilidades** de interpretação para o conto de fadas, uma vez que essa ausência atribui ao leitor o papel de completar as imagens do texto com qualidades. Falar ao mesmo tempo de qualidades e de possibilidades nos remete diretamente à **primeiridade**, categoria onto-fenomenológica proposta por Charles Sanders Peirce em sua faneroscopia ou fenomenologia, alicerce de sua lógica ou semiótica.

1.4. A primeiridade de Peirce e o conto de fadas

Charles Sanders Peirce (1839–1914), o pai da semiótica de extração norte-americana e do pragmatismo, dedicou-se obsessivamente a definir com clareza suas categorias fenomenológicas (faneroscopia), seu conceito triádico de signo, e suas propostas de classificação dos signos, entre diversos outros temas. As reflexões do presente subcapítulo se assentam, sobretudo, na faneroscopia (fenomenologia), pois aqui se entende não apenas o LICF como fenômeno, como também se encara como fenômeno seu processo de fruição.

Antes de adentrarmos os esquemas classificatórios de Peirce úteis para este trabalho, convém introduzir um aspecto importante da teoria deste filósofo. Ele deixa claro, em algumas de suas numerosas definições de signo, que algo representa outra coisa (ou, como se frisarà neste trabalho, a si mesmo) para alguém dentro de um dado contexto, sob certas circunstâncias, com respeito a um ponto de vista variável (CP 2.228, MS [R] 599:38⁴⁸). Assim, Santaella se refere a um “perspectivismo das classificações de Peirce”, assim como denominado por Nöth. Trata-se justamente de entender que:

a tipologia peirciana dos signos não é uma classificação aristotélica, no sentido de que cada signo pertence a uma só classe dessa tipologia. O que Peirce descreve não são classes aristotélicas de signos, mas **aspectos** de signos. Por isso, um mesmo signo pode ser considerado sob vários aspectos e submetido a diversas classificações (SANTAELLA *apud* NÖTH, 2005, p. 11 – negrito nosso).

⁴⁸ ‘Sign’. Term in M. Bergman & S. Paavola (Eds.), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. New Edition. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/sign>, 08.05.2018.

Esse perspectivismo perpassa não apenas as classificações de signos em tipos, mas também dos fenômenos em categorias. Influi na interpretação e entendimento do fenômeno e do signo e de seus correlatos, tudo isso podendo variar de acordo com as mais diversas circunstâncias, contextos e pontos de vista, ou seja, aspectos, que recobrem e cortinam a verdade, fazendo desta última, portanto, um conceito relativo e falível. Por estes motivos, não faz tanto sentido alimentar a pretensão de empreender um levantamento empírico e exaustivo dos signos e tipos de signos que façam parte de alguma obra, pois o que ali encontraremos como signos dependerá sempre do perspectivismo aplicado na análise de quaisquer processos empíricos de signos e de quaisquer fenômenos.

Um dos principais interesses de Peirce consistia em elaborar uma fenomenologia, ou ciência da classificação dos fenômenos da mente e do mundo externo a ela (segundo Silveira, 2007, p. 39, o “universo da aparência⁴⁹”) em um número limitado e irreduzível de categorias gerais e universais. Sendo esse número de categorias irreduzível, Peirce afirma que “se [...] considerarmos um fato quádruplo, é fácil exprimi-lo como sendo um composto de dois fatos triplos. [...] Todos os fatos plurais podem ser assim reduzidos a fatos triplos” (PEIRCE, 2012, p. 1). Segundo Peirce, “a lista de categorias [...] é uma tábula de concepções extraída da análise lógica do pensamento, aplicáveis ao ser” (PEIRCE, 1983) e “oferecendo as bases para uma semiótica anti-racionalista, antiverbalista e radicalmente original” (SANTAELLA, 2002b, p. 11).

A fenomenologia seria, segundo Peirce, a primeira das três grandes divisões da filosofia, seguida das ciências normativas (estética, ética e semiótica ou lógica) e da metafísica, e visaria possibilitar “a mais radical análise de todas as experiências possíveis” (SANTAELLA, 1985, p. 36), sendo a “base fundamental para qualquer ciência” (idem, ibidem, p. 38) e, sem lugar a dúvida, a base da arquitetura filosófica peirciana.

Peirce começou a se ocupar com as categorias em 1867, em *Sobre uma nova lista das categorias*, texto conhecido simplesmente como “Nova lista”, e cunhou o termo faneroscopia por volta de 1902 (SANTAELLA, 1985). Em 1885, em *Um, dois, três: categorias fundamentais do pensamento e da natureza*, tinha estendido a semiose para o domínio da natureza.

⁴⁹ Silveira (2007) também se refere à fenomenologia como “ciência da aparência em geral” com a finalidade de “fundamentar toda a conduta dos seres inteligentes”. A fenomenologia, para o autor, “proporá o quadro categorial capaz de expressar a aparência em sua irrestrita universalidade” (p. 39). O uso do termo “aparência” refere-se àquilo que pode aparecer em uma mente e, assim, dá conta de abarcar fenômenos reais, concretos, possíveis, imaginados, futuros, como tudo o que pode aparecer a uma mente em dado momento, e em concordância com a amplitude da definição peirciana de fenômeno.

Sobre a universalidade de suas categorias e seu aspecto psicológico⁵⁰, afirma Peirce:

As ideias de um, dois e três são-nos impostas pela lógica [...]. Deparamo-nos com elas não de vez em quando mas, sim, a todo momento [...]. Como se explica a extraordinária importância destas concepções? Não seria pelo fato de terem elas sua origem na natureza da mente? [...] Descobrimos que as ideias de primeiro, segundo e terceiro são ingredientes constantes do nosso conhecimento. Portanto, isso se deve ou ao fato de nos serem elas dadas continuamente pelas colocações do sentido ou ao fato de que faz parte da natureza peculiar da mente combiná-las com nossos pensamentos [...]. As ideias de primeiro, segundo e terceiro devem-se às tendências congênitas da mente. (PEIRCE, 2012, p. 13)

Fenômeno, para Peirce, seria tudo aquilo que aparece⁵¹ à mente, “de algum modo e em qualquer sentido”⁵² (idem, *ibidem*, p. 41), trate-se de algo real ou imaginário⁵³, de origem interna ou externa. Por esse motivo, pode-se afirmar que todo tipo de fenômeno consiste em signos agindo ou sendo signos. Um fenômeno ou um signo são ou podem ser, assim, qualquer coisa.

Peirce estudou diversos pensadores que criaram uma lista de categorias onto-fenomenológicas, como Aristóteles, Kant e Hegel. Entretanto, nenhum deles chegou a uma redução tão radical das categorias quanto Peirce, que as limitou a apenas três, universais, completas e irredutíveis, denominadas cenopitagóricas: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade (em 1868 chamadas inicialmente de qualidade, relação e representação no “Nova Lista”). Elas seriam bastante distintas entre si, mas estariam “tão inextricavelmente misturadas que nenhuma pode ser isolada” (CP 1.286)⁵⁴.

⁵⁰ Marin (2005), em sua dissertação de mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, vai mais longe a respeito da temática do caráter psicológico das categorias e postula “a existência de uma base fisiológica para a divisão triádica da semiótica estabelecida por Charles Sanders Peirce e que, o reconhecimento dessas bases pode apontar para o estabelecimento de uma teoria semiótica da criatividade. Assim, [...] propõe que a estrutura triádica da semiótica deriva da própria estrutura evolutiva do cérebro humano. Utilizando-se a abordagem primeiramente proposta por Paul MacLean, de que o cérebro humano é produto de um processo evolutivo através do qual são mantidas e aperfeiçoadas suas estruturas básicas fundamentais, o que nos permite dividi-lo em arquicórtex, paliocórtex e neocórtex, procura [...] demonstrar a existência de uma relação direta entre tais estruturas e as categorias universais estabelecidas por Peirce. Sendo assim, são analisadas as possíveis relações entre a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade com, respectivamente, o que foi denominado por MacLean de cérebro ‘reptiliano’, cérebro ‘límbico’ e cérebro ‘mamífero superior’. Tais relações demonstram que a estrutura triádica encontrada por Peirce, baseado em suas categorias universais, não poderia ser diferente, pois é inerente a um aparato cognitivo de estrutura também triádica: o cérebro humano”. Cf. <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000364817&fd=y>>, acesso em 22.11.2026.

⁵¹ Assim, Silveira (2007, p. 41) se refere à fenomenologia como uma “ciência da aparência em geral”.

⁵² O que reafirma a actualização.

⁵³ Assim, Nöth (2005, p. 69) afirma que “a filosofia semiótica de Peirce ultrapassou a dicotomia entre o idealismo e o realismo”.

⁵⁴ Os trechos citados das obras de Peirce publicados no Brasil (de acordo com o Roteiro para a Leitura de Peirce elaborado pela Profa. Dra. Lúcia Santaella da PUC-SP) serão indicados, neste trabalho, da maneira tradicional segundo a ABNT. As citações dos textos peircianos na versão original, em inglês, seguirão o padrão internacional

A primeiridade é a categoria daquilo “que é o que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (PEIRCE, 2012, p. 24). É a categoria da mônada, da talidade, da qualidade de sentimento, “do sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, da liberdade⁵⁵, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência” (NÖTH, 2005, p. 63). Ibri (2001) acrescenta a esses elementos a vida, a novidade e a ausência de alteridade (2001). Santaella adiciona a esse mosaico o imediato, o frescor, o acaso (tiquismo), “originalidade irresponsável e livre, variação espontânea”, um “estado-quase” (1985, p. 52, 57), a indefinição (SANTAELLA, 1994, p. 115), irrepetível (idem, ibidem, p. 116). O que está na mente no presente instante, anterior a qualquer análise, “nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir” (SANTAELLA, 1985, p. 57), “o que há de mais indefinível na vida e no mundo” (SANTAELLA, 1994, p. 115). Trata-se da “qualidade em si mesma, que é um poder-ser não necessariamente realizado” (PEIRCE, 1983, p. 88-9), não sendo uma ocorrência (idem, ibidem).

A primeiridade fica caracterizada, assim, como a categoria daquilo que, em seu frescor, é prévio a qualquer análise ou comparação, sempre uma possibilidade em aberto, ou infinitas possibilidades em seu estado de latência, de talvez vir a ser. É a “base primeira de toda realidade, sendo pressuposta nos confrontos existenciais, assim como em todo contínuo e em toda generalização” (SILVEIRA, 2007, p. 42), ou seja, a primeiridade está encapsulada ou pressuposta na secundidade e na terceiridade, porque as categorias se pressupõem e se constituem umas a partir das outras, em ordem decrescente, e podem degenerar-se, com “redução de seu estado ontológico”⁵⁶. A primeiridade, no caso, não pode sofrer degeneração, podendo a terceiridade degenerar-se em até dois graus e a secundidade, em um.

Para compreendermos melhor a primeiridade, categoria das qualidades, possibilidades e sensações não analisadas, faz-se necessário investigar a natureza das demais categorias, primeiramente porque, embora constantemente misturadas e combinadas, as categorias também têm sua identidade em oposição às demais e, em segundo lugar, porque a primeiridade está contida na secundidade e na terceiridade.

Dando sequência ao quadro categorial de Peirce, temos a secundidade, categoria que “começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um fenômeno segundo qualquer”

de citações em trabalhos baseados neste autor, indicando as duas letras que referem-se ao livro consultado (neste caso, *Collected Papers*), o volume e o parágrafo. As citações de Peirce em inglês, neste trabalho, são extraídas de BERGAMN, M.; PAAVOLA, S. (Eds.). *The Commens Dictionary: Peirce's terms in his own words*. New Edition. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/>.

⁵⁵ Santaella (1985, p. 67) especifica que essa seria a liberdade “em relação a qualquer elemento segundo”.

⁵⁶ Cf. Romanini, *website* “Minute Semeiotic”, disponível em <<http://www.minutesemeiotic.org/?p=37&lang=br>>, acesso em 29 de janeiro de 2018.

(NÖTH, 1995, p. 64). Para o pensador norte-americano, “a segunda categoria – o traço seguinte comum a tudo que é presente à consciência – é o elemento de ‘conflito’” (PEIRCE, 1983, p. 90).

A secundidade é a categoria da díada e da binariedade, “da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço” (idem, *ibidem*), incluindo ainda o ego (individualidade) e o não-ego (alteridade), a dependência, a resistência, luta e confronto, a interrupção, a descontinuidade, a intrusão, a segmentação, o registro do passado, a reação e a causalidade. É a categoria do querer e da volição (PIGNATARI, 1979), e também a categoria dos signos dêiticos. Segundo Silveira (2007), a secundidade seria também a categoria da fatualidade, da negação e da existência. É próprio da secundidade o forçar-se de um fenômeno sobre nossa consciência, e, assim, também o é a experiência.

Assim, se a primeiridade era a categoria do presente imediato e não analisado, a secundidade mostra ser a categoria do passado e da experiência ocorrida – por sua vez, perfeitamente analisáveis:

(...) a experiência é *esse in praeterito*. (...) Algum fato existe. (...) Qual é, então, o fato que se apresenta a você? Pergunte-se a si mesmo: é o passado. Um fato é um *fait accompli*; o seu *esse* está no *praeterito*. O passado compele o presente, em alguma medida, no mínimo. (...) Sua força é a força bruta. (PEIRCE, 2012, p. 23)

Afirma Santaella (1985, p. 62-3): “O simples fato de estarmos vivos, existindo, significa, a todo momento, consciência reagindo em relação ao mundo. Existir é sentir a ação de fatos externos resistindo à nossa vontade”.

Santaella diferencia a qualidade de sentimento que caracteriza a primeiridade (“puro sentir, antes de ser percebido como existindo num eu”), de uma sensação que nos invada, “ação de um sentimento sobre nós”, e “nossa reação específica, comoção do eu para com o estímulo”, já próprias da secundidade (idem, *ibidem*). As sensações turvas e quase indescritíveis que caracterizam a primeiridade, se singularizadas, recortadas, passam a ser analisáveis, e tornam-se fenômenos segundos como tudo aquilo que é singular.

Sobre a questão da força bruta, da resistência e da ação e reação, bem como da volição, próprias da secundidade, Peirce afirma:

Não importa quão boa possa ser a justificativa que temos para um ato da vontade, quando passamos para sua execução a razão não faz parte do trabalho: o que se tem é a ação bruta. Não podemos fazer esforço algum onde não sentimos resistência alguma, nenhuma reação. (...) Há uma binariedade na ideia de força bruta; é seu principal ingrediente. Pois a ideia de força bruta é pouco mais do que a reação, e esta é pura binariedade. (PEIRCE, 2012, p. 23)

Não há esforço sem resistência equivalente, e a resistência implica o esforço ao qual resiste. Ação e reação são equivalentes. (PEIRCE, 1983, p. 18)

A secundidade pressupõe a primeiridade e se constitui a partir dela. Além disso, a secundidade genuína pode degenerar-se, com perda de complexidade e redução de estado ontológico (ROMANINI, s/d). A secundidade pode degenerar-se em um grau, rumo à primeiridade, gerando a primeiridade da secundidade que, segundo o estudioso, “corresponde à existência de algo em si mesmo, sentimento de alteridade que invade uma mente. Como existência pura, é mera flutuação, instabilidade e irritação”⁵⁷. Demonstrando que a secundidade se encontra um passo atrás da terceiridade, fala-nos Peirce: “A brutalidade consistirá na ausência de qualquer razão, regularidade ou norma que poderia tomar parte na ação como elemento terceiro ou mediador” (p. 23).

E é desse elemento terceiro ou mediador que trata a terceiridade, categoria da tríada, “de mediação entre a primeira e a segunda (categorias)” (IBRI, 2001, p. 73), “que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro” (NÖTH, 1995, p. 64). Assim, é a categoria da mediação, da continuidade (sinequismo), do hábito, da lei, da norma, da síntese, do geral e da generalização, da aprendizagem, da comunicação, sendo a categoria dos signos, da significação e da representação e, assim, da semiose e da semiótica, bem como da(s) linguagem(s). Resume Peirce: “algumas das ideias de grande importância para a ciência e a filosofia onde a Terceiridade predomina são generalidade, infinidade, continuidade, difusão, crescimento e inteligência” (PEIRCE, 1983, p. 93).

Ainda segundo o filósofo, “toda relação triádica genuína envolve significado” (idem, *ibidem*). E, por extensão, a representação. Observe-se: “A ideia mais simples de Terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo, ou representação. Um signo “representa” algo *para* a ideia que provoca ou modifica” (PEIRCE, 1983, p. 93). Assim, segundo Santaella (1985, p. 67), a terceiridade “aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, (correspondendo) à camada da inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo”. Segundo Peirce, a terceiridade seria “o modo de ser que consiste no fato de fatos futuros de secundidade virem a adquirir caráter geral” (CP 1.26 *apud* PIGNATARI, 1979, p. 24). A terceiridade supõe a primeiridade e a secundidade, que nela estão contidas (SILVEIRA, 2007).

⁵⁷ Website Minute Semeiotic (Romanini, s/d), trecho disponível em <<http://www.minutesemeiotic.org/?p=37&lang=br>>, acesso em 29.01.2018.

Ao passo que a primeiridade está, como vimos, associada ao presente imediato, e a secundidade ao passado recortável e analisável, a terceiridade, por sua vez, pressupõe a implicação de eventos futuros como efeito de lei. A respeito, afirma Peirce: “A lei da natureza possuiria uma espécie de *esse in futuro*. Isto é, possui uma realidade que consiste em que os eventos *acontecerão* de acordo com a formulação dessas leis” (PEIRCE, 1983, p. 20).

Santaella (op. cit.) exemplifica como algo (o azul) pode ser entendido como pertencendo às três categorias, dependendo de circunstâncias de interpretação, e como o fenômeno primeiro está contido no segundo, assim como um primeiro e um segundo estão contidos em um terceiro: “O azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou o azul do céu – é um terceiro” (idem, ibidem). Desse modo, o mais importante a se considerar, neste momento, é o fato de que a classificação dos fenômenos em uma das três categorias depende de circunstâncias e aspectos que a determinem, podendo o mesmo fenômeno ser entendido ora como um primeiro, ora como segundo ou, ainda, como um terceiro.

A terceiridade genuína pode degenerar-se em até dois graus, gerando a secundidade da terceiridade e a primeiridade da terceiridade. Esta última “corresponde ao ‘sabor ou cor da mediação’, ou aos aspectos mentalísticos primitivos que permeiam o universo (CP 1.533; CP 6.301)” (ROMANINI, s/d). Já a primeira refere-se

a tudo, fato ou objeto, que ocupa uma porção do espaço e que permanece no tempo. Pode ser uma instanciação de uma lei geral, um caso, um exemplo, uma amostra, uma ocorrência (réplica) de um tipo qualquer, um particular de uma classe. É toda aplicação concreta de uma regra, uma ação que repete um hábito arraigado (idem, ibidem).

A partir destas reflexões, pode-se constatar que o LICF, como não poderia deixar de ser, contém características das três categorias. Ele tem traços claros de secundidade ao tratar-se de um objeto existente, singular e palpável que interage com nossos sentidos, ou mesmo que se impõe a eles. Possui afinidade com a terceiridade por ser um texto complexo e multissemiótico, estruturado em um tripé de linguagens inter-relacionadas: a verbal, a visual e a do *design* do projeto gráfico, por ser produtor ou emulador de diversos significados e sendo passível de diversas interpretações, além de pertencer aos âmbitos da comunicação e da representação. Mas, sobretudo, o LICF possui vários aspectos de primeiridade, pois, como afirmávamos, aos elementos do conto verbal lhes faltam qualidades, e essa falta permite às imagens expressá-las, dadas as especificidades da linguagem visual, apresentando-se como um texto com especialmente muitas possibilidades de interpretação. Além disso, o LICF está abundantemente

povoado por ícones, signos de primeiridade por excelência, uma vez que representam seu objeto devido ao fato de possuírem qualidades comuns a ele, ainda que imbutidos em índices (registros visuais referenciais).

O ícone, que pode ser um quali-signo (primeiro), um sin-signo (segundo) ou legi-signo (terceiro), se parece com seu objeto dinâmico em um ou mais aspectos. Um ícone puro seria, como signo de primeiridade, mera possibilidade, pois, como a existência pressupõe a secundidade, o ícone puro nem sequer pode existir, não se distinguindo do objeto que representa (CP 5.74 *apud* Romanini s/d). Assim, uma imagem concreta, existente e parecida com o objeto a que se refere, é chamada de **hipoícone** ou sin-signo icônico, um tipo de signo com características de secundidade (sua singularidade) e de primeiridade (sua iconicidade). Este, por sua vez, também é classificado triadicamente em imagens, diagramas e metáforas. As primeiras compartilham qualidades com os objetos; os segundos representam analogias de relações diádicas; as terceiras são entendidas por meio de um paralelismo de algum tipo com o objeto (EP 2.273⁵⁸). Segundo Peirce,

um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um Objeto daquele tipo. É verdade que a menos que realmente exista um Objeto daquele tipo, o Ícone não poderá atuar como signo; isso, porém, nada tem a ver com seu caráter de signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um Ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele (PEIRCE, 1972, p. 101).

Assim, o livro ilustrado, como veremos no capítulo segundo, está repleto de hipoícones que guardam semelhanças com as imagens projetadas pelo texto verbal dos Irmãos Grimm, mas que também incorporam qualidades não previstas no conto original. Em alguns casos, encontramos nesses livros imagens autorreferenciais, que não aludem a nada que esteja fora delas, outro traço característico da primeiridade.

O conto de fadas, com suas exiguidades (qualidades, detalhes, identificações...), se nos apresenta como um tipo de obra majoritariamente aberta, para usar a terminologia de Eco (1986), porque exhibe numerosas possibilidades de interpretação e de recriação.

⁵⁸ “*Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors*”.

Chama a atenção o seguinte trecho de Peirce sobre a possibilidade: “o possível é um ingrediente da verdade que, em consequência de seu caráter vago, deve permanecer um pensamento e não pode ser mais do que uma ideia exceto se tomado numa definição que não pertence a ele mesmo”⁵⁹. O possível puro é, portanto, de ordem interna, do pensamento. É possível que Peirce tenha se referido poucas vezes de forma isolada à questão da possibilidade porque falar de primeiridade acaba sendo, de alguma forma, falar implicitamente da possibilidade.

A possibilidade, se pensarmos com Peirce, não se resume apenas à primeiridade, embora dela seja tão característica. Peirce distingue a possibilidade, em seu caráter extremamente vago e primeiro, da probabilidade, que consiste em possibilidades concretas ou singulares (já, então, nos domínios da terceiridade, uma vez que a probabilidade pode ser calculada por algoritmos, mas estando impregnada de primeiridade). Resta, então, uma pergunta: se a possibilidade pode pertencer à primeiridade ou, singularizada, à secundidade, como se nos apresenta a possibilidade na terceiridade? Propõe-se, para resolver essa questão, o seguinte esquema:

1. Possibilidade pura, mera possibilidade vaga ou possibilidade de possibilidade (possibilidade em si sendo apenas um possível – uma metapossibilidade).
2. Possibilidade singular, concreta, descritível, menos vaga.
3. Uma lei de possibilidades, ou a ocorrência da possibilidade em virtude de lei, generalização, regra ou hábito.

Este esquema é de grande valia para o entendimento da obra de arte em estado de latência, ou estado prévio à leitura ou decodificação e entendimento – por isso identificado como etapa zero no *continuum* da leitura trifásica do LICF, apresentado no texto Garcia (2017b), já que este estado de coisas (ou não-coisas) antecede qualquer fruição da arte.

Antes de desenvolver esta ideia, retoma-se, aqui, a definição de (grande) literatura elaborada por Ezra Pound, uma definição, embora de forma implícita, puramente semiótica e que contempla a função primordial da primeiridade no âmbito da arte, do conto de fadas e do LICF.

Grande literatura é simplesmente *linguagem carregada de significado* até o máximo grau *possível*. (POUND, 2006, p. 32 – itálicos nossos)⁶⁰

⁵⁹ ‘Possibility’. Term in BERGMAN, M.; PAAVOLA, S. (Eds.), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. New Edition. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/possibility>, 29.11.2016.

⁶⁰ O uso da expressão “grande literatura” implica a existência de uma literatura “menor”, ou menos grande, que Neuhaus (2014) denomina trivial ou de entretenimento. Esse tipo de texto não pertence ao escopo do presente

O emprego do termo “linguagem” é providencial, muito mais do que seria o uso do termo “palavra”, uma vez que, no caso do LICF, co-habitam-no linguagens de diferentes códigos, da ordem do verbal, do visual e do *design*. Além disso, neste tipo de livro, ocorrem as imagens projetadas pelos registros verbais e as imagens dos registros visuais. No LICF, os três eixos de linguagem estão revestidos de significado e inter-relacionados de formas complexas a serem exploradas no segundo capítulo. Segundo Santaella e Nöth (2011, p. 2), uma abordagem semiótica da literatura, que é a que se aplica neste trabalho,

ênfatisa a plurimodalidade e a multimodalidade das artes verbais e amplia seu foco para incluir os vários contextos visuais e acústicos não verbais com os quais os textos literários também estão associados. A semiótica alarga o horizonte da sintaxe e da semântica literárias para incluir a pragmática literária como o estudo dos processos sógnicos estéticos (semioses) nas artes verbais.

Mas que elementos podemos extrair da concepção poundiana de (*grande*) *literatura*? Primeiramente, que ela está carregada de significados possíveis, de possibilidades de interpretação, um tema contemplado no conceito de rema (CP 3.421, EP 2.204, EP 2.292 etc.), uma classificação do signo no âmbito da primeiridade tendo em vista sua relação com seu interpretante, ou terceiro correlato, numa relação signo-objeto dinâmico-interpretante. No Syllabus (EP 2.292), Peirce define o rema da seguinte maneira:

Um Rema é um Signo que, para seu Interpretante, é um signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, compreendido como representando, de modo aproximado, um tipo de possível Objeto. [...] Ou devemos dizer que um Rema é um signo que é compreendido como representando seu Objeto meramente em seus atributos”⁶¹

Em adição a essas informações, segundo Romanini (s/d), o rema

é um interpretante que produz um efeito meramente qualitativo, ou seja, seleciona da representação signo-objeto apenas o que ela tem de essencial. Um rema não pode ser afirmado nem negado porque não pode ser julgado como verdadeiro ou falso. Ele é, portanto, um signo de vaguesa e indeterminação. O rema apenas incorpora a informação transmitida pelo signo ao se relacionar com seu objeto, sem produzir

trabalho, uma vez que neles não parecem ser observáveis as mesmas características semióticas próprias da “grande literatura”.

⁶¹ Trecho original: “A Rheme is a Sign which, for its Interpretant, is a Sign of qualitative Possibility, that is, is understood as representing such and such a kind of possible Object. [...] Or we may say that a Rheme is a sign which is understood to represent its Object in its characters merely...”

no Intérprete qualquer efeito energético ou lógico. *Ele é pura possibilidade de interpretação.* (itálico nosso)⁶²

Ou seja, uma obra não está, a princípio, repleta de significados concretos, desenvolvidos, oferecidos claramente do autor para o leitor. O leitor precisa construir ou desenvolver esses significados mentalmente durante a fruição da obra. O que a obra oferece é uma multiplicidade de remas, de possibilidades vagas e indefinidas de interpretação, que se tornam possibilidades singulares e concretas de interpretação conforme a leitura de cada um, variando de acordo com o leitor e sua bagagem cultural. Quanto mais rica a obra, mais remas ela contém. Mas por que são tão numerosas as possibilidades de interpretação da obra de arte “grande”, ou de considerável valor artístico ou beletrístico? A resposta que se oferece é: a obra de arte de alto valor estético, como o conto de fadas e o LICF, oferece tantas possibilidades de interpretação porque nela opera uma lei de possibilidades de interpretação, que denominamos *lei remática*, uma lei em virtude da qual proliferam remas no interior de um texto ou obra especialmente ricos, sendo essa proliferação remática uma característica essencial e definidora da obra de arte de considerável valor estético, e sendo o leitor aquele que, a partir dos remas, essas meras possibilidades de interpretação, dá origem a interpretações concretas e singulares da obra.

O que se tem, aqui, entre outros fatores, é a constatação de que o autor, por mais que engendre possibilidades de significado na obra mediante o arranjo intencional dos signos de certa maneira estratégica, por mais que lhe impute inúmeros focos de dubiedade interpretativa, por mais que interteça artesanalmente os signos que formam as tessituras de seu texto, não possui domínio sobre a fruição a ser operada pelos leitores de suas obras e certamente não é capaz de antever todas as relações de sentido que os futuros leitores encontrarão em seu texto. De alguma forma, a obra posta no mundo, imersa em possibilidades, é um filho cujo futuro e cujo desenvolvimento o pai não pode pré-definir. Por isso diz Eco que a obra é, ao mesmo tempo, e em certa medida, fechada e aberta. Fechada “em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado” e aberta por ser “passível de mil interpretações diferentes” (ECO, 1986, p. 40). E, de fato, Eco contempla também o fato de que o mesmo leitor, em diferentes momentos de fruição, possa descobrir e atribuir novos sentidos à mesma obra. A interpretação da obra de alto valor estético é, assim, inesgotável, dada a força e a generalidade da lei remática,

⁶² Entende-se que o rema decodificado ou singularizado dê origem, em última instância, ao argumento, que, segundo Romanini (s/d), consiste em uma “superordem ou super-hábito que coordena o processo sintético da semeiose, a capacidade de produzir proposições e induções fazendo com que a informação e a razoabilidade do universo aumente com o passar do tempo. É o princípio auto-organizativo dos sistemas complexos capazes de comunicação.”

que continua incessantemente gerando remas e, por isso mesmo, (possibilidades de) leituras sempre variáveis.

Sendo a primeiridade a “categoria daquilo que faz um fenômeno o que ele é” (SANTAELLA, 1994, p. 171), corresponde a ela a primeira das ciências normativas da filosofia, a *estética*, fundamento das demais ciências normativas que é dedicada, *a priori*, ao estudo do belo em si mesmo. Em seu âmbito se identificam proeminentemente a primeiridade e os tipos de signos a ela relacionados, quali-signo, ícone e rema (SANTAELLA, 1992). Peirce “concebe a estética como o estudo daquilo que é intrinsecamente admirável” (SANTAELLA, 2000, p. 85). Assim, esta autora afirma:

O ideal estético é nutrido pelo cultivo de hábitos de sentimento. Sendo as obras de arte aquelas coisas que encarnam qualidades de sentimento, os hábitos de sentimento só podem ser cultivados através da exposição de nossa sensibilidade às obras de arte. Em vista disso, por mais que se possam criticar os museus e suas extensões, no tempo histórico que estamos atravessando, eles cumprem essa imprescindível tarefa de nos colocar na presença de obras de arte que fiquem nossa sensibilidade com vistas à mudança de hábitos estereotipados e deteriorados de sentir. (SANTAELLA, 1994, p. 150).

Com base em Kant, Santaella menciona três tipos de prazer potencialmente provocados pela contemplação da obra de arte: “o agradável”, “prazer no bom” e “prazer no belo” (1994, p. 50). A isso podemos adicionar que a realidade hodierna nos obriga a também reconhecer, no âmbito da fruição da arte, o prazer-desagradável, o prazer no ruim e o prazer no feio. Também deve fazer-nos pensar num desprazer prazeroso. Isso porque a estética, à diferença da ética, não implica juízos de valor. A experiência estética é anterior ao julgamento e ao raciocínio controlado. Ela estuda relações entre fenômenos antes de sua interpretação e como há beleza independentemente dos resultados finais do fenômeno. Assim, qualquer coisa pode ser “bela”, inclusive o horrendo.

Além disso, é conveniente estar-nos atentos ao fato de que o valor artístico de uma obra de arte contemporânea reside geralmente mais nos conceitos e associações possíveis (ideias que confluem) do que em suas qualidades materiais em si. Por isso seria melhor, com Peirce, falar do “admirável” em vez do “gostável”: “A questão da estética, portanto, é determinar o que pode preencher esse requisito de ser admirável, desejável, e por si mesmo, sem qualquer razão ulterior” (CP 2.100 *apud* SANTAELLA, 1994, p. 126). Em outro trecho, Peirce também afirma: “A ciência do que é admirável sem uma razão ulterior é a Estética” (MS [R] 1339:12).

Discordamos levemente da falta de necessidade da razão ulterior, afinal, conceitos e associações de ideias, ou mesmo a intertextualidade, que ocorram futuramente, aumentam o

grau de complexidade semiótica e valor estético da obra. Um signo estético não se resume a um signo de qualidades, ele também é um signo entrelaçado de ideias. Mas é verdade, entretanto, que a arte não tem uma razão de ser ulterior no sentido de que carece de utilidade e razões para ser. Essa talvez seja a posição de Peirce.

Sobre a estética e o gosto, Peirce também afirma:

Minha noção é a de que há um estudo da estética, não a área exclusiva do prazer [*pleasure-ground*] daqueles que passam suas vidas nos deleites da arte, e não ainda considerando particularmente a conduta, mas um estudo que decifre o que subjaz ao fino, adorável, nobre, é um tal estudo (MS [R] 602:11)⁶³.

A partir destas reflexões, podemos dizer que o conto de fadas possui características que favorecem sua frequente e constante recriação na forma de tantos gêneros textuais, com destaque para o LICF, tais como a ação da lei remática, garantindo-lhe inúmeras possibilidades de leitura e interpretação, e a ausência de qualificações e identificações em seu seio que abre espaço para a inserção de hipoícones de natureza visual. Apesar desta constatação, permanece aberta a seguinte pergunta: quais são as características do livro ilustrado que fazem com que esse tipo de obra acomode tão bem e com tanta frequência o conto de fadas? Isso é o que veremos no próximo subcapítulo. Já no capítulo segundo desta tese, as reflexões peircianas serão retomadas, quando analisaremos mais detalhadamente os tipos de signos presentes nas obras do corpus e a questão dos interpretantes.

1.5. O livro ilustrado

Definir livro ilustrado, em ocasiões grafado como “livro-ilustrado” (em inglês, geralmente “*picturebook*”, mas eventualmente também “*picture book*” e “*picture-book*” – grafias eleitas por alguns autores sem que representem uma diferenciação conceitual, ou seja, com referência ao mesmo objeto – e, em alemão, “*Bilderbuch*”) pode parecer simples em um primeiro momento. A denominação é clara no sentido de referir-se a um livro que contém ilustrações. A questão não é, entretanto, tão singela, uma vez que existem vários tipos de livros contendo registros visuais. Entender o conceito de livro ilustrado pode ser mais simples se o considerarmos em oposição a outros objetos artísticos que a ele muito se assemelham: o livro com ilustrações (“*illustrated book*”) e o livro-imagem ou livro de imagens (“*wordless*

⁶³ ‘Esthetics’. Term in M. Bergman & S. Paavola (Eds.), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. New Edition. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/esthetics>, 12.12.2016.

picturebook”), sendo que os dois primeiros são mais parecidos entre si, por tratar-se de textualidades verbovisuais.

A distinção entre livro ilustrado e livro com ilustrações está presente na maior parte das obras consultadas sobre o primeiro objeto (BADER, 1976; KIEFER, 1995; LEWIS, C., 2012; VAN DER LINDER, 2011; HUNT, 2011; NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). O livro com ilustrações consiste em um volume composto por um texto de natureza verbal com esparsas ilustrações em algumas ou em várias páginas, mas, nessa categoria de livro, o elemento prevalecente são os registros verbais, que não dependem dos registros visuais para que se construa e transmita o sentido. Ambos os registros são, portanto, mais independentes. Apesar disso, e da relação palavra-imagem ser secundária no livro com ilustrações, os registros visuais mantêm um diálogo com as passagens do texto às quais se referem semelhante ao que existe no livro ilustrado: essas imagens podem adornar, complementar, contradizer, questionar os enunciados do texto verbal. É muito frequente que um mesmo texto verbal receba a companhia de ilustrações distintas em suas diferentes edições, mas isso também ocorre no livro ilustrado, a exemplo de Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská, ou Buarque-Berlendis e Buarque-Ziraldó. Camargo (1998, p. 33-8), ao estudar o papel das ilustrações nesse tipo de livro, refere-se às funções que os registros visuais desempenham nesse tipo de texto. A partir dessa perspectiva funcional, a ilustração está presente nos livros que a contêm com vistas a desempenhar um papel. Essas funções, parcialmente inspiradas nas funções da linguagem de Jakobson (CAMARGO, 1998, P. 38), seriam:

1. Pontuação: “A ilustração [...] destaca aspectos [do texto] ou assinala seu início e seu término” (p. 33);
2. Descritiva: “A ilustração descreve objetos, cenários, personagens, animais e assim por diante” (p. 35);
3. Narrativa: “A ilustração mostra uma ação, uma cena, conta uma história” (p. 35);
4. Simbólica: “A ilustração representa uma ideia” (p. 35);
5. Expressiva/ética: “A ilustração expressa emoções através da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos próprios elementos plásticos, como linha, cor, espaço, luz, etc.” (p. 36);
6. Estética: “A ilustração chama atenção para a maneira como foi realizada, para a linguagem visual” (p. 37);
7. Lúdica: Ilustração que “pode se transformar em jogo” (p. 37), apresentando traços de ludicidade;
8. Metalinguística: Contém “linguagem que fala sobre a linguagem” (p. 37).

Camargo (1998, p. 38) deixa claro um aspecto importante a se considerar quando levamos em conta esta lista de funções: elas se entrecruzam ao longo do texto, não sendo, portanto, independentes. O que se observa, no caso, é a eventual dominância ou preponderância de dada função no caso de uma ilustração específica. Além disso, como afirma o autor, as funções se manifestam em diferentes graus de intensidade.

A relação texto-imagem estabelecida no diálogo entre os registros verbais e visuais dos livros que contêm ilustrações remetem, em um primeiro momento, à primeiridade, por meio da comparação que se estabelece entre ambos. Comparar, sob um certo ponto de vista, é uma ação que representa uma singularização de dois objetos e um contraste entre eles, fatos que nos levam à noção de secundidade. Ainda assim, por tratar-se de identificar traços comuns entre dois ou mais objetos, esse gesto está intimamente associado à primeiridade. Isso ocorre, principalmente, no caso da função descritiva, onde a ilustração detalha os elementos apresentados (ou não) no texto verbal, atribuindo-lhes qualidades plásticas (forma, cores, traços, dimensões...). Mas, sobretudo, é na função estética que a presença da primeiridade se faz mais evidente, pois o que se evidencia, nesses casos, são a própria natureza e os atributos da imagem, ou seja, suas qualidades, em um caso de autorreferenciação.

O papel desempenhado pelas ilustrações, entretanto, não é sempre consoante com o que diz o texto verbal. Ramos (2011, p. 146), a esse respeito, resume: “As funções podem ser, principalmente, de reiteração, contradição, ampliação ou sugestão. As imagens podem concordar, tensionar, negar, expandir ou propor uma visualidade nova para o que está dito com as palavras”. Tem-se, assim, contextos que extrapolam o âmbito da primeiridade, embora esta esteja contida em todo tipo de comparação e, como se afirmou previamente, em todas as relações de secundidade e terceiridade. Esta temática, estritamente afim à questão da imagem, será abordada em maiores detalhes e em cotejo com outros autores no capítulo vindouro da presente tese.

As ilustrações de contos de fadas, ao longo da história, surgiram, sobretudo, na forma de livros com ilustrações. As conhecidas imagens de Gustave Doré para *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault são apenas três, sem ser editadas na dinâmica de página dupla que caracteriza o livro ilustrado. Assim como ocorre com a primeira edição ilustrada dos contos de Grimm na Alemanha (1819), por Ludwig Emil Grimm, e no Reino Unido (1823), por George Cruikshank – nesta edição, contudo, a narrativa *Chapeuzinho Vermelho* não recebeu ilustrações.

Figura 2: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Ludwig Emil Grimm

Na primeira edição ilustrada dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos (Kinder-und Hausmärchen)* (1819). Note-se que a ausência de cores, devida às limitações tecnológicas da época, levava o ilustrador a investir em densas texturizações.

Estas características do livro com ilustrações e a dominância dos registros verbais, que são de certo modo independentes dos visuais, fazem com que o ilustrador seja considerado um autor secundário da obra, geralmente não indicado em referências bibliográficas ou indicado apenas como ilustrador, e não como coautor.

O livro ilustrado, ao contrário, é uma obra na qual registros visuais e registros verbais são interdependentes e onde ambos os tipos de texto participam na construção da narrativa. Tem-se, assim, a narrativa verbal e a narrativa visual, inter-relacionadas e complementares, formando uma unidade. Cada um dos dois tipos de signos, palavra e imagem, possui suas peculiaridades e tem desempenhos mais satisfatórios em diferentes funções, dadas as dissemelhanças entre os tipos de signos que suportam: no caso dos registros verbais, temos basicamente símbolos e, no caso dos visuais, ícones ou hipo-ícones, de acordo com as definições estabelecidas no subcapítulo anterior. Veremos essa questão das habilidades de cada sistema de linguagem em maiores detalhes no capítulo segundo deste trabalho. Neste momento, convém definir o que entendemos por signo e símbolo, uma vez que os ícones já foram definidos no subcapítulo anterior, e verificar o que ícones e símbolos têm em comum e de diferente.

Em acepção peirciana, o signo é algo que representa, significa ou se refere a algo distinto dele ou a si mesmo, projetando uma imagem, ideia, sensação ou pensamento na mente de quem

o interpreta, seu intérprete. O signo possui natureza triádica, sendo composto por três partes inseparáveis.

Segundo Nöth (2005), em princípio Peirce denominou as partes do signo (seus correlatos) como signo, coisa significada e cognição produzida na mente. Mais tarde, cunhou a terminologia que se tornaria mais conhecida: o signo ou *representamen*⁶⁴ é um primeiro que está para um segundo, o seu *objeto*, e determina na mente do intérprete⁶⁵ (inteligência interpretadora) um terceiro, o *interpretante*. É um cognoscível, determinado por algo diverso dele, seu objeto (CP 8.177 *apud* SANTAELLA, 2000). O objeto pode ser imediato (um signo que faz parte do signo) ou dinâmico, este último o elemento da realidade que está sendo representado. Em outro trabalho, afirma Santaella (1992, p. 189): “nenhum signo pode funcionar como tal sem o objeto e o interpretante”, ou seja, a separação desses três correlatos se dá apenas com viés analítico e didático. Ainda segundo a autora, o signo teria sempre a possibilidade ou poder de significar, sem dependência de um intérprete. Pelo fato de o signo não conseguir representar seu objeto em sua totalidade, e sim sempre sob algum aspecto ou em determinado sentido (a aspectualização ou perspectivismo que Peirce denominou “*ground*” ou fundamento do signo em CP 2.228), Santaella (op. cit.) afirma que ele é, por natureza, parcial e incompleto. O mundo sempre em expansão dos signos e linguagens é conhecido como semiosfera.

Peirce elaborou diversas definições de signo ao longo de sua vasta obra sem nunca ter criado um tratado de semiótica (ou sequer publicado um livro) – ou seja, seus textos sobre os signos, a semiose e a semiótica estão distribuídos ao longo de seus manuscritos, anotações, cartas etc., durante toda a sua obra. Tanto Nöth (2005) quanto Santaella (1985) frisam importantes detalhes que se repetem nas diversas definições ou formulações de signo peircianas: um signo não

⁶⁴ Segundo Santaella (2000), há uma pequena diferença entre signo e representamen, sendo o signo “um representamen com interpretante mental” (idem, citando CP 2.274). Nöth (2000) também insiste nessa diferença: o representamen (*Zeichenträger*) seria uma parte do signo (*Zeichen*), a correspondente à primeiridade. A referência ao representamen como “signo” é, porém, comum, e também ocorre em Peirce (2012, p. 46) e em diversos textos de Santaella.

⁶⁵ Faz-se importante ressaltar que, em um outro trabalho de 1985⁶⁵, Santaella afirma que considerar que um signo é sempre interpretado por uma mente seria um “equivoco renitente”⁶⁵. Peirce teria, segundo a autora, conscientemente abaixado “o nível de abstração lógica da definição [de signo] porque, na angústia de não conseguir se fazer entender por seus contemporâneos, viu-se na contingência de comprometer o rigor teórico na tentativa de se comunicar”, num “relaxamento do rigor lógico-teórico” (SANTAELLA, 2000, p. 12). A autora lembra que, segundo Peirce, um interpretante nem sequer precisa existir, podendo ser um *esse in futuro*. Além disso, a definição de signo que implique necessariamente a mente humana interpretadora excluiria as semioses do mundo natural. A respeito, Peirce sugere que a mente interpretadora não precisa ser real (CP 8.179) e que pode ser potencial (CP 8.177). Para os objetivos deste trabalho, entretanto, tratamos de obras de arte e literárias fruídas ou fruíveis por mentes interpretadoras humanas.

substitui integralmente algo, mas sim em partes, num certo sentido, num certo aspecto, em certa medida, “com referência a uma espécie de ideia” (NÖTH, 2005, p. 65). Assim, um signo representa e substitui (SANTAELLA, 1985) algo para alguém em dada situação, afetando sua mente, nela criando um pensamento, um quase-signo ou um signo, segundo Peirce equivalente ou mais desenvolvido, o interpretante (sentimento, ação ou representação⁶⁶). Com isso, “o significado de um signo é outro signo”, “tradução do primeiro” (SANTAELLA, 1985, p. 79). No fluxo do pensamento, tem-se sempre um signo traduzindo o anterior *ad infinitum*, num processo potencial denominado autogeração, que é autopoietico, dinâmico e ampliativo (ROMANINI, 2014). À ação do signo dá-se o nome de semiose. Ela pode ser classificada e acordo com a fase informativa em que se encontre:

1) Semiose perceptiva, associada à cognição que se dá pelas vias sensoriais: “o que ocorre no processo perceptivo é também uma ação súnica” (SANTAELLA, 2012, p. 94);

2) Semiose inquisitiva, quando “hábitos são produzidos por uma contínua distinção entre representamina e suas vizinhanças, que então se tornam possíveis objetos dinâmicos dos signos. Por meio do processo de investigação, as aparências do fâneron ganham generalidade, produzindo informação e conhecimento. Signos então são animados por propósitos e crescem enquanto seus objetos dinâmicos se tornam os padrões da realidade” (op. cit., p. 393-394);

3) Semiose deliberativa: “Nesta fase, hábito está sendo formado por meio da partici-pação nas regularidades do real de forma a produzir símbolos vivos e em crescimento. Comportamentos e costumes são codificados por meio de uma multidão de tipos de linguagens. Ações comunicativas são usadas para construir consenso numa comunidade de interpretantes e transformar a realidade, produzindo cultura” (idem, ibidem);

4) Semiose científica: “Nesta fase, hábito está sendo formado por meio da comuni-cação no interior de uma comunidade de interpretantes. A relação habitual (convencional ou espontânea, em todo o seu gradiente de possibilidades) permite a criação de comunicação simbólica e a busca de propósitos comuns. Os significados são expressos na forma de argumentos científicos, de hábitos culturais ou, se o hábito for cristalizado, na forma de comunicações dogmáticas e hábitos fundamentalistas” (idem, ibidem).

Quando nos deparamos com uma página dupla de livro ilustrado, temos, geralmente, um lado preenchido por registros verbais e, o outro, por registros visuais. Esta regra não é, entretanto, fixa. Ambos os tipos de registros podem estar presentes na mesma página, em diversas possibilidades de ordens e disposições, questões concernentes ao projeto gráfico que

⁶⁶ Cf. Santaella (2012).

ajuda a pôr em relação ambas as linguagens. São também comuns, nesse tipo de livro, páginas duplas ocupadas exclusivamente por registros verbais ou exclusivamente por registros visuais, mas a tendência mais observada é a da presença de ambos os códigos em uma mesma página dupla. Com relação à leitura de uma página dupla desse tipo, temos três possibilidades:

1. O leitor observa, primeiramente, os registros visuais e, em seguida, dedica-se à leitura dos registros verbais;
2. O leitor se dedica, em primeiro lugar, a decifrar o texto verbal e, depois disso, atém-se ao texto visual;
3. O leitor realiza uma leitura cruzada, lendo quase de forma simultânea ambos os registros.

Cada uma dessas possibilidades de leitura contempla implicações distintas. Pode-se dizer que a decifração de cada tipo de signo se inicia com a percepção, como afirmava Santaella – no caso, uma percepção visual, com os signos sendo captados pelo olho-cérebro. Os signos implicados nessa questão são os símbolos – signos de terceiridade, de natureza verbal – e os hipóícones ou sin-signos icônicos: signos de existência singular e concreta que representam seu objeto por semelhança. Os símbolos funcionam como tais por uma regra, determinação arbitrária e convencional. Ambos os tipos de signos, apesar de suas diferenças fundamentais, assemelham-se por sua habilidade de suscitar, na mente do intérprete, um signo mais desenvolvido e totalmente mental (não imediatamente perceptivo) que pode consistir também em uma imagem mas, geralmente, a formação dessa imagem é concomitante a, ou precedida por, uma sensação ou sentimento (interpretante emocional). A diferença mais pronunciada é que as palavras, embora projetem imagens na mente do intérprete (SANTAELLA; NÖTH, 2011), não são imagens em si mesmas: elas são cadeias fônicas, no máximo “imagens acústicas”, que podem ser fixadas pela escrita, composta de uma sucessão de letras e espaços – também estas sendo símbolos.

Ou seja, na linguagem verbal registrada na escrita, temos um tipo de símbolo – as letras – que, sequenciadas, representam palavras, que são cadeias fônicas que projetam interpretantes/pensamentos na mente dos intérpretes – falantes e conhecedores de uma dada língua. Como o conto de fadas, em sua versão verbal, prima pela escassez de qualidades, descrições e detalhes, o leitor tem a possibilidade de construir, em sua mente, diversas possibilidades de imagens a partir daquilo que o texto verbal diz, uma vez que elementos como a aparência física dos personagens e os ambientes em que se desenrola a narrativa não recebem maiores qualificativos no conto original. A criação dessas imagens na mente do intérprete do

LICF também pode ser influenciada por outros objetos artísticos dessa natureza com os quais o leitor teve contato, bem como por outros tipos de adaptação do conto contendo imagens “prontas”, como em formas audiovisuais, por exemplo (elementos do campo semiótico do conto de fadas, assim como definido no início deste capítulo). É por esse motivo que existem diferenças significativas nos traços, estilos e formas das inúmeras ilustrações de contos de fadas, embora também se observe, em boa parte das obras, a influência de ilustrações precedentes, que também influenciam o leitor. De todos os modos, o conto em sua versão verbal concede imensa liberdade ao leitor-receptor-coautor da obra, que vai dando forma, tom e cor às imagens suscitadas pelas palavras e sentenças.

A leitura dos registros visuais, no entanto, é menos criativa. Esses registros, de apreensão ocular como as palavras escritas, também projetam imagens na mente do leitor, mas os representam contidos no livro, dada a potencialidade descritiva da linguagem visual, contaminam a recepção porque completam as lacunas de informações e detalhes próprias do texto verbal: são sin-signos, ou existências concretas (secundidade), já preenchidos de qualidades (primeiridade contida na secundidade), como as cores, estilo dos traços e nuances de significado transmitidas pelos registros visuais. No caso em que o leitor primeiramente frui os registros visuais para depois dedicar-se aos verbais, pode-se dizer que a tendência é que as palavras projetem em sua mente imagens no mesmo padrão das gravuras, portanto em uma relação de iconicidade. Do mesmo modo que o visual é quem define a imagem a ser formada também pelo verbal, a narratividade do visual é completada e determinada pelo verbal, já que palavras são mais eficazes narrando ações, suas dinâmicas e desenvolvimento ao longo do tempo que registros verbais. Essa influência mútua e a complementaridade entre ambos os registros reafirmam a interdependência verbal-visual que caracteriza, como vimos, o livro ilustrado, onde ambos os registros encontram-se imiscuídos.

Genette nos fala, em *Paratextos editoriais* (2009), de um “leitor dócil”. Esse leitor, que não estamos obrigados a ser, lê primeiramente a capa do livro, suas páginas iniciais, prefácios, atenta-se às ilustrações, lê o livro na ordem em que ele nos apresenta os textos e paratextos. Esse “leitor dócil”, no caso de um LICF, atém-se, a cada página dupla, primeiramente aos registros visuais, para depois, em uma segunda fase, dedicar-se aos verbais, emprestando-lhes interpretantes já anteriormente formulados com a fruição das ilustrações. E é neste contexto que as imagens evocadas pelo texto verbal acabam tomando a forma das imagens evocadas pelos registros visuais, atuando signos que possuem em comum ao menos uma face – essa imagética que o visual concede ao verbal. Ao mesmo tempo, o verbal complementa a narratividade mais limitada do visual, dinamizando o que no visual é estático, acrescentando-lhe nuances, detalhes,

movimento, sucessão de ações etc. O verbal continua sendo o código essencial para projetar/descrever as ações e suas nuances temporais, casuais e abstratas, e empresta ao visual os efeitos dessa sua aptidão. Chama a atenção, portanto, o fato de que um sistema de linguagem (verbal ou visual) empresta interpretantes que são aproveitados pelo outro e a ele conjugados. Isso mostra que, na semiosfera, existe em muitas situações uma partilha de correlatos com outros signos.

Estas observações nos levam a ver que o frequente binômio palavra-imagem, ao qual se refere a maioria dos estudiosos do livro ilustrado, é, em si, falho. Isso porque descrever os códigos empregados na narrativa do livro ilustrado como palavras, de um lado, e imagens, de outro, dá a entender que imagens são algo estranho às palavras, ou distinto delas – apesar disso, vimos como a palavra projeta imagens na mente do leitor, sendo a imagem, assim, elemento que também é próprio da palavra. Do mesmo modo, referir-se a texto, de um lado, e imagem, de outro, faz parecer que as ilustrações não são textos, o que contradiz a visão de “texto” em diversas semióticas, no seio das quais se entende os registros visuais, à medida que também comunicam, como um tipo de textualidade ⁶⁷.

A referência a imagens nos leva a considerar outro tipo de objeto artístico e literário, os livros-imagem ou livros de imagens. Trata-se de livros nos quais a narrativa é exclusivamente visual, sem o emprego de palavras. Esse tipo de livro, em sua forma, é bastante parecido com os livros ilustrados, e também exibe a estrutura de páginas duplas. Apesar de sua natureza essencialmente visual, o livro-imagem possui um paratexto fundamental constituído de código verbal: o título. A função do título na leitura de uma obra é essencial, porque gera as primeiras expectativas e imagens na mente do leitor, a serem confirmadas, refutadas ou ampliadas com a fruição da narrativa visual. Por muito tempo, o livro-imagem foi associado às crianças pequenas, que ainda não dispunham do letramento verbal. A sofisticação que livros desse gênero ostentam atesta, entretanto, seu caráter de obra de arte e de textualidade poética para leitores de quaisquer idades. Embora afirmássemos, há pouco, que o código verbal se mostra mais apto para narrar, ou que serve para narrar com maior riqueza de detalhes, a existência do livro-imagem e da narrativa puramente visual demonstra que os registros verbais também são aptos a narrar.

Sobre as três denominações (livro ilustrado, livro com ilustrações e livro de imagens), é notório que elas gerem confusões e equívocos, uma vez que os três termos, dado o seu sentido

⁶⁷ A despeito destas observações, o imperativo estilístico de moderação nas repetições, ao longo do texto, levamos a alternar as formas “registros visuais” e “registros verbais” (mais apropriadas) com os parassinônimos mais dúbios “imagens” e “palavras”.

imediatos, poderiam referir-se a qualquer um dos três objetos. Acreditamos que é com vistas a superar essa imprecisão que, em países como França, Espanha e Portugal, o livro ilustrado é denominado álbum ou livro-álbum (VAN DER LINDEN, 2011), designação consideravelmente menos comum na literatura especializada brasileira.

Outros tipos de livros aparentados ao livro ilustrado são as histórias em quadrinhos, os livros pop-up, os livros-brinquedo, os livros interativos, e os imaginativos ou *imagiers*, descritos em maiores detalhes em van der Linden (2011). Outro tipo de livro que compartilha características do livro ilustrado, não citado por van der Linden, são os *flip books*, que usam a técnica do folioscópio, empregada, principalmente no século passado, para a construção de animações.

Na atualidade, publicam-se vários livros ilustrados que desafiam até os traços mais característicos de seu gênero: é o caso do livro ilustrado pós-moderno, caracterizado, entre outros traços, pela variedade de técnicas de *design* e ilustração nele empregadas, pela intensa presença de intertextualidade, pelo envolvimento do leitor na construção dos sentidos do texto, pela estrutura não convencional da construção da narrativa, por chamar a atenção do leitor para si como objeto, eventualmente provocando questionamentos sobre sua natureza etc. (ANSTEY, 2002). Vejamos este exemplo:

Figura 3: páginas “ilustradas” de *Parece que neva*.

Ele apresenta características do livro ilustrado pós-moderno como chamar a atenção para si mesmo, a autorreferencialidade, o desafio, o questionamento sobre si mesmo e sua natureza.

No livro ilustrado (?) *Parece que neva (On dirait q'il neige)*, de Remy Charlip (2003), não existem desenhos, pinturas, colagens nem xilogravuras, muito menos a utilização explícita dos elementos da gramática do discurso visual, como ponto, linha, textura, relação luz-e-sombra, forma, mancha, contorno, margens, direção, cor, escala, dimensão e movimento. Não existe um fazer de formas e cores e texturas por parte de um artista. Existem páginas que foram deixadas em branco, tendo-se a página feita de papel branco sem intervenções, como que coberta de neve, e algum texto verbal na parte de baixo, como se o fundo branco sem formas, tons, manchas, texturas, margens, limites (enfim, sem nada mais) fosse a ilustração associada ao texto. Se entendermos ilustração como imagens formadas por desenhos, pinturas, colagens, sobreposição de fotografias e cores etc., utilizando-se de materiais como lápis, tintas, aquarela, óleo, acrílico, têmpera, giz etc., seríamos obrigados a reconhecer que esse livro simplesmente não as possui.

Essa seria, entretanto, uma visão muito restrita de ilustração. O espaço deixado em branco é um signo: sua cor é uma característica fundamental que ele compartilha com a neve. Essa qualidade comum os aproxima, por iconicidade. Existe semiose e existe arte nesse não-fazer, não-desenhar, não-ilustrar, assim como existe poesia na página em branco de *Um lance de dados* de Mallarmé. Esse livro leva o leitor a questionamentos acerca de sua natureza (trata-se de um livro ilustrado?), qualidade própria do livro pós-moderno.

Em *Chapeuzinho Vermelho* de Honegger-Lavater (1965), a estrutura típica de livro encadernado e as narrativas verbal e visual dispostas no esquema de páginas duplas é posta em xeque. Em vez de consistir em um volume encadernado, nesse livro todas as páginas estão emendadas, num formato de sanfona. É verdade que esse formato posiciona uma página em frente da outra, quase como na página dupla do livro encadernado, mas isso depende da forma com que o leitor abra e segure esse objeto de formato inovador. Além disso, ele se baseia em imagens que só são representativas porque é oferecida, já no início, uma legenda que associa formas geometrizes e cores às personagens e lugares da narrativa.

O livro ilustrado pós-moderno, entretanto, é um fenômeno mais recente, próprio dos séculos XX e XXI. Antes disso, desenvolveu-se uma longa e intrincada história dos livros ilustrados e livros com ilustrações, sobretudo.

Figuras 4 e 5: *Le petit Chaperon Rouge*, de Warja Honegger-Lavater

Le petit Chaperon Rouge, de Warja Honegger-Lavater, e a legenda identificando personagens e lugares.

As primeiras representações e narrativas visuais foram produzidas na pré-história, mais precisamente no período paleolítico, em paredes de cavernas. A possível intenção, entretanto, não era a de criar arte representativa; em vez disso, essas pinturas tinham funções utilitárias: segundo Hauser (2003), o homem primitivo acreditava no poder mágico dessas imagens e que elas lhe ajudariam na captura de animais. Para Salisbury e Styles (2012), esse tipo de pintura teria funcionado como um importante meio de comunicação naquela época. Em tempos menos longínquos, a Coluna de Trajano, em Roma, as tumbas do antigo Egito e os muros de Pompeia também conteriam narrativas visuais entre as mais antigas, segundo esses autores. O mais antigo proto-livro-ilustrado, entretanto, teria sido um papiro egípcio de 1980 a.C.

O florescimento do livro ilustrado se deu bem mais tarde, com a invenção da imprensa no século XV. Segundo Salisbury e Styles (2012, p. 12),

o livro *Der Edelstein* (1461), de Ulrich Boner, é frequentemente citado como o primeiro livro com tipografia e imagens impressas em conjunto. O livro *Orbis Sensualium Pictus* (*O Mundo Visível*, 1658), de Comenius, é geralmente visto como o primeiro livro ilustrado, pois era um livro de imagens criado especificamente para o público infantil.

Nota-se, nesse trecho, a associação que esses autores fazem do livro ilustrado com o público infantil. Contudo, na atualidade tem aumentado o número de livros não infantis ilustrados que surgem em nosso mercado editorial. Os princípios de análise e compreensão desse tipo de obra são aplicáveis a todo tipo de livro ilustrado, razão pela qual a associação desse gênero de forma exclusiva com o público infantil é reducionista.

De acordo com Salisbury e Styles (2012), “livros de contos” (*chapbooks*) teriam surgido nos séculos XVI a XIX, tendo sido volumes de baixo custo e que possuíam xilogravuras toscamente impressas. O primeiro autor que, nessa época, imbricou palavras e imagens na mesma obra, de forma mais parecida com o que ocorre na atualidade, teria sido William Blake. A impressão colorida, segundo os autores, surgiu após a década de 1930. Apesar dessa afirmação, deve-se considerar que, muito antes, existia a técnica de iluminação (colorir os livros impressos), entre outras formas de incluir imagens coloridas. Pelo fato de Walter Crane ter falecido em 1915, pode-se questionar a data informada pelos autores como sendo a do surgimento da impressão a cores.

Uma das primeiras obras com impressão colorida no século XX teria sido *Der Struwwelpeter* (no Brasil, *João Felpudo*), de Heinrich Hoffmann, um dos mais conhecidos livros infantis alemães, o qual, embora possa ser lido com humor, vinha impregnado de uma visão hoje considerada arcaizante de infância e educação infantil.

O livro ilustrado moderno, segundo Salisbury e Styles, é um fenômeno de finais do século XIX. Nessa época, surgiram diversos autores de ilustrações de contos de fadas, na forma dos delicados livros-presente, com destaque para os ingleses Walter Crane, Randolph Caldecott e Kate Greenaway. As ilustrações do conto feérico por parte desses artistas, ricas e detalhadas, se consolidaram como referências para inúmeros ilustradores que lhes seguiram por décadas e séculos.

Figuras 6 e 7: Ilustrações de Walter Crane e Kate Greenaway

À esquerda, Chapeuzinho Vermelho encontra o lobo na floresta, em ilustração de Walter Crane. À direita, a menina na floresta, por Kate Greenaway. Ambos os ilustradores optaram por estilos realistas. Note-se a floresta mais escura e cerrada, na ilustração de Crane, e menos frondosa e mais aberta, sem a cor verde, na imagem de Greenaway.

A chamada época de ouro das ilustrações, todavia, deu-se na segunda metade do século XIX e no início do século XX, impulsionada por inovações tecnológicas que ampliavam as possibilidades do livro ilustrado. Nessa época surgiram as célebres ilustrações de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas*, em 1865. Desde então, e sobretudo na segunda metade do século XX, o livro ilustrado não parou mais de se desenvolver, incorporando sucessivas inovações nas formas e técnicas de ilustrar e, como vimos com o exemplo de Lavater, de construir o próprio objeto livro, com verdadeiras revoluções nos projetos gráficos, mediante experimentações no campo do *design*.

O livro ilustrado de conto de fadas é um gênero sempre atualizado, porque constantemente surgem no mercado editorial novas obras nesse formato. Joosen (2018) cita, como autores contemporâneos de LICF, Anthony Browne, Quentin Blake, Roberto Innocenti e Lisbeth Zwerger. É importante adicionar a esta lista Maurice Sendak, autor de uma das mais populares, estudadas e comentadas obras da literatura infantil, o LICF *Onde vivem os monstros*,

que também ilustrou os contos de Grimm, mantendo as peculiares características de seu traço e estilo, à imagem de seu trabalho no livro supracitado.

Figuras 8 e 9: Ilustrações de Maurice Sendak

Ilustração de Sendak para o conto de Grimm *O pé de zimbro*, à esquerda, e, à direita, cena do livro ilustrado *Onde vivem os monstros*.

Como mencionamos anteriormente, a ilustração de contos de fadas não começou pelo formato do LICF, mas sim na forma de livros com ilustrações. Segundo Nikolajeva (2007), esse tipo de ilustração surgiu no passado como livros pintados a mão, geralmente com uma ilustração por história, enfatizando alguma cena mais dramática, e presenteados à nobreza – no caso, a adultos. Em 1867, surgiram as ilustrações de Gustave Doré para os contos de Perrault, com ilustrações inovadoras, porém pouco infantis. Mas, antes de Doré, George Cruikshank ilustrou os contos de Grimm em uma tradução inglesa, abrindo espaço para o surgimento de outros artistas que fariam esse tipo de ilustrações.

Em meados do século XIX, revistas infantis e calendários de Natal tornaram-se um vasto mercado para contos de fadas tradicionais e literários (*“literary folk tales”*, como os de Grimm e Perrault), com histórias ilustradas. Com a popularidade dos contos de fadas e da fantasia, surgiram as ilustrações de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice no País do Espelho* (1872), e Enrico Mazzanti ilustrou o *Pinocchio* de Carlo Collodi (1883). Esse tipo de ilustração, em preto-e-branco, decorava partes do texto, focando episódios ou personagens separados da história, contribuindo para a experiência estética da apreciação dessas histórias, mas não eram essenciais para sua leitura e apreciação. Assim, apesar de o surgimento

da ilustração de contos de fadas e *folktales* ter a ver com a concepção de que crianças seriam o público-alvo desses contos e que as ilustrações as ajudariam a entender a história (verbal), é bastante questionável se esses contos são realmente literatura infantil ou não (NIKOLAJEVA, 2007).

As primeiras ilustrações eram em branco e preto e feitas com xilogravuras, pena ou lápis. As ilustrações coloridas surgiram apenas na segunda metade do século XIX, com avanços das técnicas de impressão que barateariam a produção de livros com ilustrações a cores. Nesse contexto, surgem na Inglaterra os já citados Randolph Caldecott, Kate Greenaway e Walter Crane. Muitos ilustradores britânicos ilustraram contos de Grimm, entre eles Artur Rackham, que publicou *The Arthur Rackham Fairy Book* (1933), em volumes luxuosos que compilavam as ilustrações. O artista dinamarquês Svend Otto S. foi um dos mais famosos ilustradores escandinavos do conto de fadas, principalmente Grimm, contrabalanceando o estilo da Disney, com o qual compete a maior parte dos ilustradores (NIKOLAJEVA, 2007).

Sobre a forma e o *design* do LICF, Nikolajeva (2007) afirma que o *layout* da página dupla tem influência na forma como o conto vai ser lido; portanto, na sua expressividade. Há diferenças de percepção das ilustrações se o autor ocupa ambas as páginas com elas, se ele preenche uma página com texto e outra com imagem, se há moldura na imagem ou se ela sangra, se é usado o formato horizontal ou vertical da página: tudo isso, questões de *design*, afeta a forma como o leitor lê as imagens e o livro ilustrado no todo.

O ilustrador tem muita liberdade de criar na caracterização dos personagens, já que, como afirmamos anteriormente, o conto não dá muitas informações sobre a aparência deles. A mais importante asserção de Nikolajeva, nesse artigo, é a seguinte, que vai diretamente ao encontro da hipótese defendida neste trabalho: ilustrações também transmitem o mundo interior dos personagens e seu estado mental, como ansiedade, medo, raiva, expectativas, solidão ou desejo. Imagens contribuem com elementos que o texto omite, porque os contos de fadas são baseados em ações e não na caracterização das personagens e, assim, pouco focam na sua vida interior. Do mesmo modo, como o conto de fadas não descreve os lugares e cenários, o ilustrador passa a ter grande liberdade para imaginar a criar esse tipo de detalhe nas imagens. A simplicidade dos contos e a pobreza de detalhes concedem ao ilustrador uma enorme liberdade interpretativa. Esses espaços não preenchidos pelo texto visual, ou seja, os detalhes que o verbal não dá sobre lugares e personagens, resulta na possibilidade de que o texto seja ilustrado inúmeras vezes, e assim sucessivamente. Os detalhes levam o leitor a ler o texto de certa maneira, interferindo, como afirmávamos anteriormente, na leitura do texto verbal e nas imagens que ele projeta.

Segundo Joosen (2018), os ilustradores, com seu trabalho, respondem a questões como “qual é a aparência do lobo nas roupas da vovó”, “como é o vestido do baile de Cinderela” ou “qual a cor do cabelo de Rapunzel” – ou seja, as ilustrações complementam o texto verbal justamente nos detalhes que este não fornece. Tanto as inúmeras ilustrações de contos de fadas quanto suas adaptações para televisão, teatro e cinema influenciam nossa recepção dessas narrativas e o trabalho de outros ilustradores, que são constantemente desafiados a inovar em um campo de certo modo saturado.

1.6. Conclusões

Nas considerações introdutórias deste capítulo, e sobretudo na figura 1, mostrou-se que as adaptações, reinvenções e ilustrações do conto de fadas literário, e o próprio conto de fadas literário (Grimm, Perrault) se retroalimentam em relações de trocas e empréstimos, no âmbito do que aqui se denominou campo semiótico do conto de fadas. Com autores como Ruth Bottigheimer, observou-se que o próprio conto de fadas literário dos séculos XVIII e XIX era influenciado pelo conto de tradição oral, mas esses contos fixados pela escrita e publicados na forma de livros também exerceram influência na tradição oral que se desenvolveu a partir de sua publicação, assim como a obra de Perrault influenciou a coletânea dos Grimm. Um exemplo marcante dessa influência é a manutenção, pelos Grimm, da capinha vermelha da personagem principal de *Chapeuzinho Vermelho*, a ela atribuída, como vimos, pelo escritor francês. Vemos, também, que a autoria dos contos de Grimm (e dos contos de fadas literários em geral) é distribuída entre diversos autores que trouxeram contribuições distintas ao que veio a ser o trabalho final.

Mediante o levantamento bibliográfico, foi possível verificar que o conto de fadas se caracteriza de forma pronunciada por exiguidades: embora consistam em um tipo de texto que, malgrado sua simplicidade, é completo em si mesmo, faltam-lhe características como números maiores de personagens, personagens com um mundo interior e psicológico mais trabalhado, variações na cronologia da narrativa, que se caracteriza pela ação linear, e, principalmente, pela falta de atributos, bem como de detalhes descritivos das personagens (física e psicologicamente) e dos cenários e locais. Assim, faltam nesses textos qualidades, o que concede ao leitor maiores possibilidades interpretativas, uma vez que ele tem a opção de completar essas lacunas de detalhes e informações no texto a partir de sua imaginação, em um processo de recepção criativa. Essas possibilidades em aberto são especialmente bem capturadas por ilustradores, que

elaboraram o sem-número de ilustrações existentes dessas narrativas, nas quais completam as lacunas próprias do texto a partir de sua vontade, intenção e interpretação desses contos.

Tanto o tema das qualidades quanto o das possibilidades em aberto que caracterizam o conto de fadas são abarcados pela categoria fenomenológica peirciana da primeiridade, à qual também correspondem a iconicidade, as imagens, a estética e, sob certo ponto de vista, e malgrado a questionável natureza dos contos de fadas como exclusivamente infantis, a própria infância. Isso porque um conto de fadas diagramatiza em sua narrativa algumas relações arquetípicas e ritualísticas da primeira e segunda infâncias. O conjunto dessas relações icônicas funciona como uma predicação em que a criança potencialmente se insere como sujeito. Além disso, o fato de as ilustrações serem compostas por (hipo)ícones (contidos em sin-signos indiciais dicentes) aproxima, ainda, o livro ilustrado de conto de fadas dessa mesma categoria, de modo que se possa afirmar que o seu estudo e aplicação a esse objeto de pesquisa tendem a revelar importantes aspectos das semioses que ali ocorrem.

O conceito peirciano de hipoícone subsume três tipos: as imagens (mais afeitas à primeiridade), os diagramas (mais correspondentes à secundidade) e as metáforas (mais próprias da terceiridade). No capítulo seguinte, pretendemos aproximar-nos do conceito de imagem segundo Peirce e outros estudiosos, com vistas a possibilitar a leitura das obras do corpus.

CAPÍTULO SEGUNDO: O CONTO DE FADAS E A IMAGEM

Era uma vez um lobo mau
Que resolveu jantar alguém
Estava sem vintém
Mas arriscou
E logo se estrepou...

Um chapeuzinho de maiô
Ouvindo buzina e não parou
Mas Lobo Mau insiste
E faz cara de triste
Mas Chapeuzinho ouviu
Os conselhos da vovó
Dizer que não pra lobo
Que com lobo não sai só...

(Carlos Lyra; Ronaldo Bôscoli)

2.1. Noções introdutórias

Tendo em vista as conclusões apresentadas ao final do capítulo primeiro, pretendemos, na presente parte do trabalho, dar continuidade àquelas reflexões a partir de uma investigação das obras do corpus. Em um primeiro momento, interessa-nos verificar de que maneira as ilustrações presentes no LICF interagem com o texto verbal expandindo suas possibilidades ao incorporarem em si elementos que não estão presentes no primeiro, como as qualidades. Entretanto, como vimos, as ilustrações de contos de fadas e os LICF fazem parte do campo semiótico de conto de fadas, caracterizado pela profusão, pela pluralidade, pela constante expansão e pela dialogicidade entre seus integrantes. Assim, esse tipo de ilustração é influenciado e está em diálogo com outras visualidades que foram criadas para essas narrativas. De modo a recortar essa imensidão de amostras, propomo-nos a comparar as soluções encontradas por Susanne Janssen e Kveta Pacovská com aquelas observadas no que denominamos ilustração tradicional de conto de fadas ou ilustração de tradição. Trata-se das ilustrações para o conto de fadas surgidas, sobretudo, na Alemanha e na Inglaterra a partir do século XIX, quando emergiu, na primeira, a edição ilustrada da coletânea dos Irmãos Grimm por Ludwig Emil Grimm, em 1825, e, na segunda, os dois volumes de *German Popular Stories*, em 1823, com as ilustrações pioneiras de George Cruikshank. As características próprias dessa tradição fizeram-se presentes até as primeiras décadas do século XX. As ilustrações de meados do século XX que, de modo geral, resguardam características da tradição e da modernidade

(SCHMITZ, 2013), não farão parte de nosso recorte. A razão para a exclusão das ilustrações de meados de século XX é o fato de que uma análise sistemática de todo o histórico das ilustrações, do início do século XIX até o momento hodierno, extrapolaria o escopo da presente tese e as dimensões esperadas de um trabalho desta natureza. Deste modo, uma análise detalhada de ilustrações dessa fase intermediária permanece como possibilidade aberta para a realização de uma futura pesquisa. Além disso, o contraste entre a ilustração contemporânea e a ilustração de tradição já nos permite investigar de forma eficaz o diálogo entre ambos os polos.

As obras do corpus, por sua vez, integram outro grupo de ilustrações que denominamos contemporâneas, dadas suas características intrínsecas que serão analisadas mais adiante no presente capítulo, e datam da segunda metade do século XX, com ênfase em suas últimas décadas, perdurando até a atualidade. Ao empregarmos o termo “contemporâneo”, a ser discutido em maiores detalhes mais adiante neste mesmo capítulo, referimo-nos ao fato de tratar-se de obras recentes mas, também, a características estéticas que as definem. Procuraremos identificar as características básicas das ilustrações dos dois grupos e salientar em que aspectos as obras do corpus rompem com paradigmas da tradição, e até que ponto mantêm aspectos comuns a ela.

Trabalhar com a ilustração de conto de fadas requer, entretanto, alguns esclarecimentos terminológicos e definições metodológicas claras. Isso porque a referência ao livro ilustrado de conto de fadas, ou *Märchenbilderbuch*, é ambígua na literatura especializada, referindo-se ora a um (sub)gênero, ora a outro. Para dissipar essa confusão, propomos, inicialmente, a seguinte diferenciação terminológica:

Em primeiro lugar, temos o conceito mais geral de ilustração de conto de fadas: imagens relacionadas a contos de fadas presentes em quaisquer tipos de suportes: pinturas expostas em museus e não integrantes de livros, livros com ilustrações, livros de imagem, livros ilustrados, cartões postais, brinquedos, jogos etc. Essas ilustrações podem, entretanto, integrar estruturas de livros, como observamos a seguir:

1. Livro ilustrado de conto de fadas *lato sensu*: qualquer tipo de livro contendo texto verbal com algum tipo de conto de fadas (conto popular, literário, artístico, paródia, adaptação etc.) e registros visuais. Essa definição, pouco precisa e inconveniente para uma pesquisa deste perfil, mostra-se presente em grande parte da literatura, onde autores não estabelecem distinções entre subgêneros desse tipo de livro;
2. Livro ilustrado de conto de fadas *stricto sensu*: livro ilustrado com disposição de páginas duplas e interdependência palavra-imagem-*design* contendo um conto de fadas literário como texto verbal;

3. Livro com ilustrações de conto de fadas *lato sensu*: um livro com ilustrações de conto de fadas em que não existe interdependência palavra-imagem-*design* e o texto verbal pode ser qualquer forma de conto de fadas, como no caso de (2);
4. Livro com ilustrações de conto de fadas *stricto sensu*: baseado em conto(s) de fadas literário(s);
5. Livro-imagem de conto de fadas *lato sensu*: livro de imagens sem texto verbal baseado em qualquer tipo de conto de fadas (literário, artístico, popular, recriação, adaptação, paródia etc.)
6. Livro-imagem de conto de fadas *stricto sensu*: diretamente baseado em conto de fadas literário.

Não seria frutífero, para a elaboração do presente trabalho e visando às propostas que expusemos há pouco, restringir nosso foco de análise aos livros ilustrados, embora seja essa a categoria na qual se enquadram as obras do corpus. Isso porque o livro ilustrado *stricto sensu* constitui um fenômeno recente e exíguo no século XIX, quando surgiram as ilustrações que hoje denominamos de tradição. Além disso, existem evidências claras de que as ilustrações que compõem o LICF contemporâneo estejam em diálogo com ilustrações que as precederam e que surgiram em outros tipos de suporte, sobretudo o livro com ilustrações de conto de fadas *stricto sensu* e as pinturas em telas. Desse modo, nosso corpus expandido contém ilustrações de contos de fadas que surgiram nesses suportes no século XIX e princípios do XX. Assim, acreditamos que, para analisar as ilustrações que fazem parte do LICF, seja necessário recorrer ao conceito mais amplo (1) acima exposto, o de ilustração de conto de fadas, do qual aquelas que se encontram no LICF fazem parte.

Não constitui nosso objetivo, no presente momento, traçar um histórico detalhado da ilustração de conto de fadas nem apresentar as obras de forma cronologicamente estrita. Isso porque acreditamos que diferenças de poucos anos entre o surgimento de uma ou outra ilustração não afetaram significativamente as características desses registros. Assim, as obras serão agrupadas de modo temático e a partir da linha de argumentação de nosso texto.

Referências a ilustrações que estejam relacionadas ao conto literário na versão de Perrault serão menos enfatizadas, mas surgirão esporadicamente visando a fins contrastivos.

Como todo gênero literário, o conto de fadas se distingue pelos traços característicos que o definem e que o tornam identificável em meio a outros tipos de produção artístico-literária. Entretanto, seu maior diferencial reside em sua espetacular popularidade, tratando-se de um dos mais conhecidos tipos de narrativas do cânone literário ocidental. Essa popularidade

poderia dever-se, em partes, à acessibilidade desses textos garantida pela sua simplicidade intrínseca, pela presença do elemento maravilhoso e pela universalidade de suas temáticas, algo que permite que sejam fruídos já por crianças menores. Muito mais do que isso, porém, desempenha papel primordial a existência de seu campo semiótico, conceito por nós proposto neste trabalho e esboçado no primeiro capítulo. Trata-se do conjunto de obras, valendo-se de diferentes sistemas de linguagens e gêneros, mediante os quais os contos de fadas são apresentados aos leitores. No campo semiótico do conto de fadas, encontramos variantes puramente verbais dessas narrativas, como os *Buchmärchen* dos Grimm e de Perrault, as versões folclóricas prévias à sua edição das quais ainda se tem registro, adaptações, traduções e paródias, bem como peças de teatro, elaboradas com base nesses textos. Mais populares são, entretanto, as apresentações do conto de fadas em suportes verbovisuais, como o livro ilustrado, o livro com ilustrações, o livro-imagem e a história em quadrinhos, bem como audiovisuais, como os filmes, séries, animações e videocliques.

Quando levantamos a temática do conto de fadas em sala de aula e perguntamos aos estudantes o que lhes ocorre quando mencionado este gênero, é comum que as respostas abarquem elementos advindos dos mais diversos gêneros ora listados: grande parte associa ao termo “conto de fadas” as versões cinematográficas realizadas pelos Estúdios Disney, cuja estética se cristalizou, para muitos, como a visualidade definitiva para os personagens e ambientes de contos como *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*. Outros associam o conto de fadas a histórias de terror, por terem tido acesso a versões dessas narrativas anteriores à estilização empreendida pelos autores de *Buchmärchen*, enquanto outros parecem estar mais familiarizados com paródias e adaptações desses contos. Bastante comum é, porém, a menção ao livro ilustrado de conto de fadas, formato a partir do qual muitos leitores foram introduzidos ao gênero, rivalizando, ainda que provavelmente não vencendo a disputa, com os filmes de Disney.

É impossível realizar um inventário preciso da quantidade de livros ilustrados de contos de fadas publicados ao redor do mundo. O sortimento é imenso, assim como também é muito variável a qualificação estética dessas obras. O que se nota e chama atenção, neste caso, é a insistência de ilustradores e projetistas gráficos em dar novas formas, contornos e cores e, com isso, novas interpretações aos já tão conhecidos contos de fadas, valendo-se das possibilidades expressivas e estéticas das artes visuais, com destaque para o desenho, a pintura, a colagem, a xilogravura, a fotografia e uma grande sorte de mesclas entre essas técnicas.

Vislumbramos dois motivos principais que explicariam, em um primeiro momento, a razão para o surgimento de tantas e tão diversas versões de livros ilustrados de contos de fadas.

Começamos pela primeira, talvez menos relevante que a segunda. Tanto o conto de fadas literário quanto o livro ilustrado são gêneros frequentemente associados ao público infantil. A interligação entre conto de fadas e infância, como vimos no capítulo anterior, é questionada por autores como Tolkien. Apesar disso, existem registros claros de que, ao trabalharem nas versões das narrativas apresentadas tanto na coletânea dos Grimm quanto na de Perrault, esses autores trataram de, intencionalmente, adaptar e até mesmo “higienizar” os contos que chegaram aos seus ouvidos com vistas a torna-los palatáveis para um público infantil. Do mesmo modo, o livro ilustrado costuma ser associado com a infância, a despeito do surgimento, em tempos atuais, de um número crescente de obras desse formato destinado a públicos de todas as idades. Se bem é verdade que a apreciação da verbovisualidade pode-se dar junto a qualquer tipo de público, é consabido, também, que a presença de ilustrações junto a um texto verbal costuma ser aproveitada como recurso para auxiliar leitores em formação ou nas fases iniciais de letramento, uma vez que, desse modo, é-lhes facultada a compreensão da narrativa a partir das imagens.

O segundo motivo que apontamos como responsável pela explosão, no mercado editorial, de livros ilustrados de contos de fadas, advém das próprias características formais desses textos: ao basearem-se sobretudo em ações e por serem extremamente econômicos nas descrições, esses textos deixam espaço para uma leitura criativa na qual o fruidor imprime ao texto que se forma em sua mente as cores, formas e qualidades que o verbal economiza ou se abstém de informar. O ilustrador, como tal, consiste em um leitor que possui a habilidade geral de colorir e conformar o conto de fadas em sua mente mas, além dela, detém também a habilidade específica de registrar materialmente essas impressões e interpretações por meio de registros visuais.

Assim, o livro ilustrado, de modo geral, é uma obra de autoria potencialmente compartilhada. É relativamente frequente que o mesmo autor seja responsável tanto pelo texto verbal quanto pelas ilustrações e pelo projeto gráfico, mas essas funções podem ser distribuídas nas mãos de diferentes profissionais, em um processo colaborativo que poderia ser consensual mas que, frequentemente, se dá em paralelo, com as editoras contratando ilustradores e projetistas gráficos a partir de suas possibilidades e interesses. Uma característica peculiar do livro ilustrado de conto de fadas apoiado em um *Buchmärchen* é a obrigatoriedade da autoria compartilhada. Os *Kinder- und Hausmärchen* dos Irmãos Grimm, em sua primeira edição de 1812, não continham ilustrações. A primeira edição ilustrada da coletânea somente foi surgir em 1825, em uma versão reduzida contendo apenas cinquenta contos, com sete ilustrações de Ludwig Emil Grimm. Tratava-se, neste caso, e de acordo com a classificação apresentada no

capítulo anterior deste trabalho, de um livro com ilustrações, uma obra na qual registros verbais e visuais são independentes e as ilustrações são mais esparsas. No livro ilustrado de conto de fadas, observa-se a estruturação de página dupla e a interdependência palavra-imagem-*design*, dando origem a uma poética verbovisual e não mais a um texto verbal acompanhado de ilustrações que se lhe poderiam separar. Isso nos leva a outra característica inerente ao livro ilustrado de conto de fadas, que é o fato de haver sido criado sempre e necessariamente a partir de um texto verbal pré-existente, frequentemente publicado desacompanhado de ilustrações e amplamente conhecido pelo público leitor potencial a partir de outras visualidades. Isso faz com que o livro ilustrado de conto de fadas gere especiais expectativas no leitor, geralmente já conhecedor do texto verbal que contém e de outras ilustrações nele baseadas. A leitura desse tipo de obra torna-se, assim, amiúde uma leitura de choque, de contraste e de comparação entre aquilo que já se havia visto e a nova visualidade que ora se apresenta ao leitor.

A partir dessas considerações, torna-se natural reconhecer que o livro ilustrado de conto de fadas, enquanto gênero verbovisual, deve conter a versão verbal de um desses contos em um novo diálogo com ilustrações com as quais se entrelaça a partir de estratégias de *design*. Sendo assim, caracteriza-se sobremaneira pela presença dos registros visuais, sem os quais tratar-se-ia meramente de um livro de conto de fadas, indigno do adjetivo “ilustrado”, uma vez que, se por um lado o conto verbal, como qualquer obra literária, está impregnado de imagens, falta-lhe o acompanhamento das ilustrações, por sua vez registros visuais a ele relacionados.

A presença inequívoca de imagens no livro ilustrado de conto de fadas é um dos aspectos principais que nos permitem relacioná-lo à primeiridade peirciana. Como ocorre com qualquer tipo de objeto, o escrutínio onto-fenomenológico do LICF, a partir do perspectivismo, permite-nos nele reconhecer características das três categorias. Enquanto objeto singular, concreto e material que frequentemente chama atenção para si mesmo, o livro se mostra representante indiscutível da secundidade (objeto singular, referência); como construção multissemiótica que entrelaça signos e linguagens gerando sentidos em um eixo de continuidade, evidencia-se como terceiro. Apesar disso, como obra fundamentada na imagem, na possibilidade interpretativa e nas qualidades, o livro ilustrado de conto de fadas mostra-se impregnado de iconicidade e se nos apresenta como um (hipo)ícone ele mesmo.

A iconicidade, como observada no contexto do LICF, se dá em sua forma pura e, ainda, de maneira degenerada, assim como previsto por Peirce. Vejamos, no item seguinte, como a semiótica lida com essa questão e a aplicação desses conceitos ao exame de nosso objeto.

2.2. O lugar da imagem em Peirce e na semiótica

Como verificamos no primeiro capítulo deste trabalho, a teoria peirciana possui como alicerce uma fenomenologia, ou ciência classificatória de tudo aquilo que possa aparecer em uma mente. Em um modelo teórico radical, Peirce reduziu as possibilidades classificatórias de todo e qualquer fenômeno a apenas três categorias, cuja aplicabilidade seria relativa e dependente de uma perspectiva de análise. As três categorias, batizadas com base na aritmética como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, crescem em complexidade ontológica conforme avançam em número; além disso, pressupor-se-iam em ordem decrescente, com um fenômeno terceiro relacionando elementos segundos e os fenômenos segundos encapsulando elementos primeiros. A Primeiridade é a categoria da possibilidade, das qualidades, da mônada; a Secundidade, da singularidade e das relações diádicas; a Terceiridade, por sua vez, da regra, da lei, do hábito, da continuidade e das relações triádicas.

A definição peirciana de signo também é triádica e este, se decomposto, ostenta os seguintes elementos: no eixo da Primeiridade, o representamen ou elemento que se autorrepresenta ou representa algo alheio a si; no eixo da Secundidade, o objeto ou elemento representado ou referido; no âmbito da Terceiridade, temos o interpretante ou, no caso de signos de interpretação humana, a ideia ou pensamento que se forma na mente do intérprete ou inteligência interpretadora do signo. Nessa relação, o objeto determina o representamen e sobre ele possui primazia ontológica, mas não lógica, determinando também a formação do interpretante (SANTAELLA, 2009, p. 191). Na alorreferencialidade, o objeto deve, necessariamente, ser algo distinto do representamen, não podendo confundir-se com ele, substituindo-o meramente e sob algum aspecto.

Em seu *Syllabus* (PEIRCE, 1972)⁶⁸, o filósofo propôs três classificações possíveis dos signos, cada qual correspondendo a uma das três categorias. No eixo da primeiridade, os signos podem ser classificados da seguinte maneira:

1. Qualissignos: qualidades que, por sua vez, são signos. De tipo monádico, não comportam a alorreferencialidade nem a singularidade. Em assim sendo, são meras possibilidades ou qualidades em si;

⁶⁸ Queiroz (2007) explica que os esquemas classificatórios de Peirce começaram a ser desenvolvidos em 1865 e se estenderam até cerca de 1909. Aqui, utilizaremos conceitos desenvolvidos em “*Syllabus of certain topics of logic*” (PEIRCE, 1972), elaborados a partir de 1903, em uma fase da produção peirciana que Queiroz qualifica como “mais madura”. Se bem é verdade que, em escritos posteriores, Peirce sugeriu 66 classes de signos, entendemos que as classificações esboçadas no *Syllabus* mostram-se suficientes para a análise de nosso objeto de estudo e de acordo com o escopo deste trabalho.

2. Sinsignos: eventos singulares que se apresentam como signos. Próprios de relações diádicas, comportam causa e efeito e alorreferencialidade e possuem em si qualissignos;
3. Legissignos: leis, regras ou relações que se apresentam como signos. Característicos de relações triádicas, põem sinsignos em relação.

A segunda classificação dos signos tem como base o objeto ou a relação representamen-objeto e se nos apresenta da seguinte forma:

1. Ícones: signos nos quais a relação entre representamen e objeto se dá devido a qualidades comuns que compartilham;
2. Índices: signos que estão relacionados com o objeto porque existe uma relação existencial, de contiguidade ou de indicação entre representamen e este último;
3. Símbolos: signos em que o representamen se refere ao objeto por virtude de uma lei, convenção ou hábito.

Uma terceira classificação dos signos tendo como base a relação com o interpretante também existe e nos será menos útil neste momento. Nela, os signos são classificados como remas (possibilidades de interpretação, associações de semelhança), dicentes (confirmação do objeto mediante contextos, fatos, proposições) ou argumentos (formação de interpretante de forma lógica).

Os ícones, em sua forma pura, não passam de meras possibilidades, uma vez que não possuem estofo onto-fenomenológico para constituir-se como singularidades, englobando, ainda, qualidades e qualidades de sentimento não aplicadas a um ente singular. Nesse âmbito, intrinsecamente monádico, nem sequer é possível a distinção entre representamen e objeto (CP 5.74). Assim, Santaella e Nöth (2012) referem-se ao ícone puro como um signo degenerado, uma vez que, pertencendo à Primeiridade, não possui a propriedade de representar outra coisa, algo que pressuporia a Secundidade que ele não alcança. A obra literária, de modo geral, está repleta de ícones puros, uma vez que cada signo nela contido consiste, *a priori*, em uma gama de infinitas possibilidades de interpretação que apenas serão concretizadas a partir de atos singulares de interpretação. Como se afirmou no primeiro capítulo, a riqueza semiótica de uma obra se mostra maior à medida que esta oferece maiores possibilidades de interpretação, o que explica o fato de que determinados textos e imagens continuem, com o passar dos séculos e mesmo dos milênios, sendo repetidamente analisados e originando sempre novas perspectivas de leitura.

As imagens, sob a forma dos registros verbais contidos no LICF, ou ilustrações, são signos que contêm características comuns aos objetos aos quais se referem, ou que, em alguns casos, ostentam qualidades que não fazem referência a algo que esteja fora delas mesmas e, assim,

mostram-se monádicos ou autorreferenciais. A partir destas reflexões, tornam-se claros os traços de iconicidade que as caracterizam. Todavia, sendo os ícones, em sua forma pura, meras possibilidades ou qualidades não encarnadas em um existente, esse conceito se mostra insatisfatório para traduzir de modo teórico o fenômeno da imagem. Para dar conta de explicar a complexidade deste e de outros tipos de signos, Peirce deu origem a um outro esquema classificatório, desta vez contendo dez classes, que, por sua vez, consistem em combinações logicamente possíveis dos nove tipos de signos pertencentes às três classificações há pouco apresentadas. Nessa lista, interessa-nos especialmente, neste íterim, o sinsigno icônico remático, tipo descrito por Peirce como

todo objeto de experiência na medida em que alguma de suas qualidades faça-o determinar a idéia de um objeto. Sendo um Ícone e, com isso, um signo puramente por semelhança de qualquer coisa com que se assemelhe, só pode ser interpretado como um signo de essência, ou Rema. Envolve um Quali-signo (1962, p. 105).

Esta classificação quase resolve o problema lógico anteriormente apresentado, uma vez que dá conta de reunir o necessário elemento segundo (a singularidade da imagem concreta) com sua indiscutível natureza primeira (a representação a partir de qualidades).

Esse tipo de signo também foi descrito por Peirce, no Syllabus (PEIRCE, 1972) como ícone degenerado e como hipoícone. Ao classificar triadicamente os hipoícones, o filósofo nos propôs o seguinte esquema:

1. Imagens: signos de Primeira Primeiridade, participam de qualidades simples;
2. Diagramas: próprios de relações diádicas, representando relações de partes de uma coisa com relações análogas em suas próprias partes. São fundamentais na constituição do pensamento que, em uma visão peirciana, é essencialmente diagramático (SANTAELLA; NÖTH, 2012; JORGE, 2006);
3. Metáforas: representam a partir de um paralelismo com outra coisa, mediante efeito de lei ou generalidade.

Assim, as imagens são sinsignos que resguardam semelhanças com o objeto representado, referindo-o. Essa propriedade alorreferencial exige que se trate de um índice, em vez de um ícone. É o que se dá no caso das ilustrações contidas em um LICF, repletas, portanto, de sinsignos indiciais dicentes. Como as ilustrações constituem imagens que estão relacionadas a um texto, observa-se, nesse objeto, sua ligação direta com os elementos designados nos registros verbais. No caso das obras pertencentes ao nosso corpus, nota-se que as ilustradoras trataram

de dar forma a cor aos personagens e lugares mencionados no conto, tendo explorado, ainda, o potencial narrativo que as imagens apresentam. O objetivo do presente capítulo é verificar como se deu a construção verbovisual das personagens e dos ambientes, bem como o desenvolvimento do potencial narrativo das ilustrações em seu diálogo com o verbal. Para levar a cabo esta tarefa, torna-se necessário investigar, em adição à análise do conto verbal empreendida no primeiro capítulo, em que consiste o tipo de linguagem característico das imagens.

Desafortunadamente, Peirce não teve tempo, em vida, de dedicar um tratado maior às especificidades da imagem. Como se sabe, entretanto, a sua semiótica, de natureza geral, consiste em um arcabouço teórico que permite e requer sua complementação a partir de outros fundamentos teóricos necessários para dar suporte à análise de tipos específicos de signos com os quais nos deparamos em vida. Trata-se, comumente, de semióticas de tipo mais implícito, uma vez que não necessariamente lançam mão de conceitos e termos advindos de uma semiótica propriamente dita, mas constituem teorias que visam explicar como certos tipos de signo significam e representam em sua especificidade. Tendo isso em vista, dedicaremos o próximo item a investigar, com base em estudos da imagem (DONDIS, 2000), de que modo esse tipo de signo se articula e funciona, com vistas a aplicar essas reflexões à análise do LICF. Mas, antes, verificaremos os desdobramentos semióticos de raiz peirciana empreendidos por Santaella e Nöth (2012) e Santaella (2009) aplicados à questão da imagem.

2.2.1. Desdobramentos semióticos

Santaella e Nöth (2012) introduzem uma distinção fundamental entre dois domínios básicos da imagem: o primeiro refere-se às imagens como representações visuais, no âmbito das pinturas, desenhos, gravuras, fotografias etc., que é material; em segundo plano, referem-se às imagens como representação mental (visões, fantasias, imaginações etc.), em um plano imaterial e no campo de investigação da ciência cognitiva. Sobre o entrelaçamento entre ambas, afirmam:

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p. 15).

Além disso, se recuperarmos a estrutura triádica de signo, lembraremos que um representamen, o veículo do signo, faz referência a um objeto que o determina gerando na mente interpretadora um signo que, comumente, assume a forma de uma imagem mental. Assim, quando o olho percebe a representação visual, por meio da percepção visual, o registro observado é projetado na retina mental do intérprete. A partir daí, esse interpretante torna-se representamen de outro signo formado a partir dele, dando origem a uma sucessão de formações de signos, em um fenômeno denominado semiose ilimitada: “Com o conceito “imagem mental” no sentido de uma ideia ou imaginação, nos reportamos à imagem como interpretante” (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p. 40).

Assim, a representação visual é recebida pela mente humana na percepção como representação mental. Sobre o objeto pertencente a esta tríade, Santaella e Nöth (2012, p. 40) afirmam tratar-se de um objeto de referência ausente, uma vez que, comumente, um registro visual representa elementos inexistentes na realidade. Sobre ele, afirmam ainda que “há a designação ‘imagem’ quando ele é entendido como ‘imagem original’ da qual foi feita uma cópia ou ‘cópia’ tirada de uma fotografia” (p. 40).

Os autores referem-se, também, à íntima relação entre o verbal e o visual: “A imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário” (p. 55). Citando Kalvenkämper, os autores mencionam os níveis de informatividade de uma imagem em relação a um texto verbal da seguinte maneira:

- (1) A imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. Ilustrações em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações.
- (2) A imagem é superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. Exemplificações enciclopédicas são frequentemente deste tipo (...)
- (3) Imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade. (SANTAELLA; NÖTH, 2012, P. 57).

Vemos, neste trecho, uma menção direta ao contexto das ilustrações e dos livros ilustrados que, como o LICF, acompanham textos originalmente disponíveis em edição não ilustrada. A função informativamente redundante das ilustrações e a possibilidade de que elas expandam ou mesmo contradigam os sentidos do texto verbal foram previstas por Ramos (2010), como vimos, e estão presentes em diferentes exemplos de livros ilustrados. *Grosso modo*, observa-se que, no livro com ilustrações, dá-se com frequência o caso (1), em um contexto em que texto e imagem são independentes e os registros visuais decoram ou reproduzem passagens específicas da narrativa verbal. No livro ilustrado com estrutura de

página dupla, predominam os casos (2) e (3), onde há uma interdependência palavra-imagem-*design* e todos os registros tornam-se fundamentais na fruição do livro. Apesar disso, nota-se, nas obras do corpus, um predomínio informativo do verbal. De forma geral, tem-se, na estrutura de página dupla, uma quantidade relativamente grande de narrativa verbal em uma página e, na outra, uma ilustração que se refere a parte, mas não ao todo, do que foi narrado verbalmente naquele trecho. Isso nos remete à maior habilidade do verbal para narrar ações em detalhes e suas sucessões, e à maior aptidão da linguagem visual para qualificar, atribuindo formas e atributos, sobretudo, aos personagens e ambientes presentes, mas apenas referidos sem maiores descrições no texto verbal. Autores como Nikolajeva e Scott (2011) denominam simétrica a relação entre texto e imagem nos livros ilustrados em que ambos os registros narram o mesmo, relação menos sofisticada e desafiadora que a de contradição, complementaridade ou aprimoramento⁶⁹. Podemos atribuir a preponderância de simetria entre narrativa verbal e visual nos LICF devido à ênfase maior depositada pelo ilustrador em explorar as qualidades dos elementos representados, ausentes ou muito escassas na narrativa verbal, em vez de procurarem interferir na narrativa ou contradizê-la ao narrar, com imagens, sucessões distintas de fatos. Assim, o ilustrador explora uma vocação maior da linguagem visual, que é descrever e caracterizar.

Figura 10: Página dupla 6-7 de Grimm-Janssen

Na página dupla 6-7 de Grimm-Janssen, temos a tradicional disposição de página dupla com texto verbal disposto na página da esquerda e ilustração apresentada à direita (essa

⁶⁹ As relações entre registros verbais e visuais no livro ilustrado serão abordadas em maiores detalhes no capítulo três.

disposição não ocorre, entretanto, ao longo de todo esse livro, havendo diversos tipos de variação ao longo dele). Aqui vemos, no registro verbal, referência a um encadeamento de ações diversas que consistem em uma cena da narrativa. Neste momento, durante o importante encontro entre Chapeuzinho Vermelho e o Lobo na floresta, ocorre a continuidade de sua primeira interação, iniciada na página dupla 6-7. Ali realizam-se, em apenas um parágrafo de texto verbal, várias das 31 funções de Propp, a saber, a interrogação, a informação, o engano, a cumplicidade e o princípio do dano. Aqui, desenrola-se o engano quando o Lobo propõe à menina que desfrute das distrações oferecidas pelo bosque, “tão divertido”. Assim, a menina aceita a sugestão do antagonista e põe-se a colher flores. Na página da direita, entretanto, o que temos representado é o encontro entre os dois personagens no momento de sua interação. Chapeuzinho e o Lobo, ocupando a maior parte da ilustração, dialogam no bosque tendo as árvores e plantas ao fundo. Assim, a ilustração representa um momento das ações narradas no texto verbal, mas não tudo o que ali se conta. Assim, o registro visual decora ou reproduz uma passagem do texto verbal, não produzindo uma ampliação de sua proposta, mas desempenhando o papel de qualificar personagens e ambiente presentes na narrativa, dando-lhes forma e cor a Chapeuzinho Vermelho, ao lobo e à floresta, e o tom de seu encontro.

A página dupla 14-15, por sua vez, não contém texto verbal. Trata-se de uma ilustração retangular que ocupa ambas as páginas e antecipa, narrativamente, aquilo que será explicado apenas na página dupla seguinte, onde o texto é apresentado à direita. Nessa ilustração, observamos Chapeuzinho Vermelho descontraída e seduzida, debruçada às margens de um rio ou lago bebendo água, enquanto o Lobo, na água refletido, ruma em direção à casa da avó. Aqui, a ilustração acrescenta uma ação não prevista no texto verbal. Nele, a personagem principal distrai-se pelo bosque colhendo flores, sem que haja menção a um momento em que beba água diretamente de um rio e, assim, beba do lobo. Aqui, o registro visual assume função narrativa e acrescenta uma ação àquilo que menciona o texto, expandindo-o sem que, contudo, aquilo que foi acrescentado altere ou contradiga o conteúdo do verbal.

O que vemos, no exemplo citado, é a constatação de uma observação advinda da análise das obras do corpus e da tradição de relações entre verbal e visual em LICF: não é típico desse gênero o tipo de situação em que a ilustração supera, contradiz ou domina o texto, algo que ocorre em livros ilustrados de outra natureza, sobretudo pós-modernos. Pelo contrário, nota-se que a ilustração de conto de fadas ocupa-se mais em qualificar personagens e ambientes esparsamente descritos no verbal, ou simplesmente nele não descritos, e em representar trechos selecionados das ações narradas com palavras, de forma não contraditória e que em alguns aspectos expande a narrativa verbal. Como vimos, a história da ilustração de contos de fadas

iniciou-se com o livro com ilustrações, e não com o livro ilustrado como o compreendemos na atualidade. Nessa tradição, os livros com ilustrações apresentavam apenas alguns registros visuais referentes a contos selecionados das coletâneas, principalmente de Perrault e Grimm, com uma função clara de adornar aquilo que se expressava verbalmente. Nesses casos, a ilustração não desempenhava um papel de coconstrução da narrativa. No LICF, como no caso de Grimm-Janssen, a ilustração ocupa páginas duplas inteiras e chega a antecipar cenas e fatos ainda não narrados verbalmente, participando, assim, ativamente na construção do enredo. Entretanto, aquilo que é apresentado mediante as ilustrações continua confirmando o texto verbal e girando em torno dele.

Não é o que ocorre, por exemplo, no livro ilustrado *Odeio meu ursinho de pelúcia*, de David McKee (1994), não relacionado a um conto de fadas. Nessa obra, não estruturada na dinâmica de página dupla, sendo cada página à esquerda independente da direita e contendo uma ilustração em tamanho grande, marginada, ocupando a maior parte da página e uma ou duas linhas de texto verbal, logo abaixo, como se se tratasse de uma legenda, aquilo que é narrado verbalmente é amplamente expandido pelas ilustrações. Assim, na página 6 o texto verbal exprime a seguinte declaração de um dos personagens: “– Odeio meu ursinho de pelúcia – disse o João”. A ilustração, entretanto, apresenta uma variedade de acontecimentos: no plano frontal, as duas crianças caminham. Enquanto a menina segura seu ursinho de pelúcia nas mãos, o menino joga longe o seu. No parque em que se encontram, uma mulher planta bananeira sobre uma toalha, em prática de alguma atividade física. No banco ao lado, duas mulheres interagem, enquanto uma aparentemente lê a mão da outra. À direita, um senhor caminha, cabisbaixo, carregando um chapéu e um guarda-chuva. Entre as árvores ao fundo, um grupo de homens com o mesmo casaco e chapéu carrega uma enorme escultura em formato de punho fechado.

Ao longo de todo o livro, um diálogo superficial entre duas crianças sobre seus ursinhos de pelúcia é acompanhado de ilustrações complexas nas quais se desenrolam ações alheias ao verbal e cuja conexão não é clara nem explicitada. O motivo das esculturas em formato de mãos sendo carregadas se repete ao longo do livro, mas em nenhum momento existe clareza a respeito de sua função na narrativa e do propósito da existência dessas mãos e de diferentes pessoas estarem-nas carregando em direção desconhecida. Tem-se, assim, uma obra com narrativa verbal e visual parcialmente em choque, com imagens ambíguas e grande abertura interpretativa, uma vez que um registro não necessariamente confirma, adorna ou explica o outro. Fica parcialmente em dúvida o tipo de relação de sentido a ser identificado entre registros verbais e visuais nesse livro. No LICF, como vimos, esse tipo de efeito tem sido evitado ao longo de sua história. Nele, as ilustrações referem-se sempre ao texto verbal, atribuindo-lhe as

qualidades (formas, cores, tons) ausentes no verbal e auxiliando na narrativa de forma não contraditória.

Os autores SANTAELLA e NÖTH (2011, p. 3), em outro trabalho, referem-se à relação entre palavra e imagem na forma da imagem que a palavra pode evocar. Para tal, mencionam especialmente o caso da poesia, conhecida pela presença amplamente difundida de imagens, ocorrendo-nos, neste momento, como exemplo ilustrativo, o caso dos haicais. Remetendo-nos a Ezra Pound, os autores fazem menção ao momento em que o autor “distingue três maneiras de alcançar a perfeição literária”:

- (a) Por saturação acústica das palavras na sua fusão com os sons;
 - (b) Pela projeção de uma imagem na retina mental e
 - (c) Por meio da “dança do intelecto entre as palavras”
- (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 3)

Assim, vemos que a palavra evoca a projeção de uma imagem (interpretante) na mente do leitor (intérprete), imagem esta que será distinta na mente de cada intérprete, de acordo com sua leitura e interpretação do texto verbal. O intérprete da representação visual, o visualizador, participa, portanto, desse tipo de semiose, em um contexto denominado, por Kress e van Leeuwen (2006, p. 114), como interação.

Para esses autores, imagens e outros registros visuais englobam dois tipos de participantes: os representados, como pessoas e lugares que figuram nas imagens, e os ativos, ou os produtores e receptores das imagens, que por meio delas se comunicam. Eles estabelecem três tipos de relações que podem ocorrer entre esses participantes: (1) relações entre os participantes representados; (2) relações entre participantes interativos e representados e (3) relações entre os participantes interativos, ou aquilo que os participantes interativos fazem para ou com os outros mediante as imagens, como a comunicação entre produtor e receptor de imagens mediante estas últimas (p. 114).

O segundo tipo de relação entre participantes do processo comunicativo que se dá por meio dos registros visuais, aquele que se estabelece entre participantes representados e interativos, ocorre com frequência quando os participantes do primeiro tipo (geralmente humanos e animais, podendo ser, também, objetos de algum modo antropomorfizados) olham diretamente nos olhos dos segundos, conectados por vetores formados pelo campo de visão do visualizador. O tipo de imagem em que isso ocorre mais diretamente é denominado pelos autores, com base em Halliday, “*demand*”. Dessa forma, estabelece-se um contato entre ambos, ainda que apenas em um nível imaginário (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 117), com a expectativa de que o visualizador entre em um tipo de relação com o participante representado

e com a obra em si. As funções desse tipo de contato consistiriam em criar uma forma visual de endereçamento direto, reconhecendo explicitamente o visualizador, além de constituir um ato imagético, no qual o produtor da imagem faz algo ao visualizador. O tipo de relação que se estabelece dependerá da natureza da imagem e do tipo de contato que o participante representado trava com o visualizador: assim, um sorriso estimula uma relação de afinidade social, um olhar sedutor inspira desejo etc., o mesmo se aplicando a gestos. Se esse contato visual se dá de modo mais indireto, trata-se de um caso de “*offer*”, segundo, ainda, a terminologia de Halliday emprestada pelos autores.

Em Grimm-Janssen, encontramos duas ilustrações nas quais o(s) olho(s) do lobo entram em contato direto com o campo de visão do leitor.

Figura 11: Página dupla 8-9 de Grimm-Janssen

Nessa ilustração, que ocupa a página dupla 18-19 e não é diretamente acompanhada de texto verbal, observamos o lobo no momento em que se deita na cama da avó e ajeita sua toca em sua cabeça, com o objetivo de aguardar a visita de Chapeuzinho Vermelho, passar-se pela avó e devorar a menina. O enorme tamanho da barriga indica que a avó já foi devorada nesse

momento. Nessa cena, o olho do lobo encontra os do leitor. Caso se tratasse de uma fotografia, teríamos o participante representado olhando em direção à câmera. Esse encontro de olhares estabelece um momento de comunicação entre lobo e leitor, no qual o personagem representado forma um pacto com o visualizador, com o qual possui certo grau de cumplicidade. Essa cumplicidade se dá, primeiramente, porque o leitor potencialmente sabe o que deverá ocorrer em seguida, devido à grande possibilidade de já ser conhecedor dessa narrativa e do destino de Chapeuzinho Vermelho; além disso, o leitor, mesmo que não conhecesse a história, está ciente, neste ponto, de que o lobo está se disfarçando de avó com o objetivo de enganar e atacar a protagonista. Durante toda a passagem do texto em que a menina será enganada pelo lobo, propondo-lhe inocentes perguntas sobre seu rosto modificado, o leitor estará inequivocamente ciente do engodo que ali se estabelece, atribuído à astúcia do lobo e à dificuldade da protagonista em ler certos tipos de signos (ela desconhecia inclusive a periculosidade de um lobo). Tem-se, assim, esse momento de cumplicidade, de segredo compartilhado, e um pacto de silêncio evocado pelo lobo junto a seu cúmplice, ainda que involuntário: o leitor.

Figura 12: Parte esquerda da página dupla 22-23 de Grimm-Janssen

Já na página dupla 22-23 da mesma obra, temos um ponto alto e momento impactante da narrativa, representado visualmente: nessa cena, o lobo ataca Chapeuzinho Vermelho para devorá-la. O ponto focal dessa ilustração é a boca do lobo, destacando-se também seu olho, arregalado e voraz. A boca aberta exhibe dentes afiados e a expressão geral da personagem é amedrontadora. Percebe-se, nesse registro, o movimento do lobo em direção à protagonista. Entretanto, esse movimento, reforçado pelas linhas diagonais que conformam corpo e braços do animal, se dá, ao mesmo tempo, em direção ao leitor (campo imediatamente à esquerda). Isso inspira uma identificação do leitor com a protagonista, uma vez que, ao mesmo tempo, o lobo a está atacando mas também está atacando o visualizador. Como um quase personagem da história, uma vez que, aqui, interage diretamente com um dos personagens e é colocado no lugar de outro, seria natural que essa imagem inspirasse no visualizador emoções como medo e impotência, sobretudo pela provável ciência, por parte do leitor, de que ele não escapará desse ataque. Evidentemente, tudo isso ocorre no campo do imaginário, mas a estratégia representativa da ilustradora permite ao fruidor uma interação acentuada com a narrativa e um envolvimento visceral com os acontecimentos, mediante processos que estimulam identificação e participação emocional nos rumos da história. Essa estratégia implica, assim, um nível avançado de participação e coautoria do leitor na (re)construção mental da obra lida. Nessa (re)construção, não temos apenas o funcionamento da semiose visual, mas um nível também emocional de envolvimento e coparticipação do leitor nos rumos do desenvolvimento da narrativa, tornando-se, por instantes, um personagem dela.

Imagens como essas, como tais, exibem formas, e essas formas desempenham diferentes funções sógnicas a depender de cada caso. No item seguinte, investigaremos, com Santaella (2009), os tipos de formas encontrados nas representações visuais e a natureza das semioses engendradas por cada um.

2.2.1.1. As formas

Em sua teoria das matrizes da linguagem e do pensamento, Santaella (2009) propõe que o pensamento, o qual, segundo Peirce, dar-se-ia a partir de signos, tenderia a valer-se das linguagens sonora, visual e verbal, proponderantemente, e de forma combinada. A linguagem sonora, a exemplo da música, corresponderia à Primeiridade, dada sua natureza qualitativa e não-referencial. A linguagem verbal, simbólica, corresponderia à Terceiridade e a visual, segundo a autora, à segunda categoria. Santaella frisa o caráter icônico das imagens, uma vez

que sua relação com o objeto se dá por meio de suas características comuns, mas salienta seu caráter indicial manifesto quando a imagem representa alguma coisa, o que gera uma relação diádica que o ícone puro é lógica e ontologicamente incapaz de sustentar. Nesse aspecto, ressalta a diferença entre índices genuínos, que estão em relação existencial com o objeto, e os degenerados, próprios das relações de referência (CP 2.283 *apud* SANTAELLA, 2009, p. 198).

Ao situar a matriz visual da linguagem no campo da Secundidade, Santaella (2009) nos lembra que sempre é possível encontrar traços de iconicidade, indexicalidade e simbolicidade em cada uma das matrizes. Assim, o visual está impregnado de características icônicas e de traços simbólicos, mas a dominância da indexicalidade estaria evidente na dominância do sinsigno indicial dicente no campo visual. Peirce define essa classe de signos no *Syllabus* da seguinte maneira:

É todo objeto da experiência direta na medida em que é um signo e, como tal, propicia informação a respeito de seu objeto, isto só ele pode fazer por ser realmente afetado por seu objeto, de tal forma que é necessariamente um Índice. A única informação que pode propiciar é sobre um fato concreto. Um Signo desta espécie deve envolver um Sin-signo Indicial Remático para indicar o objeto ao qual se refere a informação. Mas o modo de combinação, ou Sintaxe, destes dois deve ser significante. (PEIRCE, 1962, p. 105)

Exemplos típicos de sinsigno indicial dicente seriam o ponteiro da bússola apontando o norte, pegadas na areia e uma flor que se abre em um horário específico. Segundo Santaella (2009), o deci-signo ou dicente, tipo de signo de Secundidade no eixo do interpretante, é aquele que é interpretado pelo seu interpretante final como veiculando informações sobre um existente. O sinsigno, em si, define-se por sua concretude e materialidade, e o índice, pelo poder de representação. Todas essas características estão presentes na imagem representativa e na imagem figurativa. Assim, resume:

Com exceção das imagens despojadas do poder de referencialidade, isto é, imagens que não representam nada, que não representam qualquer forma visível que esteja fora delas, todas as imagens figurativas ou referenciais estão regidas pela dominância do índice. Embora seu poder de representação, como imagens que são, esteja ancorado em uma relação de similaridade formal e, portanto, icônica, essa relação de similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice (SANTAELLA, 2009, p. 196).

Deste modo, Santaella não renega o conceito de hipoícone nem a Primeiridade da qual está impregnada a matriz visual da linguagem, mas situa as imagens representativas e figurativas (conceitos que serão explorados mais adiante) no âmbito da indexicalidade devido à natureza diádica – referencial e indicativa – da sua relação com o objeto representado. Vale lembrar que, de todas as maneiras, a Secundidade sempre engloba e pressupõe a Primeiridade, de modo que a iconicidade seja parte constituinte da indexicalidade. A relação entre a

representação visual e a indexicalidade reside também no fato de tratar-se, em grande parte, de semioses perceptivas, próprias da Secundidade.

O desenho, a gravura, a escultura e outras formas visuais representativas e figurativas (distinção a ser elaborada nas próximas páginas) seriam, portanto, índices degenerados, aqueles que em que a relação com o objeto se dá por representação e não por conexão existencial (como no caso da radiografia).

Vejamos, a partir deste ponto, as propostas de Santaella para o estudo das formas e seus tipos. Santaella (2009) nos apresenta uma classificação tripartite dos tipos de formas, cada qual correspondente a uma das categorias cenopitagóricas. Segundo a autora, o eixo da visualidade residiria na forma. Ela prefere o emprego desse termo, bem como de “representação”, ao uso de “imagem”, uma vez que esta última também se mostra presente nas matrizes sonora e verbal da linguagem e seu uso geraria ambiguidade (SANTAELLA, 2009, p. 204).

O primeiro tipo de formas proposto por Santaella, as não-representativas, referir-se-ia àquelas que carecem da habilidade de representar algo que esteja fora delas mesmas ou que não o pretendem:

A combinação de tais elementos [tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, movimentos, ritmos, concentrações de energia, texturas, massas, proporções, dimensão, volume etc.] não guarda conexão alguma com qualquer informação extraída da experiência visual externa (SANTAELLA, 2009, p. 210).

Assim, essas formas “são o que são e não outra coisa” (p. 211). Citando Gibson, Santaella nos lembra que o fruidor da forma visual não-representativa sempre pode atribuir-lhe um significado, uma interpretação. Nesse sentido, essas formas não seriam impassíveis de, dadas determinadas circunstâncias e no ponto de vista de um intérprete específico, representar. Seu potencial representativo seria, entretanto, limitado e ambíguo, não necessário e não evidente.

Como exemplo, podemos citar que, no mundo da arte, as formas representativas estão amplamente presentes no estilo abstrato geométrico e em muitas experimentações visuais com formas geometrizes e cores. Nesse tipo de obra, o fruidor é compelido a apreciar as formas meramente por suas características, com foco nos elementos estruturantes da linguagem visual como ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento (DONDIS, 2000) e em questões como (des)equilíbrios. A apreciação dessas qualidades, desprovida dos princípios representativos e associativos da indexicalidade, seria responsável pela projeção, junto ao intérprete, dos chamados interpretantes emocionais, ou sensações (qualidades de

sentimento) que invadem o apreciador, anteriores ao raciocínio estruturado propriamente dito. Trata-se de experimentar a qualidade do azul, do círculo, do contraste, do escuro etc.

Por sua característica semiótica monádica, a forma não-representativa estaria, de acordo com Santaella, logicamente próxima da música.

As formas não-representativas mostram-se menos presentes no livro ilustrado de conto de fadas e nas obras do corpus em especial, dada a natureza desse gênero. As ilustrações, embora pudessem contradizer ou negar o texto verbal, estão sempre em relação com ele. Trata-se de uma função básica da ilustração. Em Grimm-Janssen, o caráter representativo dos registros visuais é claro. Em Grimm-Pacovská, embora não seja prudente acusar a presença de formas não-representativas puras, podemos observar um exercício de exploração de formas e cores e dubiedade ou ambiguidade em muitas delas, tema que abordaremos a seguir.

Ao subclassificar as formas não-representativas em uma tricotomia, Santaella (2009) fala-nos da talidade ou qualidade reduzida a si mesma, sem referência a nada e tal e qual é. São preponderantemente indefinidas e, ao não significar nada, podem significar tudo. Pode consistir em qualidade como possibilidade (Primeiridade), qualidade materializada (Secundidade) e leis naturais da qualidade (Terceiridade). Nas ilustrações não-representativas, teríamos qualidades do segundo tipo, corporificadas, encarnadas em algo.

A qualidade como acontecimento singular, enquanto não-representativa, aponta para o gesto criador que lhes deu origem: materiais, traços, técnicas, ou seja, para si mesma. A qualidade como lei (invariância) reside em padrões qualitativos que caracterizam obras como as abstratas (construtivismo e arte concreta como exemplos de Santaella).

O segundo tipo de formas proposto por Santaella são as figurativas. Para conceituá-las, a autora baseia-se no binômio figura-fundo extraído da teoria gestáltica. A figura seria a forma propriamente dita observável em um registro visual, distintamente do fundo, que não possui contorno próprio. Sobre seu encontro, afirma:

Os limites entre a figura e o fundo são limites da figura, não sendo limites comuns ao fundo e à figura. Mesmo assim, ambos possuem uma unidade ou totalidade que é própria de cada um. A figura tem forma, contorno, organização. O fundo é uma continuidade amorfa, indefinida, inorgânica. Ambos se distinguem ainda por suas propriedades funcionais. A figura é sempre uma estrutura mais forte, oferecendo mais estabilidade, mais resistência à variação do que o fundo. [...] A identificação de qualquer figura depende das diferenças de excitação que separam a figura do fundo (SANTAELLA, 2009, p. 227).

As formas figurativas seriam, assim, aquelas que funcionam como duplos ou réplicas de um objeto ou situação visível. São também denominadas representativas ou denotativas,

sendo sumamente referenciais, exercendo função mimética. Como tal, situam-se no eixo da indexicalidade e, assim, da Secundidade.

Podem ser subdivididas, segundo Santaella (2009), entre figura como qualidade, figura como registro e figura como convenção. No caso da figura como qualidade, tem-se sua consideração levando em conta suas características próprias, que consistem em marcas de autoria. Seu primeiro subtipo seria a figura *sui generis*, que aponta de forma ambígua para objetos que estão fora do signo: “A figura não visa reproduzir ilusoriamente uma realidade externa, mas é um universo à parte com qualidades próprias” (p. 229).

Figura 13: Uma flor em Grimm-Pacovská (p. 11)

Figura 14: Encontro entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo, em Grimm-Pacovská (p.6)

Em Grimm-Pacovská, a imagem da flor, na página 11, é figurativa, uma vez que aponta para um elemento externo à própria imagem – uma das plantas presentes na floresta atravessada pela personagem principal e na qual ocorre o importante encontro com o antagonista. Essa imagem decorativa e com pouca função narrativa é identificável – e associável ao existente flor – dada a forma de suas bordas, semelhantes às de pétalas. Entretanto, o recheio da imagem não

se assemelha às pétalas de uma flor tal como a conhecemos. Está preenchido por linhas, quadrados, cruces e apresenta uma sobreposição de materiais, com quadriláteros de papel prateado sobrepostos, em estilo colagem. Apesar do formato geral de flor, a exploração das formas no interior do vegetal não parece apresentar função figurativa e sua percepção permite ao fruidor o mero deleite das qualidades das formas e cores empregadas e sua dinâmica de distribuição no fundo. Na imagem da página 6, que possui função narrativa (a protagonista encontra com o lobo na floresta e entre eles se estabelece um diálogo e se desenvolvem, de acordo com a proposta de Propp, a interrogação, a informação e o engano), o entorno da floresta foi construído de forma sugestiva e que se afasta do padrão de representação desse ambiente na maioria dos livros ilustrados baseados nesse conto. O contorno do bosque possui a forma de uma flor, pela semelhança com as pétalas, e é branco. Por fora dessa moldura, a cor do restante da página é vermelha. Com o uso de linhas esparsas, a ilustradora apresenta possíveis representações de animais (um possível felino e um possível pássaro), em talvez representações despidas de necessidade. Outras linhas dispostas em forma de espiral e cruzamento de linhas poderiam representar a vegetação do ambiente ou não representar nada. Dada a ambiguidade dessas formas, pode-se afirmar que seu caráter representativo é vago e, a depender da forma em questão, questionável. Um livro ilustrado de conto de fadas inteiramente baseado em formas não-representativas não foi localizado em nossas pesquisas, com Grimm-Pacovská aproximando-se de forma exemplar de traços de não-representatividade ou de uma preponderância do foco nas qualidades das formas no lugar de uma ênfase em seu caráter representativo. Como vemos, a ambiguidade referencial dessas ilustrações deixa em aberto a possibilidade de que sejam figurativas, parcialmente figurativas ou não.

Sob este ponto de vista, as ilustrações recentemente apresentadas extraídas de Grimm-Pacovská poderiam ser consideradas como pertencentes a esta categoria, uma vez que possuem um potencial representativo ambíguo e chamam a atenção para suas qualidades em primeiro plano, algo que, eventualmente, ofusca a referência propriamente dita.

O segundo subtipo das figuras como qualidade seriam as figuras como gesto, que registram “a qualidade do movimento e da energia que foi imprimida ao traço no instante de sua feitura” (p. 230), em clara referência à contiguidade e, assim, à indexicalidade. Como exemplos, cita o grafite e as garatujas infantis, que registram marcas da gesticulação autoral. Em terceiro lugar, temos a figura como tipo e estereótipo, que deriva de tipos ou estereótipos mentais, na forma de padrões que o artista segue ao compor sua imagem. Assim, corresponde à Terceiridade. Estas questões serão retomadas em breve.

O segundo tipo de formas figurativas é o das figuras como registro de objetos e situações existentes. Neste caso, a figura está existencialmente ligada ao objeto que representa, seu determinante, e aponta para sua existência no mundo, indicando-o. Um exemplo seria a fotografia. Os subtipos de figuras como registro seriam o registro imitativo, o físico e o por convenção. O primeiro corresponderia a uma relação mimética entre figura e objeto representado, por conter qualidades comuns com ele, mas com predomínio de função indicial. O registro físico, a exemplo da fotografia que, mediante recursos físicos e químicos, registra o objeto em conexão existencial com ele, sob forma de uma impressão química. O registro por convenção, por sua vez, refere-se a registros que também são imitativos e indexicais, mas que o fazem por meio de convenção, no nível legi-sígnico e simbólico dos mapas e diagramas.

Em terceiro lugar, temos as figuras como convenção, ou codificação. Trata-se de “sistemas de convenções gráficas utilizados para reproduzir o visível” (SANTAELLA, 2009, p. 241). Essas convenções seriam relações semióticas entre representamen e objeto determinadas coletivamente, sem as quais não se daria a associação entre ambos. Está-se, portanto, no nível do simbólico e da Terceiridade. Seus subtipos seriam a codificação qualitativa do espaço simbólico, a singularização das convenções (estilo) e a codificação racionalista do espaço pictórico, correspondentes, em ordem ascendente, às três categorias ceno-pitagóricas. Menos comuns no livro ilustrado de conto de fadas e nas obras dos corpus, esses subtipos não serão tratados em detalhes no presente trabalho. Para maiores informações a respeito, remetemos a Santaella (2009, p. 243-6).

As formas figurativas correspondem, assim, à Secundidade. São essencialmente indexicais, evidentemente singulares, referenciais e apontam para objetos. Pelo fato de serem semelhantes a esses objetos, estão também impregnadas de Primeiridade e iconicidade, mas distinguem-se de ícones puros devido à sua singularidade e ao seu poder de referenciar. Devido à sua relação com um objeto distinto dela, a análise da forma figurativa abre discussões sobre a percepção visual e a questão dos objetos desse tipo de signo quando inserido no contexto da ficção. Como observamos em Garcia (2017), a discussão acerca do objeto da obra de ficção dista da univocidade. Para alguns autores, o signo, nesse contexto, simplesmente não possuiria referente, no sentido de que não se refere a nada existente no mundo real. Com Peirce vemos, entretanto, que o objeto de um signo pode ser um possível, algo também inventado ou mesmo um “*esse in futuro*”. No caso do conto de fadas, observa-se que os signos dispostos no LICF referem-se a personagens, ambientes e ações criados pelo homem e existentes apenas na imaginação. A referência a Chapeuzinho Vermelho alude, entretanto, também a conhecimentos prévios e expectativas do leitor quanto a esse personagem. Assim, para a maioria das pessoas,

a personagem “existe”, ao menos em seu imaginário. É a essa ideia geral de *Chapeuzinho Vermelho*, do lobo e da avó armazenada na mente dos leitores que os signos presentes no livro acabam referindo-se. Para maiores detalhes sobre esta questão, remetemos ao artigo supracitado. Considerando que esta questão é pertinente no bojo da seguinte discussão, mas não permite um avanço concreto da análise do corpus, abstermo-nos de estendê-la no presente momento.

O terceiro e último tipo de formas proposto por Santaella (2009) corresponde às representativas ou simbólicas. Consistindo em símbolos, essas formas não apontam para o objeto por semelhança ou factualidade, mas sim por convenção, hábito ou regra. Entretanto, enquanto terceiras, essas formas englobam as outras duas categorias e contêm, assim, traços indexicais e icônicos. Trata-se, assim, de formas que assumem um significado em dada comunidade a partir de um acordo tácito entre seus integrantes mediante o qual significam seu objeto. A representação pode ocorrer por analogia, quando indicam algo por convenção e também por semelhança, por figuração, no caso das cifras como o código Morse, e por convenção propriamente dita, quando integram um sistema e, desse modo, representam o objeto.

O entendimento simbólico da forma depende, assim, de convenções, mas estas nem sempre são consensuais ou mesmo necessárias. Interpretações do conto *Chapeuzinho Vermelho* tendo como fundamentação a teoria psicanalítica são exemplos de entendimentos dessa narrativa e de seus elementos baseados em convenções e em símbolos que são entendidos pelos iniciados nessa teoria e adquirem coerência sempre e quando se levem em conta seus conceitos e preceitos. Do mesmo modo, o entendimento de uma ilustração do lobo como um símbolo de um molestador sexual se dá por analogia, mas também pela aplicação de convenções interpretativas discutíveis. No âmbito das formas e seu poder indexical, nota-se que o contraste de qualidades comuns conduz a interpretações mais consensuais. Assim, o registro visual figurativo denotando o lobo conduz à interpretação unívoca de tratar-se daquele personagem. A interpretação simbólica, por sua vez, será consensual apenas para certos grupos e mais sujeita a discussão. No presente trabalho, não se pretende empreender uma análise de possíveis significados simbólicos dos registros visuais e verbais contidos no LICF, concentrando-nos, portanto, essencialmente em elementos intratextuais.

Com base nestas reflexões, observamos, no corpus, a presença dominante de formas figurativas, em constante referência a objetos que seriam os elementos presentes no texto verbal, aos quais as ilustrações remetem. Abunda, assim, a figuração por semelhança, com os elementos ilustrados correspondendo àqueles enunciados no conto verbal. Apesar disso, pelo

fato do conto verbal não apresentar explicitamente as qualidades das personagens e ambientes, sobretudo, essas formas incorporam às características gerais e estereotípicas dos entes retratados outras qualidades adicionais impressas pelo desejo e pela interpretação do ilustrador. Desse modo, nota-se a representação de Chapeuzinho Vermelho, de forma consistente, como uma garota jovem, possivelmente em idade escolar, anterior à puberdade, que veste uma capinha vermelha (ilustrações baseadas em traduções ao inglês) ou, em alguns casos, um chapéu ou boina de mesma cor (versão alemã). Detalhes ausentes no texto verbal como a cor de seus cabelos, sua altura, peso e traços são apresentados a partir da preferência do ilustrador. Nota-se, aqui, a forte presença da figura como tipo ou estereótipo. A maioria dos ilustradores, ao representar esta personagem, recorre a uma imagem sua presente no imaginário coletivo e solidificada pela reiteração da atribuição de certas qualidades ao longo da história do LICF. De forma consistente, Chapeuzinho Vermelho é retratada e representada como uma menina de traços delicados, cabelos loiros e expressões angelicais, e essa é a imagem cristalizada que se tem, de forma geral, dessa personagem. Mais adiante, ao analisarmos a construção verbovisual das personagens e ambientes nas obras do corpus, contrastaremos esses estereótipos na figuração da personagem com aquilo que os apresentam Susanne Janssen e Kveta Pacovská.

A composição da representação visual, por sua vez, vale-se de uma sintaxe própria que engendra elementos alheios à linguagem verbal, de modo que a leitura de imagens implique na necessidade de um letramento específico. A seguir, verificaremos quais são os elementos básicos constituintes das formas da linguagem de matriz visual e sua articulação gerando sentidos e representações.

2.3. A sintaxe da imagem

Dondis (2000) refere-se à visão como uma capacidade natural e inata a partir da qual nos relacionamos com o mundo: “passamos a organizar nossas necessidades e nossos prazeres, nossas preferências e nossos tremores, com base naquilo que vemos” (p. 6). Segundo a autora, “ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (p. 7). Assim, e relacionando essa afirmação com os preceitos semióticos previamente estudados, observamos a correspondência entre visualidade e realidade por meio da iconicidade mas, sobretudo, pela indexicalidade. A imagem que se projeta na retina mental de uma pessoa é de fato erada pelos estímulos luminosos que o ente observado gera e são apreendidos pelo sentido da visão, em relação existencial, real e mesmo contígua com o objeto.

A representação visual, entretanto, distingue-se do objeto representado. Não se tratando desse objeto, a representação visual se vale de elementos próprios para constituir-se e substituí-lo. Trata-se dos elementos constituintes das formas:

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras (p. 18).

Como primeiro elemento constituinte da linguagem visual, a autora introduz o ponto como “unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima. Na natureza, a rotundidade é a formulação mais comum, sendo que, em estado natural, a reta ou o quadrado constituem uma raridade” (p. 53). Ao associar o ponto à rotundidade, e citando como exemplo a forma arredondada que um líquido assume quando vertido sobre uma superfície, a autora expande o conceito geométrico tradicional de ponto como o encontro de duas linhas. Se considerarmos, por exemplo, a perspectiva do pintor, observaremos que o ponto poderá ser compreendido como a forma que se produz mediante o toque do pincel na tela. O ponto compreendido como rotundidade pode referir-se, assim, a diversas formas encontradas na representação visual, como as pupilas no centro de um par de olhos, os próprios olhos ou um rosto. Para Dondis, o ponto possui um poder de atração visual sobre o olho, possuindo a propriedade de, quando vistos, ligarem-se, dirigindo o olhar, efeito que se acentua quanto maior for a proximidade dos pontos. Além disso, “em grande número e justapostos, os pontos criam a ilusão de tom ou de cor” (p. 54), fenômeno que se observa, exemplarmente, na técnica do pontilhismo. Dada a sua capacidade de atrair e dirigir o olhar, o ponto constitui, com frequência, o foco central da representação visual.

Figura 15: Recorte de ilustração de Chapeuzinho Vermelho por C. Offterdinger, de finais do século XIX.

Nessa ilustração de Carl Offterdinger (por volta do ano de 1900), podem-se observar diversos exemplos de pontos. Ao tratar-se de uma cena em que ocorre a interação entre a menina e o lobo, deitado na cama da avó e disfarçado como esta última, temos o foco principal nos rostos de ambas as personagens. Em seus rostos, destacam-se seus olhos, contornados com grande expressividade: os da menina denotam sua inocência e a ternura com que olha para a falsa avó; os do lobo, arregalados e vivazes, ilustram, possivelmente, a gula e a cobiça com que encara a protagonista, no afã de devorá-la. São estes os pontos que potencialmente mais atraem os olhos do leitor durante a apreciação da ilustração, ao lado de pontos mais secundários como as flores no buquê.

Quando combinados com grande proximidade, de modo que se impossibilite sua identificação individual, os pontos se juntam formando as linhas, com aumento da sensação de direção. Segundo a autora, a linha também poderia ser definida como a história do movimento de um ponto, seguindo uma trajetória. Devido a esse movimento, a linha nunca é estática e sempre exprime energia. “Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação” (p. 56). Assim, a linha é responsável, também, por dar forma e contorno às figuras. Pode assumir vários feitios e naturezas, sendo ora mais organizada, mais delicada, ondulada, reta, grosseira, mais ou menos nítida etc.

A linha descreve, por sua vez, a forma, articulando sua complexidade. As formas básicas seriam o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. A autora associa sentidos comumente associados a cada uma das formas: “Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção” (p. 58).

As formas, por sua vez, expressam direções: o quadrado expressa a horizontal e a vertical; o triângulo, por sua vez, a diagonal; o círculo, por fim, a curva. A referência horizontal-vertical seria a primária do homem, expressando a relação entre organismo e ambiente e a estabilidade e o equilíbrio. A direção diagonal, ao contrário, expressa instabilidade, perturbação e ameaça. As curvas referem-se à abrangência, repetição e calidez.

Figura 16: Página dupla 14-15 de Grimm-Janssen

A ilustração que ocupa a página dupla 14-15 de Grimm-Janssen narra, com a exploração do movimento de linhas e formas, um importante deslocamento que ocorre na narrativa: trata-se do momento em que, enquanto Chapeuzinho Vermelho se distrai no bosque, o lobo se dirige ardilosamente à casa da avó, com a intenção de devorá-la, passar-se por ela e, mais adiante, devorar também a menina. Existem diversas linhas que foram empregadas para representar esse movimento, com destaque para o encontro visual entre a água e a margem e o contorno do corpo do lobo. Essas linhas, em diagonal, mostram a instabilidade própria do deslocamento e reforçam o caráter perturbador da cena. Fazem também a ligação entre o ponto de partida e de chegada dessa trajetória: o lobo transita entre a menina, com quem estava dialogando, e casa da avó, no outro extremo do bosque.

Por sua vez, “as margens com que se usa a linha para representar um esboço rápido ou um minucioso projeto mecânico aparecem, na maior parte dos casos, em forma de justaposição de tons, ou seja, de intensidade da obscuridade ou claridade de qualquer coisa vista” (p. 61). Assim, as variações de tom na representação visual corresponderiam à variação de luz, ou seja, mais ou menos claridade ou escuridão, em sutis gradações. Se na realidade o tom se materializa

pela presença de luz, nas artes gráficas trata-se da utilização de algum tipo de pimento para gerar esse efeito. O tom expressa também dimensão.

A cor é menos associada à sobrevivência, como no caso do tom, e mais às emoções, estando, ainda, impregnada de informação. Associações frequentes, como aquela que ocorre entre o vermelho e a raiva, possuem um componente simbólico, mediante o consenso que conforma essa associação, mas também icônico, se associamos o vermelho à cor que assume um rosto humano quando a pessoa é invadida por um intenso sentimento de raiva, e indicial, quando, no mesmo exemplo, a produção do vermelho está existencialmente relacionada com a emoção sentida e os efeitos corporais que ela produz. Apesar disso, prevalece a motivação simbólica uma vez que tais associações são consensuais e podem diferir quando comparadas diferentes culturas e comunidades linguísticas.

Entre os matizes de cor primários ou elementares, Dondis (2000, p. 65) enumera o amarelo, o vermelho e o azul. Segundo ela, “cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se” (p. 65).

Segundo Nodelman, em concordância com o que afirma Dondis, cabe às cores nas ilustrações o papel fundamental de despertar emoções no leitor:

Todas as imagens a cores evocam tanto um código de significação quanto falam satisfatória ou incomodamente de questões além de sentidos ou intenções. Mas o resultado paradoxal dessa comunicação simultânea é que **cores específicas evocam emoções e atitudes específicas** e portanto podem funcionar de modo a expressar humor mais exatamente do que qualquer outro aspecto das imagens. Um efeito não-narrativo, portanto, desenvolve profundas implicações narrativas. (NODELMAN, 1988, p. 59-60, negritos nossos)

O autor menciona, no mesmo texto, dois tipos de sentidos convencionais das cores na ilustração: em alguns casos, seu significado é arbitrário e específico de dada cultura (portanto, simbólico); em outros, cores específicas estão relacionadas a emoções também específicas que elas podem provocar no leitor (peiricamente, interpretantes emocionais). Nodelman propõe que as cores com função simbólica são mais significativas ao atribuir peso e sentido aos objetos internos das imagens, mas as conotações emocionais influenciam sobremaneira “*the mood of picturebooks*” (p. 60). Como exemplos, cita as conexões entre azul e melancolia, amarelo e felicidade, vermelho e calor e cordialidade, aparentemente derivadas de nossas percepções básicas de água, luz solar e fogo. E prossegue: “Já que tais associações existem, artistas podem evocar estados de espírito particulares ao usar as cores apropriadas [...]. As implicações

emocionais das cores são particularmente claras nos livros ilustrados em que uma cor predomina” (p. 60). Também afirma que “muitos ilustradores variam a cor predominante em diferentes imagens do mesmo livro com vistas a transmitir os distintos estados de espírito de diferentes partes das histórias” (p. 62) e acrescenta que “se uma imagem na qual uma cor predomina fortemente sugere um estado de espírito particular, então também o faz uma imagem que exclui uma dada cor” (p. 63).

Figura 17: Chapeuzinho Vermelho por Rui de Oliveira

A ausência de cores fora do espectro branco-cinza-preto na floresta de *Chapeuzinho Vermelho* por Rui de Oliveira acaba, paradoxalmente, evidenciando-as. A abundância de vegetação sugere, potencialmente, na mente do intérprete, o verde e o marrom que coloreem esse tipo de ambiente fértil e também perigoso, já que sombrio e selvagem, onde vive o lobo (mau e ardiloso) e não a Chapeuzinho (bondosa e inocente). Como é característico da ilustração em branco-e-preto, faz-se notório o uso abundante da textura gráfica, com a fragmentação e repetição dos elementos visuais gráficos linha e hachura, atribuindo riqueza de detalhes e complexidade a esse cenário.

Um estudo científico acerca da psicologia das cores, enfatizando sentimentos e impressões que elas geram nas pessoas, foi aquele realizado por Heller (2012). A pertinência desse estudo para o presente desdobramento reflexivo da tese fica clara em seu título e, sobretudo, no seu subtítulo: *A psicologia das cores; como as cores afetam a emoção e a razão*. Ou seja, como as cores, enquanto signos, geram interpretantes emocionais na mente de intérpretes de signos (e influenciam e participam na elaboração dos interpretantes finais). Para

essa pesquisa, Heller entrevistou dois mil homens e mulheres entre os 14 e os 97 anos na Alemanha, e afirma: “todos conseguiram relacionar as cores com sentimentos e qualidades” (p. 6), embora, naturalmente, nem todos os sujeitos da pesquisa tenham associado as mesmas cores às mesmas sensações, *i.e.*, os resultados na pesquisa nem sempre confirmam estereótipos de significados de cores. A obra lista as cores consideradas preferidas ou menos apreciadas pelas pessoas, bem como as associações que a maioria dos entrevistados estabelece com cada uma delas.

No conto *Chapeuzinho Vermelho*, as cores mais abundantes na maior parte das ilustrações desse conto de fadas são o vermelho presente na capinha que a personagem veste (e sobre cuja presença na narrativa, introduzida por Perrault, abundam análises de cunho psicanalítico e simbólico que nos abstermos de investigar na presente pesquisa), mas também o verde, o preto e o marrom, utilizados para representar a floresta que funciona como principal cenário ou mundo narrado (*erzählte Welt*) nesse conto, e na qual se desenrolam diversas peripécias das personagens fundamentais para a construção da narrativa. Nodelman (1988) associa o verde a crescimento e fertilidade, e o marrom combinado a ele a terra e vegetação, criando uma atmosfera de riqueza orgânica. Sobre as cores escuras, Nodelman afirma que elas parecem ser mais sombrias (*somber*) e – contraditoriamente – aconchegantes (*cozy*). Sobre esse aspecto, e considerando a floresta criada por Susanne Janssen para ilustrar *Chapeuzinho Vermelho*, observamos a preferência por tons escuros e sombrios, praticamente pretos, para colorir a vegetação da floresta, inspirando potencialmente a criação de uma atmosfera nada aconchegante de medo, de perigo e de terror. O preto, segundo Heller, pode ser interpretado como a cor do mal e do misterioso, e, em Grimm-Janssen, inspira potencialmente justamente essas impressões.

Figura 18: Capa alemã de Grimm-Janssen

Através da janela da casa da avó, observa-se a representação sombria da floresta, com tons de verde escuro, mas sobretudo com o emprego do preto sombrio, potencialmente inspirando no leitor sensações de medo, insegurança, perigo à espreita, do desconhecido, do assustador e todas as sensações que ele potencialmente provoca.

Em Grimm-Pacovská, ao contrário, embora existam caracterizações do ambiente florestal em negro e verde, a cor que dá a tônica maior à obra, incluindo representações da floresta, é o vermelho. Esta cor, associada ao fogo, para Nodelman, inspira potencialmente intensidade e calor e, segundo a pesquisa de Heller, elementos distintos ou mesmo díspares como a felicidade, o sangue e a vida, o perigo e o proibido. É muito plausível que a floresta vermelha de Pacovská esteja associada ao perigo e ao proibido, elementos fundamentais de *Chapeuzinho Vermelho*. Mas o que se nota, pelo tipo de traços empregados pela autora ao desenhar a floresta em vermelho, é que ela possui também um tom lúdico, geometrizar, infantil e infantilizado, que não inspira apenas potenciais sensações de medo, mas também de ludicidade e um pouco de confusão.

Figura 19: A floresta de Grimm-Pacovská

A floresta de Grimm-Pacovská é lúdica, confusa, caótica, basicamente composta de linhas vermelhas que se assemelham a desenhos elaborados por crianças, reforçando o fato de ser o palco do desconhecido e do perigo à espreita, mas sem inspirar potencialmente o medo e a insegurança das ilustrações de Janssen.

Mencionou-se, neste capítulo, a questão da cor como símbolo, portanto portadora de um significado arbitrário e convencional, mas também a questão da cor como estímulo que provoca sensações e emoções. Afirmam Fraser e Banks (2007, p. 20): “Sabemos que [as cores] podem afetar nossas emoções, mas a questão é se isso ocorre puramente como resultado dos significados levados pelos signos, ou se há uma ligação mais profunda entre cores e estados

mentais”. E lançam a pergunta: “As cores podem nos estimular, não por provocar uma associação, mas atuando diretamente em algum aspecto de nossos corpos ou cérebros?” (idem, *ibidem*). Os autores expõem a possibilidade, defendida por alguns, de que as cores tenham significados fixos e universais, aparte daqueles simbólicos e associados a culturas específicas, sugerindo que esses significados universais derivariam da própria natureza (assim como Nodelman, como vimos, associa significados de cores a entes do mundo natural). Entretanto, se as cores não são fixas, elas não poderiam deter significados fixos ou provocar sempre as mesmas emoções ou leques de emoções. Assim, pode-se entender que existe um caráter individual na apreensão da cor e na emoção que a cor pode provocar em um intérprete. Retornamos, assim, à questão da difícil ou impossível captura do fenômeno primeiro em si – no caso, as qualidades de sensação.

O próximo elemento visual de que nos fala Dondis (2000, p. 70) é muito presente na ilustração de contos de fadas, especialmente aquelas surgidas no século XIX, quando ainda não se observava a impressão colorida de livros: trata-se da textura. Segundo a autora, esse elemento “com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato” e “se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas na superfície do material” (p. 70-1). Na representação visual, obtém-se a textura com a repetição sistemática de um padrão visual (um certo tipo de linhas, traços, pontos) com proximidade entre si. Ao longo da história do LICF, observamos o recurso da texturização, associada à manipulação dos tons, como substitutos da cor.

Figura 20: Ilustração de Ludwig Emil Grimm

Ilustração do conto *Chapeuzinho Vermelho* por Ludwig Emil Grimm (1825).

Na ilustração do conto *Chapeuzinho Vermelho* por Ludwig Emil Grimm, presente na segunda edição abreviada dos *Kinder- und Hausmärchen*, observamos o emprego da textura no tecido do vestido da menina e no dossel da cama da avó. Em ambos os casos, o efeito texturizado se dá pelo emprego de linhas semi-curvas muito próximas, simulando a textura própria dos tecidos e também seu movimento, principalmente no caso da vestimenta da protagonista. O mesmo se dá na superfície do chão do quarto e nos pelos do lobo. Associada ao emprego da textura, temos a exploração dos tons claro e escuro lançando luz sobre elementos centrais da narrativa, como Chapeuzinho Vermelho e o topo da mesa e o espaço do solo iluminado pela luz que adentra pela porta aberta. O lobo, convenientemente, encontra-se na

parte mais escura da imagem – a que naturalmente recebe menos luz a partir da porta e que favorece o engodo.

Outro elemento fundamental da sintaxe da imagem seria, segundo Dondis, a escala. Este elemento é de determinação relativa, uma vez que o tamanho de uma figura, em dada representação visual, dependerá de sua comparação com os outros que estiverem contidos na mesma imagem e com o campo de forma geral. Ao lado da escala, encontramos o elemento dimensão, que, “em formatos visuais bidimensionais também depende da ilusão” (p. 75) e de sua manipulação por meio da perspectiva, intensificada pela manipulação tonal. “A perspectiva tem fórmulas exatas, com regras múltiplas e complexas. Recorre à linha para criar efeitos, mas sua intenção final é produzir uma sensação de realidade” (p. 75). Por fim, Dondis (2000) elenca o movimento que, como vimos, pode ser obtido como efeito visual com a disposição das linhas.

Dondis explora, também, os fundamentos sintáticos dos elementos constituintes da gramática da representação visual. Seriam eles:

Tabela 2: fundamentos sintáticos da representação visual

Equilíbrio	Horizontal-vertical; relação peso-contrapeso
Tensão	Ausência do equilíbrio e do repouso: inesperado, irregular, complexo e instável
Nivelamento e aguçamento	Previsibilidade <i>versus</i> surpresa
Preferência pelo ângulo inferior esquerdo	“o olho favorece a zona inferior esquerda de qualquer campo visual” (DONDIS, 2000, p. 39).
Atração e agrupamento	Atração de elementos próximos; disputa de atenção por elementos múltiplos dispostos na mesma imagem; repelência entre opostos e atração entre similares
Positivo e negativo	Elemento positivo: o que domina o olho na experiência visual; negativo: o que se apresenta de maneira passiva

(elaborado a partir de DONDIS, 2000, p. 29 a 50).

Esses elementos se articulam, na sintaxe da imagem, a partir de oposições possíveis que constituem técnicas e seus opostos, em um eixo de polaridade:

Tabela 3: Elaborada a partir de DONDIS, 2000 (p. 141-160).

Equilíbrio	Instabilidade
Simetria	Assimetria
Regularidade	Irregularidade
Simplicidade	Complexidade
Unidade	Fragmentação
Economia	Profusão
Minimização	Exagero
Previsibilidade	Espontaneidade
Atividade	Estase
Sutileza	Ousadia
Neutralidade	Ênfase
Transparência	Opacidade
Estabilidade	Variação
Exatidão	Distorção
Planura	Profundidade
Singularidade	Justaposição
Sequencialidade	Acaso
Agudeza	Difusão
Repetição	Episodicidade

Perecebe-se, observando-se as oposições desse quadro, que as técnicas listadas na coluna da esquerda favorecem a organização, a previsibilidade e a harmonia na disposição das formas sobre o fundo da imagem. Os polos da coluna da esquerda referem-se a técnicas que sublinham o imprevisível, desordenado, ousado, variado.

As ilustrações de Kveta Pacovská em Grimm-Pacovská ostentam, no mais das vezes, as técnicas da segunda coluna.

Figura 21: Página 9 de Grimm-Janssen

A composição da ilustração da página 9 de Grimm-Janssen apresenta regularidade e equilíbrio. Nesta imagem, sem margens e de fundo branco, observamos três formas distinguíveis: os personagens lobo e Chapeuzinho Vermelho e, entre eles, a cesta que leva consigo a menina. Observam-se o equilíbrio e a atração entre as formas que, além de próximas, juntas conformam um quadrado. O fundo branco é o elemento negativo, sobre o qual destacam-

se, como positivos, as formas representadas em preto e vermelho. A imagem da página 19, entretanto, apresenta difusão, instabilidade, irregularidade, imprevisibilidade, espontaneidade, ênfase, variação, distorção, profusão, fragmentação, entre outras técnicas listadas na coluna direita do quadro ora apresentado. Trata-se de uma representação de Chapeuzinho, da casa da avó e da floresta, o caminho que ligaria as duas. A floresta, nesse caso, é representada por uma profusão de linhas vermelhas, alguns pontos, alguns quadrados e alguns retângulos, dispostos de forma muito irregular e entrecruzados, à semelhança de uma floresta densa e da forma desorganizada e aleatória como pode se apresentar a vegetação de um bosque. Nesse exemplo de figuração, observa-se a iconicidade, uma vez que os traços desenhados guardam semelhanças qualitativas com os elementos constitutivos da vegetação da floresta; essa semelhança, entretanto, é sutil e ambígua, uma vez que, nessas ilustrações, optou-se por evitar a figuração verossímil ou mesmo óbvia. A ausência de formas claras de plantas, árvores e folhas, e a preferência, observada em todo o livro, pelo vermelho em vez do verde, corroboram essa fuga do previsível e do esperado, rompendo, também aqui, barreiras com a tradição. Veremos, mais adiante, como as ilustrações de Pacovská apresentam uma forte assinatura autoral, resguardando traços característicos de sua obra e de seu traço. Tem-se, assim, o que vimos em Santaella (2009) como sendo o segundo subtipo das figuras como qualidade, que seriam as figuras como gesto. Naquele trecho de seu texto, a autora cita as garatuñas infantis como formas que revelam fortes traços do gesto criativo, e a elas se assemelham as ilustrações de Pacovská.

Veremos maiores detalhes sobre a construção visual da floresta nas duas obras do corpus no item seguinte; neste momento, entretanto, destacamos a diferença da proposta dessa imagem no quadro global da história de ilustrações do conto de fadas, caracterizada, sobretudo, por representações harmônicas, tradicionalmente belas e por vezes virtuosas das personagens e espaços que figuram no conto ilustrado.

Tendo visto que a complementaridade que se estabelece, no LICF, entre o que expressa o texto verbal e o que se observa nas ilustrações, se dá quando a ilustração acrescenta aos elementos retratados as qualidades ausentes ou escassas no texto verbal, trataremos, no item que ora começa, de verificar como os registros visuais do LICF as apresentam ao leitor. Para tal, focaremos a construção verbovisual das personagens e ambientes nas obras do corpus, em contraste com exemplos da tradição de ilustrações do LICF que as antecedem, enfatizando Chapeuzinho Vermelho, o lobo, a floresta e a casa da avó.

2.4. As ilustrações e as qualidades

As ilustrações ostentam a aptidão de representar qualidades que, se não é alheia às palavras, é mais acentuada nas primeiras. Enquanto as palavras nomeiam cores, formas, tons, tamanhos e movimentos, as imagens as mostram diretamente.

Santaella aponta, como primeira grande diferença entre o modo de fruição da palavra e do registro visual, o fato de que a primeira é produzida “de maneira linear, uma palavra depois da outra, e recebida de forma sucessiva, como a língua falada”, enquanto a imagem como representação visual, por sua vez, tem seus elementos percebidos “de forma simultânea, tudo ao mesmo tempo, mesmo que nossa atenção não se dirija imediatamente a todos os detalhes com igual intensidade” (SANTAELLA, 2012, p. 107). Menciona ainda a iconicidade inerente às imagens, uma vez que há uma semelhança entre o que ela aparenta e o que representa, e a simbolicidade da palavra, que possui relação arbitrária com o que representa.

Sobre as vantagens de cada tipo de signo no ato de representar, afirma que

as imagens se prestam melhor para a representação do espacial-visual. A língua representa com mais eficiência pontos temporais e passagens de tempo, o que não impede que ela possa descrever relações espaciais. A imagem estática, em sua essência, é atemporal. [...] As imagens representam essencialmente o que é da ordem do visual. Já a língua descreve as impressões de todas as percepções, não apenas visuais, mas acústicas, olfativas, térmicas ou táteis. (p. 108).

Acrescenta, ainda, que o concreto pode ser representado por ambos os tipos de signos, enquanto que o abstrato só pode ser representado indiretamente por imagens. As palavras, por sua vez, podem representar ambos: “Desconsiderando-se os pictogramas e os ideogramas, as imagens apresentam apenas coisas particulares, individuais, jamais a classe geral dos objetos” (p. 108).

A respeito das habilidades da palavra e da imagem em diferentes tipos de representação, Nikolajeva e Scott (2011, p. 113) sintetizam:

Se considerarmos o que cada um, imagem e palavra, faz de melhor, é claro que a descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparência que exigiriam muitas palavras e muito tempo de leitura. Mas a descrição psicológica, embora possa ser sugerida em imagens, necessita das sutilezas das palavras para captar emoção e motivação complexas.

Neste trecho, percebe-se a referência a um tipo mais geral de livro ilustrado, sendo que os autores não focaram, de forma precisa, no LICF. Entre outros fatores, como vimos no início deste capítulo, o LICF se caracteriza por conter um texto verbal preexistente que foi ilustrado fartamente por artistas anteriores, não tendo sido elaborado com a intenção de fazer parte de

um livro ilustrado. Apesar disso, é característico do conto de fadas verbal conter poucas descrições de aparências físicas e ambientes e apresentar pouca complexidade psicológica em suas personagens. Fica facultada ao ilustrador, portanto, a opção de dotar as personagens com características físicas específicas e, dentro das limitações desse código para tal, de traços psicológicos, de temperamento e emocionais.

Esta discussão a respeito das especificidades da arte verbal e da arte visual (poesia e pintura) foi notoriamente tratada por Lessing (1998 [1766]) em seu seminal ensaio sobre o Laocoonte. Embora não seja nosso objetivo realizar uma análise detalhada deste longo e denso ensaio, consideramos pertinente retomar, aqui, alguns aspectos importantes da argumentação apresentada nesse texto e que dizem respeito à questão ora abordada.

A discussão proposta por Lessing tange os temas tratados no presente item, uma vez que o autor discute as fronteiras entre as artes e mídias e as propriedades dos diferentes tipos de signos artísticos. Ao postular diferenças entre os sistemas de signos, atualizando uma discussão presente no pensamento ocidental desde a Antiguidade, leva-nos a entender que as formas de arte são, em certa medida, impassíveis de serem traduzidas fielmente em outras.

Para o autor, os limites entre pintura e poesia seriam nítidos e, inicialmente, percebidos especificamente pelos críticos de arte, e não pelos filósofos e apreciadores amadores, que não teriam ido além de observações como o fato de ambas gerarem prazer por meio da ilusão, sendo esta última originária na beleza, em asserções generalizantes que aproximam a pintura e a poesia sem demarcar suas distinções, que o filósofo julga especialmente relevantes. Lessing afirma, a respeito, que, embora a beleza e o prazer estejam presentes em ambas as artes, eles se manifestam de formas distintas em cada uma delas.

Pelo fato de a pintura captar um momento específico e único, cabe ao pintor escolher, para efetuar seu registro, o momento mais fecundo (*“fruchtbarer Augenblick”*) ao representar uma dada cena, com poder sintético e que ofereça pistas a respeito dos acontecimentos imediatamente anteriores e posteriores àquele que se pode apreciar no registro, gerando, assim, no apreciador, o prazer mediante a ilusão. Na poesia, de forma distinta, as ações são descritas por meio do desenvolvimento contíguo da linguagem verbal (em termos saussurianos, no eixo sintagmático), o que faz com que os acontecimentos anteriores e posteriores a dada cena possam ser explicitados, igualmente, de forma verbal.

A respeito das distinções entre os tipos de signos empregados na poesia e na pintura, o autor afirma:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e

cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existam uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193).

Aqui, observamos implicações como as diferenças entre os tipos de signos presentes em cada forma artística, com a pintura envolvendo figuras e cores espacialmente dispostas, e a poesia, por sua vez, englobando sons que se articulam em um eixo temporal. Em termos semióticos, temos uma referência ao fato de que um representamen aponta para um objeto (ou a um significante corresponde um significado). Além disso, depreende-se a distinção entre a representação de eventos concomitantes (pintura) e consecutivos (poesia).

O conceito de momento fecundo ou produtivo, proposto por Lessing (“*fruchtbarer Augenblick*”), mostra ser de especial utilidade para que abordemos, mais adiante, as escolhas do ilustrador em registrar, em suas imagens, um ou outro momento presente na narrativa verbal, com essa escolha recaindo, principalmente, sobre cenas altamente informativas e situadas, no contexto da narração, entre outros acontecimentos de central importância que lhe antecedem e sucedem diretamente. Este tema será retomado, portanto, nos itens seguintes, quando nos dedicaremos à análise de ilustrações.

A partir daqui, resta-nos uma questão: como essa relação entre as artes e registros tem se dado, ao longo dos séculos, na história da ilustração dos contos de fadas, e de que modo as obras do corpus se (des)encaixam nessa tradição?

2.4.1. A construção verbovisual das personagens

Quando nos referimos à construção das personagens no livro ilustrado, devemos falar de uma construção que é, essencialmente, verbovisual. Isso porque as ilustrações, de modo geral, acrescentam qualidades, formas e tons aos elementos enunciados no texto verbal. Como vimos, o LICF não tende a contradizer aquilo que está presente no texto verbal por meio das ilustrações, caracterizando-se, em vez disso, por apresentar, nas ilustrações, uma complementação qualitativa dos mesmos elementos já presentes na narrativa.

Devido à ausência de explicitações verbais a respeito das qualidades dos personagens, na narrativa verbal dos contos de fadas, a maior parte de suas características pode ser apenas apreendida ou deduzida a partir de suas ações, nas quais efetivamente se baseia o conto.

Sobre a construção das personagens em diferentes mídias, Heidbrink (2010, p. 72) levanta três questões, situadas em um *continuum* entre concretude e abstração: 1. A noção de uma personagem está relacionada com o conceito de humanidade (*humanlikeness*), mesmo que ela seja composta de material midiático abstrato como palavras, imagens e sons; 2. A importância das personagens varia, na obra, de acordo com suas ações e funções; 3. A construção das personagens consiste em uma ponte entre material observado e processos receptivos e efeitos suscitados, gerando, finalmente, a construção mental da personagem a partir de sua construção sógnica em alguma mídia.

Heidbrink (2010, p. 74) refere-se à distinção de Foster entre personagens planas e redondas, bastante presente em diversos textos de teoria da literatura, e afirma que a complexidade de uma personagem depende da quantidade de atributos (ideias, fatores, qualidades) que lhe são atribuídos na obra, podendo a personagem plana ostentar apenas um atributo e a redonda, por sua vez, inúmeros, garantindo-lhe maior riqueza e complexidade. A autora menciona um foco dado, na década de 1960, e também em Aristóteles, à personagem como agente da narrativa, com ênfase em suas ações e não em seus atributos. Essa afirmação nos remete à personagem do conto de fadas que, como vimos com Lüthi, é plana, possui poucos atributos, com geralmente pouca contradição, e desempenha diversas ações que dão rumo à narrativa, estando suas poucas qualidades explicitadas diretamente relacionadas ao desenvolvimento do enredo por meio das ações e acontecimentos, os quais viabilizam. Essa visão se encontra com o pensamento de Propp, quem, por sua vez, analisava as personagens do conto de fadas enfocando suas funções e ações na narrativa.

As características internas das personagens, segundo Reicher (2010, p. 121), são determinadas pelas intenções do autor (visão que a autora favorece), mas também, em outra perspectiva, por processos cognitivos de leitores e visualizadores. Para Reicher, o autor cria e o leitor interpreta a personagem e suas características internas, podendo este último, por sua vez, interpretar ou compreender erroneamente a personagem assim como criada pelo autor. A (re)criação da personagem por parte do receptor seria condicionada, por sua vez, àquilo que foi criado e informado inicialmente pelo autor, por meio de decisões por este último tomadas.

Enquanto criações midiáticas que são recepcionadas em processos mentais, uma questão levantada por Reicher (2010), p. 112) diz respeito ao próprio modo de ser das personagens, uma questão de cunho filosófico. A autora cita a distinção, desenvolvida por vários autores, entre meros seres (*mere beings*) e existência (*existence*). No caso das personagens, esses autores afirmam que as há, mas que elas não existem, havendo, ainda, graus de realidade.

Embora algo, como uma personagem de ficção, possa carecer de realidade plena, ela

consistem em algo. A autora emprega, assim, a distinção entre afirmar que haja algo (*there is*) e que esse algo exista. Deste modo, há os personagens no seio de obras e histórias de ficção, objetos abstratos (nem materiais nem mentais) que a autora denomina tipos (*types*) (p. 114). Apesar desta observação, é importante reconhecer que a composição de uma personagem se dá por meio de signos que possuem certa materialidade (sons, traços, imagens) e que, como afirmava Heidbrick, são (re)construídos mentalmente no gesto receptivo. Apesar disso, a inexistência da personagem aponta para sua imaterialidade factual e sua ausência no mundo real ou quotidiano.

No caso específico do livro ilustrado, a construção das personagens se dá de modo verbovisual, em um processo de autoria potencialmente compartilhada (escritor e ilustrador), com as ilustrações podendo expandir, complementar, confirmar ou mesmo contradizer os traços explicitados nos registros verbais. Como afirmamos anteriormente, as ilustrações do LICF tendem a reforçar características das personagens apresentadas ao leitor já no texto verbal, atribuindo-lhes uma materialidade midiática por meio de signos visuais, mormente mediante o desenho, a pintura, a colagem, a fotografia, a xilogravura e, eventualmente, formas híbridas dessas modalidades.

Vejamos, a seguir, quais características dos personagens Chapeuzinho Vermelho e lobo podem ser inferidas a partir das ações narradas.

2.4.1.1. Chapeuzinho Vermelho

Logo no início do conto Chapeuzinho Vermelho, um adjetivo é utilizado para descrevê-la: trata-se de uma *doce* menina (em alemão: “*eine kleine süße Dirn*”), da qual gostavam todos os que a conheciam. Mais adiante, o lobo refere-se a ela como uma “coisinha tenra” (em alemão, “*das junge zarte Ding*” – “coisinha jovem tenra”⁷⁰). Essas adjetivações, como veremos em breve, marcaram profundamente a história da caracterização visual dessa personagem. As demais características de Chapeuzinho Vermelho somente podem ser depreendidas a partir da leitura do conto. São, essencialmente as seguintes:

⁷⁰ Na tradução de Samuel Titan Jr. (Grimm-Janssen), “coisinha fofa”.

Tabela 4: Características inferíveis da personagem Chapeuzinho Vermelho

Ação indicada no conto verbal	Características inferíveis
A menina vestia sempre uma capinha vermelha: <i>“ein Käppchen von rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anderes mehr tragen wollte“</i>	Vaidade, beleza
A avó mimava e dava de tudo à criança: <i>“[...] ihre Großmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kinde geben sollte”</i>	Mimada; jovem (criança)
A mãe delega à menina a tarefa de levar uma cesta de alimentos à avó; a menina desempenha a tarefa: <i>“Komm, Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus“</i>	Jovem; obediente
A mãe dá instruções básicas visando à segurança da menina e de modo a assegurar-se de seus bons modos: <i>“Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas und die Großmutter hat nichts. Und wenn du in die Stube kommst, so vergiss nicht, Guten Morgen zu sagen, und guck nicht erst in allen Ecken herum.“</i>	Jovem; necessita essas instruções: imatura
A menina declara que “fará tudo direitinho” e levanta a mão em juramento: <i>“’Ich will schon alles gut machen’, sagte Rotkäppchen zur Mutter und gab ihr die Hand darauf“.</i>	Obediente, educada, delicada, responsável

<p>A menina entra no bosque, depara-se com o lobo e não sabe que ele é feroz. Por isso, não o teme:</p> <p><i>“Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm“.</i></p>	<p>Imatura, inocente, imprudente</p>
<p>O lobo realiza o interrogatório. A menina oferece as informações solicitadas:</p> <p><i>“ – Wo hinaus so früh, Rotkäppchen? – Zur Großmutter. [...] – Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter? – Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen da steht ihr Haus, unten sind die Nusshecken, das wirst du ja sehen“</i></p>	<p>Inocente, imprudente, descautelosa</p>
<p>A menina aceita a sugestão do lobo de colher flores para a avó; nesse ínterim, preocupa-se em agradar a avó mas, ao mesmo tempo, não atenta para as recomendações da mãe:</p> <p><i>“Rotkäppchen schaute sich um und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: Wenn ich der Großmutter einen drischen Stauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, dass ich doch zu rechter Zeit ankomme“</i></p>	<p>Atenciosa, desobediente, inocente, descautelosa</p>
<p>Enquanto arrancava uma flor, logo avistava outra e ia adentrando mais</p>	<p>Imprudente, distraída</p>

<p>profundamente no bosque, saindo do caminho previsto pela mãe:</p> <p><i>“lief vom Wege ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief danach und geriet immer tiefer in den Wald hinein“.</i></p>	
<p>Depois de colher tantas flores que mal podia carregar, lembra-se da vovozinha:</p> <p><i>“Rotkäppchen aber war nach den Blumen herumgelaufen, und als es so viele zusammen hatte, dass es keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein und machte sich auf den Weg zu ihr“.</i></p>	Distraída, esquecida
<p>Desconfia da estranha aparência da falsa avó e expressa admiração diante das diferenças observadas em seus traços:</p> <p><i>“da lag die Großmutter und hatte die Haube so tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus. ,Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren?“</i></p>	Inocente, ingênua
<p>É retirada pelo caçador da barriga do lobo expressando susto:</p> <p><i>“Wie er in paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus und rief: ,Ach, wie war ich erschrocken, wie war’s so dunkel im Leib des Wolfes!“</i></p>	Assustada, mas não aterrorizada
<p>Corre ligeira para juntar pedras que seriam jogadas na barriga do lobo que dariam cabo de sua vida:</p>	Perspícaz, rápida

<p><i>“Rotkäppchen aber holte geschwind große Steine, damit füllten sie dem Wolf den leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, dass er gleich niedersank und sich totfiel“.</i></p>	
<p>Pensa que nunca mais pretende sair do caminho e embrenhar-se no bosque quando a mãe o proibir:</p> <p><i>“Rotkäppchen aber dachte: Du wirst dein Lebtage nicht wieder allein vom Weg ab in den Wald laufen, wenn dir’s die Mutter verboten hat”.</i></p>	<p>Capaz de aprender com os erros e ser obediente</p>

As características acima listadas, inferidas a partir das ações expressas no conto verbal que envolvem a personagem Chapeuzinho Vermelho, confirmam, em sua maior parte, aquilo que afirmava Lüthi. Trata-se de uma personagem tipo e plana, uma típica criança pequena que, como tal, é doce, imatura, imprudente e ingênua. Sua imprudência deriva de sua juventude e falta de experiência, próprias de sua idade. Seu desconhecimento de mundo, também associável à sua tenra juventude, ocasiona a imprudência. Como um personagem essencialmente bom e de características positivas, mostra-se obediente e responsável já no início da narrativa. As ocasiões em que se revela desobediente e irresponsável se devem ao artil do lobo, em cujas supostas boas intenções acredita. Esse evento de imprudência e desobediência é fundamentalmente bem intencionado, com o propósito de agradar a avó – confirmando-se, assim, sua doçura. O susto expresso quando deixa a barriga do lobo não é acompanhado de um estranhamento do elemento maravilhoso, confirmando-se a magia normalizada. O único elemento que, em partes, contraria Lüthi, seria o fato de a personagem demonstrar, em pensamento, ter aprendido, ao final da narrativa, uma lição a partir dos infortúnios vivenciados. Ao encher a barriga do lobo com pedras, o que o leva à morte, a menina teve um momento de perspicácia motivado pela necessidade de sobrevivência. Sendo o único momento dessa natureza que se observa ao longo do conto, permanece a impressão geral de sua natureza ingênua própria de uma criança pequena, imatura e (agora um pouco menos) inexperiente.

A primeira característica da personagem que se depreende com a leitura da narrativa, e apenas uma de duas que são verbalmente explicitadas, seria a sua doçura, indicada pelo narrador

(“*eine kleine süße Dirn*”), bem como a fofura ou delicadeza, assim como enunciada pelo lobo (“*das junge zarte Ding*”). Esse elemento, como afirmamos, foi bastante explorado, ao longo da tradição de ilustrações de contos de fadas, por artistas de diversas eras. De modo notório, os ilustradores investiram em expressões faciais e características físicas que são associáveis ao conceito, explorado por Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2016), como *cuteness*, ou fofura. Segundo os autores, tradicionalmente se associaria a fofura ao *baby schema*, que seria

uma proporção bem definida de rostos de pessoas e animais que evocam certas emoções em adultos, que os instiga a proteger bebês humanos e animais e cuidar deles. [...] Além disso, a fofura é associada à inocência [...] e a pequenez, suavidade e infantilidade [...]” (p. 11).

Assim, a fofura e meiguice da personagem estão associadas à sua inocência, característica que reforçam. Em representações visuais, a fofura é associada a formas arredondadas como as que caracterizam os corpos de bebês e de pequenas crianças, tratando-se, portanto, de iconicidade. Um exemplo claro desse tipo de representação aplicado à personagem Chapeuzinho Vermelho é o que se observa na ilustração de George Frederic Watts, de finais do século XIX. Nessa ilustração, uma pintura exposta na Birmingham Art Gallery, observa-se a rotundidade dos traços da personagem, tanto no rosto quanto no corpo, com suas bochechas redondas e braços curtos e gordos, aparentemente pequenos para dar conta do peso da cesta de alimentos e se segurar, ao mesmo tempo, as flores colhidas para a avó. O olhar da personagem reforça seu caráter inocente. Essa imagem ilustra a passagem do texto em que Chapeuzinho Vermelho acaba de colher as flores no bosque, tantas que mal podia carregá-las: “*Rotkäppchen aber war nach den Blumen herumgelaufen, und als es so viele zusammen hatte, dass es keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein [...]*”.

Figura 22: Chapeuzinho Vermelho por George Frederic Watts

O mesmo se dá na caracterização visual da personagem empreendida por Kate Greenaway, também da segunda metade do século XIX, onde também se observa a menina com a cestinha no bosque:

Figura 23: Chapeuzinho Vermelho por Kate Greenaway (cerca de 1920).

Nesta ilustração, nota-se uma menina menos jovem e indefesa que aquela proposta por Watts. Essa liberdade de escolha da idade da personagem é permitida pela abertura com a qual o texto verbal lida com a questão, referindo-se a ela como “menina” mas não apresentando indicações diretas de sua faixa etária. Infere-se, a partir das ações do texto, tratar-se de uma criança jovem, dada a sua imaturidade e inocência, mas o grau de juventude oscila nas diferentes ilustrações. No registro visual de Greenaway, o *baby schema* de Watts está ausente, mas toda a caracterização da personagem indica leveza, delicadeza, harmonia, beleza tradicional, feminilidade e proporcionalidade – e, assim, doçura. O mesmo se dá na ilustração de Carl Offterdinger, que ilustra o momento em que Chapeuzinho Vermelho visita a falsa avó à beira da cama: “*Darauf ging es zum Bett und zog die Vorhänge zurück; da lag die Großmutter und hatte die Haube so tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus*”.

Figura 24: Cena de Chapeuzinho Vermelho por Carl Offterdinger

Nessa representação, percebe-se o respeito e reverência com que a atenciosa menina dirige-se à (suposta) querida avó, convalescente em seu leito. Essa reverência fica evidente pela posição corporal da personagem, que se curva delicadamente diante da avó/lobo ao oferecer-lhe o buquê de flores que lhe preparou no bosque. O olhar indica ternura, carinho e doçura. As bochechas, arredondadas e avermelhadas, reforçam a construção visual de uma personagem fofa e muito jovem, ainda que menos jovem que aquela representada por Watts. Nesta imagem, a menina apresenta características de uma criança em desenvolvimento. Embora o rosto contenha traços de fofura, o corpo é mais desenvolvido, com uma estatura maior e braços mais longos e afilados.

Do mesmo modo, Chapeuzinho Vermelho mostra-se delicada, infantil e rechonchuda na caracterização de Walter Crane, que ilustra o momento em que a mãe envia a menina em direção à casa da avó. Na mesma página, pode-se ler, em tradução inglesa, o trecho inicial da narrativa, que a imagem trata de ilustrar. Nessa versão, a mãe diz à menina que leve à avó bolos e manteiga

fresca e recomenda-lhe perguntar à boa senhora a respeito de suas dores, demonstrando interesse pelo seu estado de saúde. Esta tradução, baseada na versão de Charles Perrault, expande o texto original, no qual a mãe sugere à menina que pergunte à avó a respeito de seu debilitado estado de saúde, sem menção a dores: “*Un jour, sa mère ayant cuit et fait des galettes, lui dit : “Va voir comment se porte ta mère-grand, car on m’a dit qu’elle était malade. Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre”*”.

Figura 25: Chapeuzinho Vermelho por Walter Crane (1875)

As ilustrações de contos de fadas por Walter Crane, Kate Greenaway, Randolph Caldecott (tido por alguns como pai do livro ilustrado infantil) e Arthur Rackham datam do século XIX, a na Inglaterra, época na qual o livro infantil começa a ser pensado para a criança, e não para o mediador de leitura (adulto). Advém também dessa época o conceito de *gift book*, tipo de livro em edição altamente luxuosa, ilustrada e adornada, que era pensado para ser presenteado e precedia, assim, o conceito contemporâneo de livro-objeto, no qual a

materialidade do livro importa tanto quanto seu conteúdo em palavra e imagem. É importante ressaltar, contudo, que a história da ilustração do conto de fadas, desde o século XIX, não se confunde, necessariamente, com a história do LICF como o compreendemos na atualidade. Naquela época, o que se tinha, geralmente, eram livros com ilustrações, nos quais alguns contos da coletânea dos Grimm eram ilustrados e essas ilustrações não se encontravam em relação de interdependência com o texto verbal, tampouco apresentando-se na estrutura de página dupla. Além disso, temos exemplos de célebres ilustrações de contos de fadas que são, na verdade, pinturas expostas em museus, como a de Watts, há pouco mencionada, e a de Carl Larsson, de 1881. Anterior ao surgimento da coletânea dos Irmãos Grimm, ela se refere à versão do conto de Charles Perrault.

Figura 26: Chapeuzinho Vermelho e o lobo na floresta, por Carl Larsson (1881)

A fofura também está presente nas clássicas ilustrações de Gustave Doré para os *Contos da Mamãe Gansa*, a coletânea de Charles Perrault:

Figura 27: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Gustave Doré (1862)

Nas três ilustrações de Doré para o conto da menina e do lobo, nota-se a rotundidade na caracterização do corpo da menina, com ênfase nos braços curtos e redondos, à semelhança dos membros superiores de bebês. O rosto, entretanto, é menos infantil, mas apresenta características do *baby schema* nos olhos grandes e redondos e na delicadeza do nariz e da boca. Essa delicadeza confirma os traços de personalidade de Chapeuzinho Vermelho que, ao longo de todo o conto, mostra-se dócil e mansa. O modo como a menina encara o lobo, durante esse primeiro encontro, mostra curiosidade e desconhecimento.

Uma constante nas ilustrações do século XIX de Chapeuzinho Vermelho é a tonalidade loura de seus cabelos, algo não mencionado ou evidenciado no conto verbal. Vimos, com Santaella, que o terceiro tipo das figuras como qualidades seria o da figura como tipo ou estereótipo. Em sua origem grega, o termo “estereótipo” significa uma impressão sólida, e foi

originalmente usado no campo das artes gráficas para referir-se à estereotipia, ou reprodução de placas metálicas utilizadas na impressão. Trata-se, de modo geral, e em sentido expandido, de imagens ou conceitos típicos que se pode ter de determinado fenômeno ou pessoa. A forma como tipo corresponde à terceiridade porque essa associação é regrada pela convenção e caracterizada pela repetição e pela padronização. Assim, a imagem de Chapeuzinho Vermelho como uma jovem criança loira dotada de fofura cristalizou-se na tradição de ilustrações do conto de fadas que data do século XIX. Se bem é verdade que a doçura e a fofura da personagem estão explicitadas no texto verbal, a cor de seus cabelos não está, mas tornou-se um padrão que se repete entre as representações da personagem nos diversos tipos de obras e suportes que compõem o campo semiótico do conto de fadas. Como vimos, dentro desse campo semiótico, as obras influenciam-se mutuamente e dialogam entre si, quer seja em casos de reiteração dos tipos, quer seja quando se observa, em obras modernas e contemporâneas, uma contradição dos padrões tradicionais.

O rompimento com os estereótipos da representação de Chapeuzinho Vermelho data do século XX, e sobretudo de sua segunda metade, e faz-se mais presente na reinvenção de conto de fadas e no livro ilustrado de conto de fadas *lato sensu* do que no LICF *stricto sensu*. No âmbito deste último gênero, exemplos de Chapeuzinho Vermelho com cabelos de outra cor são praticamente ausentes na literatura observada, sendo encontráveis, entretanto, em representações aleatórias da personagem em outros gêneros como o manga e em brinquedos. Embora seja verdade que cabelos louros sejam comuns na Europa Central e Ocidental, e especialmente em países como França, Alemanha e Inglaterra, onde surgiram os exemplos de ilustrações aqui abordados, com ênfase na primeira infância, a universalidade desse tom capilar nos países mencionados não configura uma realidade, observando-se, neles, tons de cabelo mais escuros. Apesar disso, o tom louro é comumente associado a infância e inocência, o que confirma o teor estereotípico desse atributo quando aplicado a Chapeuzinho Vermelho e outros personagens infantis de contos de fadas.

A ilustração tradicional dos contos de fadas possui, portanto, características que as definem, como representações realistas, virtuosismo técnico, beleza tradicional, representação das personagens boas enfatizando a fofura, enquadramento frontal e sinergia palavra-imagem. Essa tradição se vê refletida nas populares representações dos personagens de contos de fadas contidas nas animações dos Estúdios Disney, responsáveis, em grande parte, pela popularização desses contos no século XX e por cristalizarem uma visualidade amplamente (re)conhecida desses personagens e ambientes.

Figura 28: Cena da animação *Branca de Neve e os Sete Anões*

Estúdios Disney (1938).

Assim como apresentada na animação de Disney, Branca de Neve é dotada de beleza tradicional, com traços harmônicos e proporcionais, e características de fofura e delicadeza. Na cena ora representada, sua relação com os animais, também fofos e infantilizados, denota ternura e doçura.

Um estilo de ilustrações que rompa com essas convenções e estereótipos na representação das personagens do conto de fadas tem o potencial de quebrar as expectativas do leitor e gerar sensações de estranhamento. A respeito desse fenômeno, com base no formalista russo Viktor Chklovski, Ferrara afirma:

A teoria de Chklóvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraindo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte (p. 34), [...] como aquele modo de formar capaz de inibir a atrofia mental e impedir as percepções automáticas e automatizantes (p. 35).

Assim, pode-se afirmar que a ilustração contemporânea, se se pretende sua fruição aprofundada, exige as etapas de recepção mais associadas à secundidade (comparação⁷¹ com

⁷¹ Santaella (1992) associa a comparação à primeiridade, uma vez que se trata de um processo que envolve reconhecer características comuns e diferentes entre dois entes ou fenômenos. Apesar disso, a comparação circunscreve elementos de contrastação e de choque entre os elementos comparados, o que caracteriza a

outras obras, choque de sentidos) e à terceiridade (compreensão intelectualizada, racional, consciente) e é caracterizada por elas, enquanto que a arte de tradição podia ser fruída apenas de forma contemplativa e primeira (ainda que a fruição desse tipo de arte também pudesse avançar para estágios lógicos e semióticos mais complexos de secundidade e terceiridade, que, entretanto, não caracterizavam sua recepção). Contudo, jamais se deve pensar que a recepção da arte e da ilustração contemporâneas prescindam da leitura emotiva ou de primeiridade: ao contrário, esse tipo de leitura está incorporado na secundidade e na terceiridade, sendo-lhes parte integrante fundamental, ainda que sendo a menos lógica e semioticamente complexa das três.

Mas há uma importante pergunta que permanece aberta após estas reflexões: se a obra de arte insólita, que causa desfamiliarização e estranhamento, reclama reflexão e pensamento, pode-se comparar o estranhamento a uma sensação ou tipo de emoção gerada pela obra no receptor antes do raciocínio que a obra evoca? Esta resposta está no seguinte trecho de Chklóvski:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o processo de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte.* (CHKLÓVSKI, 2009, p. 91 – itálicos do original]

Portanto, o estranhamento gera interpretantes emocionais, à medida que cria sensações no leitor, que podemos associar à desestabilização emocional, à fuga de uma zona de conforto emocional, à estranheza causada pelo contato com o elemento até então familiar (palavra, imagem, objeto tridimensional, som) tornado, pelo artista, estranho e não familiar. Assim, segundo Chklóvski, a percepção da obra estranha desautomatiza o entendimento do leitor, permitindo-lhe uma percepção emocional diferenciada da obra, em vez de sublinhar seu entendimento tradicional. Denominar ou listar os tipos de emoções que vêm junto com o estranhamento não consiste em objetivo deste trabalho. Todavia, é fundamental observar que o estranhamento, se não é emoção em si mesmo, provoca emoções. Mas de que forma? Com que recursos, especificamente no livro ilustrado?

Contrastemos, portanto, uma representação tradicional de Chapeuzinho Vermelho, composta por John Burr (1834-1893) e uma extraída de Grimm-Janssen:

secundidade. Ainda assim, por tratar-se de uma relação que se estabelece entre dois ou mais singulares, possui traços de terceiridade.

Figuras 29 e 30: Chapeuzinho Vermelho por John Burr e por Susanne Janssen

Analisando estas imagens, deparamo-nos, à esquerda, com uma ilustração tradicional do século XIX, confirmando certa uniformidade na caracterização da personagem, malgrado as diferentes autorias e nacionalidades dos ilustradores ora apresentados: podem-se atribuir-lhe características físicas como os cabelos loiros, os traços delicados, a tenra idade, a estatura de criança de entre sete e nove anos, e pouco mais. O enquadramento dessas ilustrações, que funcionam como retratos da personagem, também é tradicional, com a personagem ao centro, envolta pela ambientação florestal do espaço. Embora a imagem seja menos apta que a palavra para descrever temperamento e caráter, em todas as ilustrações ora mostradas, reforça-se a doçura da personagem descrita no texto verbal, bem como sua inocência e candura.

A Chapeuzinho de Janssen não apenas é caracterizada de uma forma que rompe com a tradição de representação dessa personagem, como também seu enquadramento difere radicalmente daquele próprio do retrato empregado pelos ilustradores tradicionais. Como que tomada de cima para baixo, a imagem nos traz uma menina quase desfigurada, distorcida, com enorme cabeça e diminutos corpo e membros. Ausentam-se os traços culturalmente identificados à beleza clássica, as proporções realistas, o aspecto de inocência e candura. Esta Chapeuzinho, potencialmente, não entenece. Ela é estranha, ela rompe com paradigmas, ela

não é familiar ao leitor acostumado com as ilustrações tradicionais. Ela gera potencialmente estranhamento e sensações que podem inquietar o leitor. Essas sensações, interpretantes dinâmicos, também têm características de secundidade, porque a comparação, a alteridade e o choque são traços característicos dessa outra categoria, que contém a primeira. Essa Chapeuzinho, além de tudo isso, gera dúvida, porque é praticamente impossível assegurar, com palavras, qualquer coisa sobre sua personalidade a partir de sua estranha e apática expressão facial. Nem sequer é possível, a partir apenas dessa caracterização pictórica, saber se a personagem é “do bem” ou “do mal”, binômio maniqueísta comum em contos de fadas. Ela foge tanto aos padrões que, ao contrário das anteriormente mostradas, escapa aos limites da margem (pé e cesta), que literalmente enquadra as anteriores. Muito provavelmente, inspira bem menos uma leitura de identificação e empatia que as anteriores. Em algo, entretanto, a expressão facial desta Chapeuzinho confirma características de sua personalidade dedutíveis a partir do texto verbal: o olhar perdido, não enfocando qualquer objeto representado na imagem, sugere distração.

Figura 31: Chapeuzinho Vermelho em Grimm-Janssen, p. 20

De modo geral, a expressão do rosto da menina nas ilustrações desse LICF é mais ambígua e aberta a interpretações que aquelas observadas nas ilustrações tradicionais, abrindo mais espaço para a interpretação e co-criação da obra por parte do leitor.

A Chapeuzinho Vermelho de Susanne Janssen não apresenta os traços delicados observados na representação tradicional da personagem: seus olhos, nariz e boca são relativamente grandes, destacando-se no contexto do rosto e distinguindo-se daqueles de crianças pequenas correspondentes ao *baby schema*. Também são mais alongados e desenvolvidos, sugerindo uma criança não tão jovem, e, potencialmente, menos doce e inocente. As proporções faciais não refletem um padrão clássico de beleza infantil, com uma distribuição menos harmônica e delicada dos traços. Na cena capturada nesta ilustração, temos a menina partindo rumo à floresta e à casa da avó e a mãe, logo após haver feito suas recomendações, observa, com olhar controlador, a menina rumando em seu caminho, com uma postura de quem verifica se as recomendações dadas estão sendo, realmente, cumpridas.

Figura 32: Grimm-Janssen, p. 8

Nesta ilustração da página 8 de Grimm-Janssen, confirma-se a opção da ilustradora por um enquadramento anticonvencional que deforma o corpo da personagem, com uma enorme cabeça e o corpo menos pronunciado. No rosto, um nariz e uma boca protuberantes, pouco delicados e que não indicam necessariamente traços infantis. Não inspiram doçura nem fofura, e a expressão facial é emblemática e não pode ser associada com certeza a uma emoção ou sentimento concretos. Entretanto, certas expressões podem ser claramente excluídas: confiança, alegria, curiosidade indiferente, simpatia, doçura, tristeza, cansaço, indiferença etc. O enquadramento da personagem nas ilustrações de tradição e em Grimm-Janssen também difere sobremaneira, como observamos há pouco. Janssen opta, em diversas ilustrações, como aquela observada na página 20, pelo que Kress e van Leeuwen (2006, p. 124) denominam *close shot* ou *close-up*. Nesse enquadramento, o participante representado é exibido dos ombros para cima ou, em certos casos, apenas o seu rosto (*“very close shot”*). No caso do *medium close shot*, a figura inteira é exibida e, quando se tem um *long shot*, a figura ocupa cerca de metade da altura do enquadramento.

Esses diferentes tipos de enquadramento estão relacionados com a distância entre o elemento representado e o visualizador, ou seja, corresponde ao âmbito da interação entre os participantes da comunicação que se dá por meio de imagens. No enquadramento que caracteriza as ilustrações tradicionais, existe um maior distanciamento entre o visualizador e os personagens e ambientes representados, que são exibidos, no geral, de corpo inteiro ou quase inteiro e cercados pela ambientação (floresta, casa da avó). Na opção pelo *very close shot* de Janssen, a personagem se aproxima do leitor e o teor narrativo da imagem diminui em favor de seu teor representativo. Trata-se de ilustrações que apresentam a personagem ao leitor, com suas características físicas e a ambiguidade de suas características psicológicas (pouco claras ou definidas no caso das representações desta ilustradora) e que pouco participam da narração de modo geral. Como vimos ainda neste capítulo, Grimm-Janssen possui imagens com alto teor narrativo. Neste trecho, referimo-nos apenas às ilustrações há pouco mencionadas, nas quais a personagem é exibida em pouco envolvimento com ações.

O tipo de ângulo a partir do qual a personagem é enquadrada nas imagens também difere nas ilustrações tradicionais e nas de Grimm-Janssen. Nas primeiras, o ângulo é horizontal, e o enquadramento se assemelha ao de uma fotografia, sendo, portanto, mais realista e respeitando as proporções dos corpos e objetos assim como as percebemos na realidade, estabelecendo uma relação entre o plano frontal dos elementos representados e o do visualizador (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 134). No caso dos enquadramentos de Susanne Janssen, observa-se com frequência um enquadramento de cima para baixo ou de baixo para cima. Esse tipo de

enquadramento nos permite observar a personagem a partir de ângulos distintos, examinando-a a partir de enquadramentos privilegiados que, em uma situação real de observação, seriam raramente possíveis. Esse tipo de enquadramento, entretanto, distorce o corpo da personagem, deixando partes de seu corpo, como a cabeça na ilustração da página 8, muito maior que o resto do corpo, gerando também estranhamento, especialmente em comparação com o modo de enquadrar os objetos representados na ilustração tradicional. O ângulo oblíquo também é favorecido, em lugar do frontal, implicando maior distanciamento entre visualizador e elementos representados. Essa disposição favorece uma leitura que, por si só, é de estranhamento e instiga menos identificação.

Uma característica da personagem não explicitada no texto verbal é o nível social ao qual pertence. Por esse motivo, a utilização de vestimentas mais ou menos luxuosas para representar o nível de afluência econômica da personagem e de sua família fica a cargo dos ilustradores. Observamos roupas e uma casa mais suntuosas e luxuosas nas ilustrações vitorianas de Kate Greenaway e Walter Crane, e mais simples e singelas em Susanne Janssen, sugerindo uma Chapeuzinho mais camponesa. Na ilustração de Kate Greenaway, observa-se que a casa de onde parte a menina rumo à floresta encontra-se em área urbana, uma vez que é possível avistar casas vizinhas, formando um bloco impróprio de zonas rurais. Isso confere à personagem um caráter urbano. Entretanto, maiores detalhes sobre a ambientação serão tecidos no item seguinte. Por ora, a referência a este aspecto das ilustrações nos interessa como elemento que corrobora pela caracterização da personagem.

Sobre este último aspecto, Nikolajeva e Scott (2011, p. 114) referem-se ao fenômeno que denominam caracterização mínima. De forma exemplificadora, remetem ao livro ilustrado *The Twenty-Elephant Restaurant*, de Russell Hoban e Emily Arnold McCully, onde os personagens “não recebem nenhum nome, são apenas ‘o homem’, ‘a mulher’ e ‘os elefantes’, e são com frequência identificados por número”. Neste trecho, evidencia-se o fato de que os elementos de caracterização mínima são concernentes ao texto verbal. Esse tipo de caracterização, como vimos com Lüthi, é próprio do gênero conto de fadas, onde o foco é a ação e no qual os personagens geralmente não recebem nome, não são descritos e apresentam características psicológicas basilares e estereotípicas. Entretanto, no livro ilustrado a caracterização das personagens também se dá por meio dos registros visuais, que incorporam características faltantes no texto como a aparência física e outros elementos que forneçam informação sobre as personagens, como no exemplo da casa de Chapeuzinho Vermelho dando-nos dados sobre sua identidade urbana.

Sobre os tipos de caracterização visual das personagens, Painter, Martin e Unsworth (2013) destacam a minimalista, a genérica e a naturalista. A primeira daria menos espaço para detalhes de expressões e emoções, focando em extremos como felicidade e tristeza, de modo mais icônico e estilizado. Por isso, resulta em um distanciamento emocional maior. O estilo naturalista, por sua vez, permite a expressão de emoções de modo mais semelhante ao que se observa no rosto humano, representando as personagens como pessoas “reais”. O estilo genérico, por sua vez, permite a empatia e o reconhecimento de uma humanidade comum (p. 34). A pintura de Chapeuzinho Vermelho de Albert Anker, de 1883, representa o estilo naturalista na representação da personagem. Nessa imagem, ela se assemelha a um ser humano real, como em um retrato, com a pintura altamente mimética, aos moldes de uma fotografia. Com efeito, essa representação se assemelha aos retratos pintados comuns antes do advento da fotografia e da reprodutibilidade técnica da arte e da imagem, quando cabia ao artista captar o ente representado com alta fidelidade, precisão e exímia destreza técnica. Essas características ressaltam o caráter humano e “real” da personagem, em oposição à natureza animal, feroz e maravilhosa do lobo.

Figura 33: Chapeuzinho Vermelho por Albert Anker (1883)

Percebe-se, pelo fato de a menina levar consigo o pote de manteiga e a *galette*, estar esta ilustração em relação com a versão do conto de Perrault: “*Un jour, sa mère ayant cuit et fait des gallettes, lui dit : “Va voir comment se porte ta mère-grand, car on m’a dit qu’elle était malade. Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre”*”.

No caso da caracterização visual das personagens, cristalizada mediante as ilustrações, podemos ter um caso em que ela é mais ampla e informativa e outros em que ela é menor ou, como designaram Nikolajeva e Scott, mínima. É o caso das ilustrações presentes em Grimm-Pacovská.

Figura 34: Chapeuzinho Vermelho por Kveta Pacovská

Nesta imagem com características geometrizarantes, tem-se apenas rosto, chapéu e cabelos. O rosto tem formato quadrado, como o do livro, ou como a margem de uma ilustração, e dentro dele foi inserida a casa da avó, cuja fumaça da chaminé se junta aos cabelos da personagem, de mesma cor (vermelhos) e na lateral da figura, além de algumas flores. O vermelho do chapéu, dos cabelos, do vestido e dos ombros funcionam também como uma moldura para o rosto de Chapeuzinho. Esta imagem é bastante sintética e antevê elementos da narrativa, como o local casa da avó e as flores, que Chapeuzinho colhe enquanto o ardiloso lobo corre para esse lugar. As feições da personagem são inexpressivas: nada transmitem sobre ela e seu temperamento ou seus sentimentos. O desenho apenas apresenta a personagem (e os outros recém-citados elementos do conto), de forma desconcertante e estranha, em nada comparável às ilustrações tradicionais do mesmo conto, assemelhando-se a um desenho como os produzidos por crianças e muito estranho dentro do paradigma que integra. É difícil antever o tipo de impressão ou sensações que esta imagem pode gerar na mente do leitor. Mas certamente, entre elas, encontra-se a inquietação do estranhamento face a quebra de expectativas gerada pelo distanciamento estilístico entre essa ilustração e as que caracterizam a tradição.

Podemos falar, neste caso, em caracterização mínima, uma vez que formas básicas e até mesmo grosseiras são empregadas para representar olhos, nariz e boca. Como vimos com as ilustrações anteriormente analisadas, o olhar foi continuamente explorado pelos ilustradores com vistas a expressar emoções da personagem. Para atingir esse nível de expressividade, o desenho dos olhos exige um nível de detalhamento que a garatuja não permite atingir, e que não é próprio desse tipo de desenho, semelhante àqueles produzidos por crianças pequenas. Tem-se, então, a representação dos olhos, mas não do olhar. São olhos que não exprimem, por limitações do estilo e da técnica empregados, emoções ou características da personagem.

O uso do vermelho no desenho dos cabelos não sugere uma personagem ruiva, mas sim o fato de que essa cor foi utilizada para todos os contornos das formas, em lugar do preto, de uso mais comum nesse contexto. Isso também remete a uma simplificação, ao passo em que maximiza a presença dessa cor nas ilustrações. Trata-se da tonalidade-símbolo da personagem, uma vez que se trata da cor do adereço que veste e que lhe dá nome e que se vê, aqui, expandida a outros elementos representados, como a própria floresta. Essa generalização do vermelho confere ao conjunto dos registros visuais de Grimm-Janssen um tom quente e, como nos propunha Dondis, ativo e emocional.

O emprego da garatuja e da caracterização visual mínima de Chapeuzinho Vermelho são técnicas mediante as quais o ilustrador abre mão de seu papel tradicional, que é o de adicionar qualidades e, assim, informações singulares às personagens, informações essas ausentes ou escassas no texto verbal. Assim, a proposta de Pacóvska favorece uma leitura criativa durante a qual cabe ao leitor atribuir ou não à personagem características físicas, de personalidade ou classe social, uma vez que deixa abertos esses espaços interpretativos, agora sob responsabilidade do leitor. Assim, permite a realização de uma leitura mais aberta com um papel mais ativo do leitor na co-construção da narrativa. Desse modo, entre as ilustrações analisadas até o presente momento, pode-se afirmar que as de Pacóvska ajudam a compor, em Grimm-Pacóvska, uma obra mais aberta que as anteriores, apropriando-nos, novamente, do conceito de Umberto Eco exposto no primeiro capítulo. Apesar disso, está claro que ilustrações são imagetivamente definidas e deixam menos espaço para a imaginação que a leitura de um texto verbal. Todavia, consideramos a ilustração ambígua ou de caracterização mínima como concedendo maior liberdade interpretativa ao leitor.

2.4.1.2. O lobo

O antagonista de Chapeuzinho Vermelho, o lobo, mostra-se tão fundamental para a narrativa quanto a personagem-título. Sem ele, não ocorreria o ardil e não ocorreria o problema a ser resolvido que caracteriza esse tipo de conto. Por esse motivo, observamos que grande parte das ilustrações de Chapeuzinho Vermelho, ao longo da história, retratam momentos de interação entre ela e este personagem, fundamentais no desenvolvimento do enredo. Apesar disso, como vimos e confirmaremos, são expressivas as ilustrações nas quais figuram um ou outro desses dois personagens.

Ainda no início do conto, quando a menina se depara com o lobo na floresta, o narrador refere-se a ele como um “bicho mau” ou “feroz”: “*Rotkäppchen aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war*”. Mais adiante, o caçador o menciona como um “velho pecador”: “*Finde ich dich hier, du alter Sünder*”. No restante do texto, as características psicológicas do lobo podem ser apenas inferidas, e as físicas, imaginadas, uma vez que não estão explícitas em palavras. De forma geral, o lobo se nos apresenta como um vilão estereotípico, que apresenta características unicamente negativas e descritivas de uma natureza feroz, de um lado, e vil, de outro. A ferocidade está diretamente associada à sua natureza animal. Na natureza, o lobo é um animal carnívoro e potencialmente agressivo diante de pessoas que invadam seu território. O aspecto vil, por sua vez, associa-se ao elemento antropomórfico, já que, como elemento maravilhoso do conto, o lobo fala e pensa como um ser humano, arquitetando planos e exibindo características não tipicamente animais como a ganância, a esperteza, a astúcia e a mentira, necessárias para que se efetivem várias das funções de Propp, como a interrogação, a informação, o engano, a cumplicidade e o dano. Algumas características do lobo podem ser tanto humanas quanto animais, como a gula e a agressividade e, em certa parte, a astúcia, quando reconhecemos que animais também são capazes de criar estratégias, ainda que simples, para obter alimento e garantir sua sobrevivência. Assim, temos um lobo que é afirmado como um animal, um bicho feroz, mas que também atua como um humano – no caso, um humano de caráter maldoso. Essa dubiedade abre espaço para que o ilustrador decida como retratá-lo: se como animal, como humano ou como uma mescla de ambos.

Na ilustração tradicional, observamos uma predominância do retrato do lobo como um animal. Nesses registros, ele é apresentado com as características próprias do animal como encontrado na natureza. Em algumas ilustrações, como nas de Doré, essa representação nos traz um lobo maior em tamanho que Chapeuzinho Vermelho, recurso que tornaria mais verossímil sua capacidade de engolir inteiras uma criança e uma adulta. Em outros casos, como em

Warwick Goble (1862-1943), o animal é exibido com o tamanho aproximado de um cão de grande porte, mais correspondente às dimensões reais de um lobo.

Figura 35: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Warwick Goble

O grau de ferocidade do lobo varia entre as ilustrações. De modo geral, nas imagens que destacam esse aspecto de sua personalidade, são exibidas suas presas e língua, com a boca aberta, em referência ao seu desejo de atacar e devorar a menina.

Figura 36: Chapeuzinho Vermelho por Paul Mayerheim (1893)

Em outros casos, a ênfase maior é aplicada em seu caráter sedutor e encantador, explorado pela personagem durante o engano. Esse traço foi bastante trabalhado por Rui de Oliveira, em uma ilustração contemporânea da segunda metade do século XX, abordada anteriormente neste trabalho.

Figura 37: Chapeuzinho Vermelho por Rui de Oliveira

Nesse registro visual, o lobo aparece mais antropomorfizado. Apesar de a cara ser semelhante à de um lobo selvagem, o personagem fica de pé nas patas traseiras e possui patas semelhantes às de um ser humano. Portanto, mãos. Com essas mãos, realiza um movimento de encantamento e atração enquanto interage com a menina, interação essa que se caracteriza como uma sedução. O olhar da menina denota sua co-participação nesse encantamento, tendo-se deixado seduzir pela lábia do lobo e crido em suas falsas palavras. Essa ilustração apresenta algumas rupturas com a tradição, como a antropomorfização do lobo e a apresentação de uma Chapeuzinho Vermelho menos classicamente bela e atraente, adicionando-lhe, ainda, um traço mais contemporâneo por meio da mochila que leva às costas.

Eugen Klimsch (1839-1896) optou por salientar, no lobo, seu aspecto amistoso durante o encontro com a menina na floresta. Nessa representação, em que o animal possui forma e dimensões realistas, sua expressão facial é de simpatia e abertura, reforçada pela posição da pata e pela cauda baixa, típica de animais em situação de submissão. O lobo se assemelha, aqui, a um cão domesticado e dócil, estratégia útil para conquistar a confiança da menina.

Figura 38: Chapeuzinho Vermelho e o lobo se encontram na floresta

Por Eugen Klimsch (por volta de 1923).

Nas obras do corpus, percebemos uma adesão maior à tradição na representação do lobo empreendida por Susanne Janssen e um distanciamento maior desse cânone nas imagens de Kveta Pacóvská. Janssen retrata o lobo com características animais e investe especialmente nos traços que denotam sua ferocidade, como os olhos arregalados, os dentes afiados e a língua exposta. Mesmo quando o lobo se encontra deitado na cama, à espera da menina logo após ter devorado a avó, os músculos de seu focinho mostram que está rosnando, já com a expressão que animais ferozes ostentam quando preparam um ataque – ataque este que, todavia, só poderá ocorrer instantes depois, quando a menina chegar na casa da avó.

Na ilustração que representa o encontro do lobo com Chapeuzinho na floresta, a ferocidade se sobrepõe à simpatia que o animal exibe nessa interação, com os olhos em diagonal e a boca aberta para falar mas, também, para mostrar presas e língua. Assim, das características fundamentais do lobo, em Grimm-Janssen destaca-se sobremaneira sua ferocidade mediante os

registros visuais, e a falsa simpatia e o poder de encantamento ficam relegados às imagens potencialmente evocadas pelo texto verbal.

Figura 39: Página 11 de Grimm-Janssen

Em Grimm-Pacóvska observamos a maior ruptura com as representações tradicionais do lobo e mesmo com representações mais contemporâneas de Janssen e Oliveira. À semelhança de Oliveira, Pacóvska nos apresenta um lobo com cara de animal e características humanoides no corpo, mas essas últimas sobrepõem as de Oliveira à medida que a ilustradora o retrata com roupas e sapatos.

Figura 40: Página 4 de Grimm-Pacovská

O rosto do animal apresenta os traços de ferocidade observados em Janssen, como o focinho arreganhado e os afiados dentes expostos mas, no restante do corpo, essas características estão ausentes. Os braços e mãos possuem forma humanizada e, portanto, não ostentam garras nem pelos, e as patas traseiras são cobertas por sapatos com salto. O lobo utiliza um lenço vermelho no pescoço e sua roupa preta possui uma estampa. A representação da roupa

é ambígua e não nos permite identificar um item de vestimenta concreto: as formas geométricas sobrepostas e coloridas (em preto e vermelho) na parte inferior da vestimenta podem emular uma saia ou vestido ou não. Aqui, a ilustração joga com a ambiguidade, inclusive referencial, dos signos apresentados, que podem estar representando um tipo de vestimenta ou consistir apenas em adornos de uma ilustração que explora formas e cores como qualidades em si mesmas.

Figura 41: Página dupla inicial de Grimm-Pacovská

Na representação do lobo contida na página dupla inicial do livro, seu corpo é apresentado com outras cores (desta vez, incluem-se o amarelo e o azul) e, embora novamente explorando os quadrados, estes estão dispostos de maneira diferente e podem emular certas peças de roupa ou não. A ambiguidade e a exploração qualitativa das formas se mantém, em uma variedade representativa que caracteriza as ilustrações desse livro, embora a cara do lobo se mantenha nos mesmos padrões. O uso de adereços por parte deste personagem, como o lenço no pescoço, sapatos com salto e roupas, denotam outra característica humana não explicitada no texto verbal, a saber, a vaidade, que está relacionada com um traço de sua personalidade

inferível a partir das ações do texto verbal, a saber, seu poder de sedução. Este é um acréscimo da ilustradora que explora a liberdade que o texto verbal lhe concede de aplicar qualidades, ausentes ou muito escassas na narrativa original, aos registros visuais que elabora.

O uso exclusivo de cores primárias nas ilustrações de Pacovská reforça traços de caracterização mínima de suas imagens e o padrão de representar com características similares às das garatujas infantis, onde a artista se abstém da opção de exibir um típico virtuosismo técnico e de investir em nuances de expressividade das personagens. A maior diferença visual entre suas ilustrações e as demais analisadas neste subitem seria aquela observada na representação do pelo do lobo, geralmente marrom e/ou texturizado nas ilustrações tradicionais, remetendo à pelagem natural de um lobo selvagem, e aqui substituído por formas geométricas sobrepostas podendo representar roupas, com ambiguidade.

2.4.2. A ambientação

Em comparação com o destaque concedido à representação das personagens na ilustração de conto de fadas, percebe-se que estes constituem, seguindo a terminologia de Dondis (2000), o elemento positivo da imagem, enquanto que a ambientação consiste no elemento negativo, ou secundário, que atrai em segundo plano a atenção do visualizador. Apesar disso, como pretendemos demonstrar, os ambientes nos que se desenrolam as ações da narrativa *Chapeuzinho Vermelho* são semioticamente fundamentais para o seu desenvolvimento e estão repletos de sentidos, amplificando características das personagens e funcionando como pano de fundo das peripécias.

Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 86), “a ambientação de um livro ilustrado estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história”. Entre suas funções, segundo os autores, encontra-se: comunicar noções como um sentido de tempo e lugar para as ações retratadas, corresponder às expectativas que definam um gênero, como o conto de fadas, contribuir pela construção de um clima afetivo geral, incentivando o desenvolvimento do enredo mediante o contraste ou rápida mudança de situações e lugares e construir comentários sobre as personagens. A ambientação exemplifica a distinção entre diegese (contar), mais evidente na palavra, e mimese (mostrar), mais própria dos registros visuais. Estes últimos, entretanto, também participam na construção da narrativa ao mesmo tempo em que efetivamente mostram os elementos apresentados e descritos (quando o são) no texto verbal. A respeito, afirmam:

Em um livro ilustrado, devido à quantidade limitada de texto verbal, as descrições verbais do cenário estão totalmente ausentes ou são insignificantes. A descrição visual, ao contrário, tem possibilidades ilimitadas. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 86).

No LICF, especificamente, temos sempre, nos registros verbais, uma narrativa que poupa recursos descritivos e se concentra principalmente nas ações. Deste modo, abre-se um espaço privilegiado para que o ilustrador exercite a criatividade atribuindo aos entes representados essas características não explicitadas no verbal.

Entre as diversas configurações do espaço que podem ser aplicadas na criação da ilustração, Nikolajeva e Scott (2011, p. 86) afirmam que o cenário pode vir a ser mais realista ou mais simbólico, mais simples ou mais elaborado, podendo o ilustrador, ainda, lançar mão do recurso do espaço negativo, deixando áreas vazias ao redor dos personagens e objetos. Os planos podem ser panorâmicos, gerais, médios, closes ou apresentar cenas múltiplas.

Sobre a moldura, os autores afirmam que sua presença delimita a imagem e cria distanciamento entre ela e o leitor, ao passo que a ilustração sem margem funcionaria como um convite para que leitor entre na imagem, em um processo interativo mais intenso.

O detalhamento da ambientação é importante, também, e no caso dos contos com dimensão histórica, para oferecer ao leitor informações sobre a época retratada, as suas convenções sociais e históricas, propiciando “um entendimento das diferenças de conduta e da moral e do ambiente cultural em que a ação acontece” (p. 87).

Os autores enumeram alguns tipos de ambientação encontrados nos livros ilustrados. Estas seriam: a) mínima ou reduzida: “uma descrição completa do espaço visual é tida como supérflua” (p. 88); b) simétrica e imitativa: “o texto verbal descreve praticamente tudo que é mostrado nas imagens” (p. 88); c) redundância: “tudo o que as palavras descrevem é reproduzido pela imagem” (p. 92); d) cenário realçado e expandido: “o cenário pode criar um clima especial em uma história [...], pode ser tomado por um símbolo”.

Outra distinção apresentada pelos autores é aquela entre cenário essencial e pano de fundo. O primeiro seria indispensável na construção verbovisual da narrativa: “a história não pode acontecer em nenhum outro lugar” (p. 95). Já o segundo não é essencial para o enredo.

Sobre a ambientação rural versus a urbana, os autores acrescentam:

O contraste entre ambientes rurais e urbanos é uma característica comum na ficção infantil. Os rurais refletem a idealização da criança por escritores adultos, que remonta à visão romântica da infância como inocente, feliz e natural. Ao introduzir ambientes urbanos ameaçadores, os autores de livros infantis costumam questionar essa visão. Os livros ilustrados dão margem a possibilidades imagéticas ilimitadas envolvendo a transição de um estado “natural” para um “estado

civilizado”, bem como uma fuga temporária da civilização e opressão (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 97).

Recuperaremos em breve estas asserções no item seguinte, no qual analisaremos os ambientes em que se desenvolvem as ações da narrativa Chapeuzinho Vermelho, a saber, as casas da menina e da avó e a floresta.

Sobre a ambientação específica dos contos de fadas, os autores mencionam que, nas diversas versões analisáveis desses contos em palavra e imagem, “a natureza do cenário varia do romântico ao gótico, do realista ao grotesco, do medieval ao moderno” (p. 102). Ao afirmarem que “ao escolher um tipo específico de cenário, o ilustrador não só inicia nossa leitura da história em um certo nível, mas também coloca a história em um certo contexto histórico, social e literário”, os autores citam exemplos de LICF lato sensu, incluindo obras que parodiam os contos de fadas literários e que, dadas as maiores liberdades (re)criativas da paródia, tendem a reambientar os contos em outras épocas e realidades muitas vezes contraditórias com as expectativas criadas e consolidadas pela ilustração de tradição. Esta, de modo geral mais simétrica e fiel ao texto verbal, costuma retratar as personagens e lugares com características hoje percebidas como antigas, próprias do medievo com o qual se associa a tradição oral dos contos que antecederam a criação dos *Buchmärchen* ou com o próprio século XIX, no qual floresceram essas imagens. Apesar disso, a norma de fidelidade ainda concede liberdade criativa e interpretativa ao ilustrador, visto que os ambientes não costumam ser descritos verbalmente nem delimitados no tempo e no espaço, assim como não são identificados com topônimos. Nas ilustrações de Chapeuzinho Vermelho, os ambientes representados são, via de regra, três: a casa onde vivem a menina e a mãe, a casa da avó e a floresta onde se dá o encontro com o lobo. As soluções encontradas pelos ilustradores para representar esses espaços são diversas, e pretendemos analisar, a seguir, quais são.

2.4.2.1. A casa da menina e a casa da avó

No conto verbal dos Irmãos Grimm, não existem menções explícitas à casa onde vivem Chapeuzinho Vermelho e sua mãe. A única especificação geográfica é aquela referente à casa da avó, que se situaria no bosque, a meia hora da aldeia (no original, *im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf*). Quando a menina responde ao interrogatório do lobo, explica que a casa se situa abaixo de três grandes carvalhos, e que abaixo estariam as nogueiras: “[...] *unter den drei großen Eichbäumen da steht ihr Haus, unten sind die Nusshecken, das wirst du já wissen*”. Daí,

deduz-se que a menina vive com sua família em uma aldeia, uma área mais urbanizada (civilizada) de extensão e população reduzidas. Na primeira cena do conto, ocorre a interdição, quando a mãe aconselha a menina a seguir rumo à casa da avó sem desviar-se do caminho. Uma vez que não se menciona, na narrativa, o local onde ocorre essa interdição, encontramos ilustrações do século XIX nas quais a cena se desenvolve dentro da casa, como em Richard André, e diante da casa, como em Walter Crane. Na ilustração de Richard André, observam-se a mãe e a menina em meio a uma sala de estar, diante de um tear no qual provavelmente a mãe trabalhava. Nessa cena a mãe, zelosa e protetora, arruma a menina antes de sua partida, amarrando-lhe ao pescoço a capinha vermelha. As vestes da mãe são típicas de uma camponesa e o tear indica sua condição de dona de casa e trabalhadora no lar. As roupas de ambas não ostentam luxo, mas também não são indicadoras de pobreza. Como não é possível avistar o que há do lado de fora da casa, é impossível determinar o entorno da casa ou sua localização.

Figuras 42 e 43: Chapeuzinho em sua casa por Richard André (1834-1907)

Em Walter Crane, ao contrário, a cena da interdição é representada do lado de fora da casa, com a mãe entregando-lhe a cesta e apontando com o dedo o caminho a seguir. Ambas vestem roupas mais elaboradas, luxuosas e com camadas de tecidos. Pode-se ver a parede de ladrilhos da casa, o chão pavimentado, uma cerca ao fundo, árvores, flores e uma moradia vizinha. O cenário remete muito mais a uma área urbana.

Neste ínterim, estabelece-se uma oposição entre o urbano e o rural, entre o elemento antropocêntrico e o natural. Nessa narrativa, o espaço da civilização (a aldeia) é aquele onde

preponderam a razão e a lógica da vida quotidiana, onde uma mãe cuidadosa instrui a filha a evitar sair do caminho adentrando na floresta, o espaço selvagem e natural. Nesse espaço, habitado pelo lobo, tem lugar o elemento maravilhoso, na forma deste último personagem e suas capacidades especiais, e também o elemento amedrontador e perigoso ausente na normalidade da vida na aldeia, onde a mãe protege a filha de eventuais perigos. Da mesma forma é a casa da avó na segunda versão do final do conto, constituindo um espaço civilizado ao qual o lobo não tem acesso. Ao mesmo tempo, nota-se que ele não pode atacar a moça no caminho e durante o dia. O caminho e a luz são igualmente elementos da civilização que protegem no código do conto de fadas.

Figura 44: Chapeuzinho e a mãe diante de sua casa

Por Walter Crane

Muito mais frequentemente representada, no entanto, é a casa da avó, situada a meia hora da aldeia, no bosque. A descrição exata da casa é ausente, mas é possível aferir algumas características de seu entorno a partir do conto verbal: „*Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen, da steht ihr Haus, unten sind die Nußhecken*“ – ou seja, a casa é descrita como estando situada entre três grandes carvalhos e sob

as noqueiras. A maioria das ilustrações que retratam a casa da avó concentram-se em seu interior, ambiente em que ocorrem algumas das cenas mais importantes da narrativa, as fatídicas interações do lobo com a avó e com a menina, bem como o salvamento de ambas por parte do caçador. Registros da parte de fora da casa ocorrem em número reduzido e, entre eles, destacam-se os de Walter Crane e Thomas Bewick (1753-1828). Este último ilustrador baseou-se, todavia, na versão de Perrault.

Figura 45: O lobo bate à porta da avó

Por Walter Crane.

Figuras 46 e 47: Lobo e Chapeuzinho Vermelho por Thomas Bewick

O lobo e Chapeuzinho chegam na casa da avó, por Thomas Bewick.

As ilustrações de Bewick, mais antigas e baseadas no conto de Perrault, são em preto e branco e bastante simples: nela, detalhes da ambientação como formas e cores do solo e da vegetação são substituídas por texturas. Não se exploram distinções de tom claro ou escuro, não há sombras e nuances. Aqui, a casa remete a uma construção simples e é possível avistar uma casa vizinha ao fundo, mas a área, no geral não remete a uma zona especialmente urbana, em consonância com o seguinte trecho de Perrault: “*sa mère-grand, qui demeurait dans un autre village.*” Em Walter Crane, ilustrando a versão dos Grimm, é possível verificar que a casa se situa à borda da floresta, com um caminho no chão ligando ambas. As paredes da casa são de tijolos à vista e uma planta trepadeira com flores se desenvolve pela parede lateral, que possui uma parede por meio da qual se avista a vó deitada na cama. Ao lado da cama, localiza-se um tear, algo que reforça o caráter de época da ilustração. O lobo, nesta cena, bate à porta disfarçado com roupas e chapéu, elemento ausente no texto verbal.

O interior da casa da avó é representado de modo uniforme nas ilustrações de tradição. Na maior parte delas, a cama é coberta por um dossel, característica de época, e o ambiente, embora não inspire grande pobreza, é simples e pouco sofisticado.

Figura 48: Quarto da avó por Arpad Schmidhammer (1904)

Em Carl Offterdinger, observa-se, ao lado da cama da avó, um criado-mudo com um par de óculos em cima e uma estante de livros atrás, o que sugere o hábito de leitura da avó,

uma informação adicional sobre este personagem coadjuvante e pouco descrito pela narrativa verbal. A visualidade mais luxuosa, mais uma vez, foi aquela proposta por Walter Crane, onde se observam um tipo de chão, móveis, tapete e tecidos bastante menos austeros, algo relacionado ao público-alvo do livro, definido, entre outros fatores, pelo seu alto preço.

Figura 49: Interior da casa da avó por Walter Crane

No texto inglês podemos ler *"the obedient child laid down by the side of the Grandmother"*, acrescentando elementos ausentes (a caracterização da menina, neste trecho, como obediente) no texto original em alemão, bem como na versão francesa de Perrault.

Em outra ilustração de Arpad Schmidhammer, observa-se o maior detalhamento da parte interna da casa da avó.

Figura 50: Ilustração de Arpad Schmidhammer (1904)

Nessa ilustração, vemos representada a cena final do conto, onde a avó e a menina, já salvas pelo caçador, posicionam-se junto a uma mesa, com a avó sentada, Chapeuzinho de pé e olhando-se em um espelho. Esta cena amplia o que está descrito na narrativa, bastante mais econômica neste trecho: *“die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen gebracht hatte, und erholte sich wieder”*. Aqui, os Irmãos Grimm mencionam apenas o fato de avó, após a resolução do problema e sua libertação da barriga do lobo, ter-se servido aos alimentos que lhe trouxera a menina, sem maiores detalhes sobre como e onde esse fato ocorreu. A ambientação, nessa imagem, indica menos luxo no sentido de denotar afluência social, mas possui um alto grau de detalhamento em termos de mobília, objetos pessoais e inclui a presença de um gato. Esse nível de detalhamento reforça a noção de conforto e aconchego representada pela casa em oposição ao ambiente inóspito e desconhecido da floresta. Reforça-se, assim, o elemento humanizado e familiar, habitável por humanos e não por lobos ferozes e outras bestas. Essa cena representa, ainda, o retorno a esse aconchego após a morte do lobo pelo caçador, em um momento em que o mundo selvagem invade o doméstico. O mesmo se observa na ilustração de Paul Hey, de 1916, que exibe o lobo na cama da avó e a chegada de Chapeuzinho com as flores. Nela, são exibidos utensílios de cozinha ao lado de um fogão, quadros na parede, os chinelos da avó e até um pássaro em uma gaiola. Nessas ilustrações contendo animais no ambiente interno da casa, eles são sempre domésticos, em oposição àqueles que vivem no

ambiente externo, a floresta, de natureza selvagem, potencialmente perigosa e alheia ao ambiente da casa. O animal doméstico é adaptado ao contato humano e participa do aconchego e da familiaridade.

Figura 51: Ilustração de 1916 de Paul Hey

Em Grimm-Janssen, a primeira cena, durante a qual a mãe entrega à menina o bolo e a garrafa de vinho que deve entregar à avó, se desenrola na sala da casa das primeiras. Entretanto, nessa ilustração, a ênfase maior é dada ao exterior da casa, e não ao seu interior, onde propriamente ocorre a cena. Isso porque a janela aberta, exibindo a vegetação densa e escura do lado de fora, semelhante àquela que a menina encontrará no bosque, ocupa quase metade da ilustração. Além disso, a superfície da mesa da sala funciona como um espelho, refletindo essa mesma vegetação do espaço externo, assim como o vidro da janela, aberta para o lado de dentro, também realiza o mesmo reflexo. Logo abaixo da janela, tem-se uma pequena poltrona vermelha, a caracterização deste ambiente interno é mínima e não nos permite inferir quase

nada sobre a condição social ou hábitos e outras características das suas moradoras. O que se tem, entretanto, é o ambiente florestal e tudo o que ele representa adentrando o ambiente doméstico. Assim, a escuridão e o elemento natural e selvagem são projetados no interior do elemento humano, seguro e racional. Assim, essa imagem antecipa o predomínio do segundo ambiente, o qual a protagonista adentrará nas cenas seguintes, cuja menção é implícita na interdição da mãe, que demanda à menina que não saia de seu caminho. Assim, esta ilustração reforça a oposição entre o espaço doméstico e discutivelmente civilizado da casa da menina, marcado pela razão, pela lógica corrente, pela normalidade e pela proteção, e o espaço natural, marcado pela selvageria, pela ameaça à segurança e o perigo e pelo engano. Aqui, o segundo espaço se projeta sobre o primeiro, antecipando os fatos seguintes da narrativa e dando-lhe uma ênfase maior.

Figura 52: Chapeuzinho Vermelho e a mãe em sua casa, Grimm-Janssen

Chapeuzinho Vermelho e a mãe em sua casa, no momento em que esta lhe entrega o bolo que deve levar à casa da avó: *“Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus”*.

A casa da avó, por sua vez, aparece retratada, internamente, em sete ilustrações de Grimm-Janssen, enquanto que seu aspecto externo é exibido em duas. No LICF, cabe ao ilustrador decidir quais cenas e elementos da narrativa converter em registros visuais. Neste caso, observa-se uma ênfase especial nos acontecimentos que se sucedem internamente. Apesar disso, a caracterização do ambiente interno da casa da avó é mínima. Nessas ilustrações, surgem poucos móveis e os personagens ocupam grande parte do total da imagem, sendo-lhes concedida a ênfase no lugar do espaço. A ilustradora explora os elementos da sintaxe da imagem escala e dimensão, bem como a perspectiva, para supervalorizar as personagens nas ilustrações,

em detrimento do ambiente, que fornece relativamente pouca informação adicional à ação e às personagens retratadas.

Presentes nessas ilustrações são, ainda, janelas e portas abertas permitindo que se aviste constantemente alguma parte ou reflexo do ambiente externo. Esse fato possui correlação com a penetração do lobo na casa da avó, momento em que o elemento selvagem, feroz, perigoso e maravilhoso invade o espaço doméstico da segurança, familiaridade, proteção e domínio da razão humana.

Em Grimm-Pacovská, a casa da avó é sempre representada a partir de fora, com traços simplórios de garatuja, à semelhança daqueles que delineiam, também, as personagens. A forma da casa é estereotípica e corresponde ao tipo de desenho que crianças pequenas geralmente produzem para reproduzir esse tipo de edificação. A última ilustração da obra, entretanto, apresenta uma cena que ocorre internamente nesse ambiente, embora enfocada desde fora: a menina ou a avó (não existe clareza quanto à personagem caracterizada nesta cena, mas os traços femininos utilizados permitem-nos excluir, com segurança, o caçador) sentada à mesa servindo-se do vinho que foi levado pela menina de presente à avó.

Figura 53: Chapeuzinho Vermelho ou a avó na casa do lobo em Grimm-Pacovská

Mais atenção do que a casa e a cena interna, retratadas de modo simplista, chama o entorno dessa moradia: todo o restante da página é ocupado por rabiscos vermelhos. Esses rabiscos remetem à forma como crianças pequenas colore figuras. Tão concentrados e em vermelho tão vivo, sugerem potencialmente agressividade e emoções fortes, elementos associáveis ao ambiente floresta no contexto desta narrativa.

Resta-nos verificar, a seguir, a representação desse ambiente tão fundamental para o desenvolvimento da narrativa, nas ilustrações de tradição e nas obras do corpus

2.4.2.2. A floresta

A floresta, como vimos, consiste em um dos ambientes mais importantes nos quais se desenvolvem as interações de *Chapeuzinho Vermelho*. Nela, a menina e o lobo se encontram, ele a engana e obtém dela as informações necessárias para levar a cabo seu plano de devorar a ela e a sua avó. Por isso, é nela que a menina se embrenha, incentivada pelo lobo, para colher flores para a avó, dando-lhe o tempo oportuno de chegar na casa desta última, comê-la e fazer-se passar por ela.

Nessa narrativa, a floresta é o elemento natural, selvagem e inóspito, um ambiente que deveria ser evitado pela pequena menina com vistas a que se mantivesse segura, segurança essa garantida, a princípio, pelos ambientes domésticos que se situam nos extremos de seu trajeto: sua casa, na aldeia, e a casa da avó, a meia hora de lá, no bosque.

A penetração da menina no bosque representa, portanto, uma imersão do elemento humano nos domínios do desconhecido e selvagem que apresenta perigos. Como não é descrita no campo verbal, a floresta constitui elemento do conto que pode ser caracterizado ao gosto e entendimento do ilustrador, abrindo-se possibilidades de representá-la mais ou menos densa, com árvores e plantas de quais quer cores, formas ou disposições.

A pintura de Carl Larsson, de 1881, já referida no presente trabalho, apresenta uma vegetação espessa com predomínio dos tons de verde. Veem-se poucos troncos, porque há muitas folhas e mato por todos os lados e, no trecho em que os pés e patas de Chapeuzinho e do lobo tocam o chão, o mato é relativamente alto, de modo que os personagens se vêm embrenhados no ambiente selvagem, com este último envolvendo-os completamente. Chapeuzinho seria, neste caso, o elemento alheio a este ambiente, e o lobo estaria bastante à vontade em seu mundo. O fato de a menina encontrar-se descalça coloca-a em situação de vulnerabilidade e contato direto com esse ambiente, que a seduz.

Figura 54: Ilustração de Ernst Zimmer (1905)

Em algumas ilustrações do encontro de Chapeuzinho e o lobo na floresta, como na de Ernst Zimmer, de 1905, nota-se que Chapeuzinho caminha por uma trilha na floresta. Embora esse caminho seja de terra, foi aberto pelo homem, representando uma interferência humana no espaço natural e, portanto, um encontro entre os dois mundos, no qual, simultaneamente, a menina adentra o espaço do lobo e ele o dela, embora predomine o ambiente do primeiro. Essa diferença representativa pode indicar, ainda, uma pequena distância temporal nos momentos da narrativa: na ilustração de Larsson, os personagens já haveriam começado a adentrar a floresta, enquanto que, na de Zimmer, o momento retratado seria o do encontro entre ambos, ainda no caminho do qual a garota se afastaria momentos após, sob influência da fera.

Em Henry Clarke, o bosque é menos denso e escuro, com as árvores mais espaçadas e alongadas, com caule fino e folhagem concentrada. Aqui, aqui o estilo (art deco) é muito forte e reduz drasticamente a qualidade mimética da floresta. Árvores, pássaros e plantas se aproximam a ornamentos florais. Essa disposição permite maior entrada de luz e a visualização de um céu azul claro. No chão, cresce pouco mato e a menina se situa sobre um caminho

ladrilhado, denotando maior intervenção humana no espaço natural. O lobo, por sua vez, pisa sobre o mato, com uma divisão clara entre o caminho do humano e o ambiente do animal, ambiente este que seria adentrado pela menina cenas mais adiante.

Figura 55: Ilustração de Harry Clarke

Ilustração de Harry Clarke, 1922. Nessa imagem se veem, mesmo pequeninas, duas figuras na floresta, à distância, em relação com o texto de Perrault: *“le loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n’osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt.”*

Na ilustração de Alexander Zick, de cerca de 1880, a imagem é dividida entre o ambiente natural e selvagem da floresta, na metade superior, e o caminho cruzado pela menina, interferência humana no natural, em cor branca. A divisão entre ambos se dá por meio de uma linha diagonal. Os pés da menina ainda tocam o caminho branco, enquanto o lobo se situa dentro dos limites do bosque, de cor verde. Trata-se da exata posição limítrofe entre dois mundos e o vórtice de entrada para ambos. Esta ilustração é a que de forma mais evidente captura a divisão entre os dois mundos, o humano e racional e o natural e maravilhoso, e o entrecruzamento e

traspasso entre ambos que marca os principais conflitos e ações da história, na qual tanto a menina adentra o universo do lobo como o lobo adentra o universo da menina.

Figura 56: Ilustração de Alexander Zick

De cerca de 1880.

Na ilustração de Fedor Flinzer, de 1881, a menina é retratada longe do caminho de construção humana, imersa na floresta, enquanto colhe as flores a partir da sugestão que lhe faz o lobo. Nesse momento de distração, descontração, alegria e prazer, destaca-se o uso do amarelo, indicando a luz do sol, a claridade e a vida, bem como o calor e a felicidade. Essa cena captura e projeta o estado anímico da personagem nesse instante, no qual a floresta parece não oferecer nenhum perigo e se torna palco de um momento de prazer e brincadeira. Devido ao ardil do lobo, que se disfarça de camarada, a sensação equivocada da menina é a de encontrar-se em ambiente familiar, aconchegante e seguro, provedor de satisfação para ela, devido ao prazer de colher as flores, e para a avó, que as receberia de presente.

Figura 57: Ilustração de Fedor Flinzer (1881)

Em Marie Hohnock (1905), a floresta é retratada com o caminho, e mais seca, exibindo poucas folhas e vários troncos esguios com galhos finos. Predominam, nos caules, cores frias como o azul que, conforme vimos com Dondis (2000), remete a melancolia e sugere contração, ao contrário de tons mais expansivos como o amarelo e o vermelho. Essa aplicação do azul ao ambiente nesse dado momento da narrativa condiz com o momento do encontro entre Chapeuzinho e o lobo, no qual, até que ele a seduza e engane, ele representa o desconhecido e o temível, embora nesse registro a menina não esboce qualquer sinal de medo ou desconforto. Mas a ameaça e a opressão estão, de fato, presentes nesse ambiente.

Figura 58: Ilustração de Marie Hohnneck (1905)

Como o texto verbal não esclarece a natureza da vegetação da floresta, ela pode ser imaginada e representada mais ou menos densa, permitindo maior ou menor entrada de luz. A caracterização da floresta em tons escuros reforça seu aspecto perigoso e assustador, bem como desconhecido. A escuridão assinala, ainda, seu aspecto surpreendente, uma vez que a dificuldade de visão imposta pela escuridão não permite ao transeunte identificar e diferenciar plantas, animais e seres que nela vivem.

Figura 59: Ilustração de Gustav Tenggren (1923)

Na ilustração de Gustav Tenggren para Chapeuzinho Vermelho caminhando pela floresta, as árvores são finas, retas e alongadas, sem folhagem visível, com bases arredondadas. O chão não é recoberto por grama verde, e foi retratado em tons de terra, em uma mescla de marrom, cinza e amarelados. Entre as árvores, o fundo é preto e, em toda a imagem, predominam tons escuros e pouco vibrantes, da ordem dos pastéis. A natureza do conto não nos permite imaginar que a história ocorra no período noturno, de modo que a escuridão dessa representação da floresta indique, potencialmente, o horizonte escuro gerado pela concentração das árvores. Nessa imagem, Chapeuzinho é representada em tamanho pequeno e enfatiza-se o ambiente, dominante e expandido. A floresta surge como cenário do desconhecido e ameaçador.

A escuridão também é um recurso explorando por Susanne Janssen ao retratar o bosque em uma das obras que compõem nosso corpus.

Figura 60: Página dupla 12-13 de GrimmJanssen

Nas ilustrações de Janssen, destacam-se principalmente as formas dos troncos, galhos e folhas em detrimento de um detalhamento de suas cores, uma vez que o recurso utilizado foi o de representar o ambiente florestal imerso em sombras. A vegetação, densa, não permite o acesso de muita luz ao ambiente, de modo que o que se observa são os contornos da vegetação. Esse tom escuro reforça a visualidade de Janssen para Chapeuzinho Vermelho como um conto de medo, terror e ameaça, reforçado ainda pela caracterização das personagens e pelos enforcements que favorecem uma ilusão ótica de formas distorcidas. A questão da ameaça é muito presente pelo fato, já abordado anteriormente, de a floresta estar sempre presente nas ilustrações que enfocam os ambientes internos, invadindo o campo de visão do leitor por meio de sua projeção e reflexo a partir de janelas abertas. Desse modo, o mundo selvagem, sombrio e ameaçador da floresta penetra o ambiente doméstico, familiar e de proteção. A forma um pouco retorcida e afilada dos galhos reforça a estética do terror e do medo.

Em Grimm-Pacovská, por sua vez, temos um rompimento mais pronunciado com a tradição, com a representação minimalista da floresta por meio de linhas concentradas ou rabiscos sobrepostos e o predomínio do vermelho vivo e intenso. Sobre a repetição e a saturação as cores em uma imagem, Painter, Martin e Unsworth (2016, p. 35) afirmam:

Em sua função ideacional, a cor é usada para representar a aparência das coisas no mundo, com o verde para a grama, o amarelo para itens de ouro, o branco para a neve e o vermelho para o sangue, etc. Em sua função textual, a cor é empregada de forma contrastiva para salientar ao trazer a um primeiro plano algum elemento no interior de uma composição para torna-lo especialmente saliente para o visualizador, ou repetições de uma cor podem ser usadas de forma coesa como um tipo de rima visual que interligue diferentes partes de uma narrativa.⁷²

⁷² Trecho original: “In its ideational role, colour is used to represent the appearance of things in the world, with green for grass, yellow for gold sovereigns, white for snow, red for blood, and so on. In its textual role, colour

Assim, o vermelho em Grimm-Pacovská se apresenta como um elemento de coesão que unifica todas as ilustrações, uma vez que foi eleito como a cor de contorno das formas, ocupando o lugar que tradicionalmente seria do preto. Assim, a cor-símbolo da personagem e da narrativa, sendo a única que o texto verbal menciona, se expande por todo o imaginário. Com o predomínio dessa cor, entretanto, sobrepõem-se também tensão, expansão, agitação e um aspecto de visceralidade, tratando-se da cor que representa o sangue e a vida. Nesse conto, sangue e vida consistem em elementos fundamentais. Embora o primeiro não seja verbalmente mencionado, relaciona-se com a carne humana, alimento cobiçado pelo lobo. A vida humana, por sua vez, com o risco de sua perda e a luta pela sua manutenção, constitui a tônica dessa narrativa.

O uso da cor inspira, também, emoções e sensações junto ao visualizador. Em Grimm-Janssen, o emprego do vermelho é vibrante e, saturado, “pode ser usado para gerar um senso de excitação e vitalidade” (PAINTER; MARTIN, UNSWORTH, 2013, p. 37). Os autores referem-se, ainda, à questão da familiaridade no emprego da cor: o uso de diversos tons na mesma ilustração aumenta a sensação de familiaridade, à semelhança do mundo real, no qual o entorno se nos apresenta com variações de cor; o recurso a poucas cores na mesma imagem, ou modulações da mesma cor, por sua vez, inspira a sensação de estarmos sendo removidos do mundo e da vida normais (p. 38). Essa remoção do mundo normal ocorre quando a menina adentra a floresta mas, de modo geral, se dá quando o próprio leitor começa a leitura da obra de ficção e, em particular, do conto maravilhoso.

Na ilustração da página 14, entretanto, a floresta é representada pela cor verde, com o fundo da imagem em vermelho. Em outras, o que seria o espaço da floresta é preenchido por um fundo amorfo preto.

may be used contrastively to highlight or foreground some elements within a composition to make it especially salient to the viewer, or repetitions of a colour may be used cohesively as a kind of visual rhyme to link different parts of a narrative”.

Figura 61: Página dupla 14-15 de Grimm-Janssen

Figura 62: Página dupla 18-19 de Grimm-Janssen

Essas diferenças de alusão ao espaço representado pela floresta mostram variação no emprego da cor mas manutenção do esquema minimalista e na aplicação de pouquíssimas cores na mesma composição, inspirando distanciamento. Na página dupla xx-xx, observamos que a própria Chapeuzinho Vermelho está distanciada da floresta, com esta última figurando na página da direita como uma mancha verde atravessada por uma linha azul que representa o caminho, e a menina representada na página da esquerda, isolada em um fundo branco. A opção foi a de retratar a menina antes de que adentrasse o caminho. O entorno que a envolve, neste caso, é branco (fundo da imagem da esquerda, caminho que ela seguiria através da floresta no registro da direita). Ao lado da casa, a letra R indica o som do rosnado do lobo, que por ela espera no interior desse ambiente.

Como vemos, as ilustrações de Susanne Janssen e Kveta Pacovská rompem com esquemas típicos da tradição de ilustrações do conto de fadas do século XIX e inícios do século XX, mas se dá a manutenção de algumas características da tradição nesses trabalhos mais contemporâneos, o que caracteriza o diálogo e as trocas mútuas que ocorrem entre os elementos integrantes do campo semiótico do conto de fadas.

A análise tanto das ilustrações tradicionais como das obras do corpus nos fazem ver que, de forma geral, os ilustradores trataram de eleger, ao comporem suas ilustrações, momentos fecundos ou produtivos (onde retomamos o conceito de *“fruchtbarer Augenblick”* proposto por Lessing [1998]), que seriam aqueles nos quais o ilustrador captura cenas narradas, entre uma sucessão de acontecimentos, que concentrem em si o máximo de ação, em um momento de transição. Isso resulta ser útil para a relação entre personagens e contexto e os elementos “adicionais” que não se encontram verbalmente na narrativa, mas que servem para manter, na ilustração de um momento, elementos dos momentos anteriores e dos que se seguem. Observamos, entre os exemplos aqui analisados, a cena do lobo na cama respondendo às perguntas da menina, imagem que, em si, já incorpora o ardil, a inocência, e o fato de o lobo logo vir a devorar a avó e a neta. Outro momento frutífero captado por grande parte dos personagens é o momento em que Chapeuzinho e o lobo dialogam na floresta. Esse momento captura diversas funções de Propp, como a transgressão, a interrogação, a informação, o engano, a cumplicidade e o dano, estando situado, em um extremo, na sequência do afastamento e da interdição e, no outro, do ardil, da luta, da vitória e da reparação. A fecundidade desses momentos, como pontos transitórios e altamente informativos, justifica, portanto, a opção de diversos ilustradores por elegerem-nos para realizar sua representação.

A seguir, verificaremos como os dois universos de ilustração se relacionam com tendências mais gerais da arte, partindo dos pressupostos de que o LICF é um objeto artístico

que imbrica, concomitantemente, a arte literária com as artes visuais e que, deste modo, os registros visuais nele contidos consistem em exemplos de obras de artes visuais em diálogo com ocorrências mais gerais de pintura, desenho, colagem etc.

2.5. Confluências e rupturas

O livro ilustrado consiste, indiscutivelmente, em uma forma de arte. Como tal, é híbrido e multimodal, uma vez que é estruturado sobre três eixos de linguagem, a verbal, a visual e a do *design*. Segundo Sill e Styles (2012), consistiriam em verdadeiros museus de arte que guardamos em nossas casas, dada a variedade de registros visuais que contêm, exibindo as mais diversas técnicas do desenho, da pintura e da colagem, entre outras, e suas combinações. Como arte, o livro ilustrado e as ilustrações de contos de fadas podem ser analisados com base na dicotomia entre arte de tradição e arte contemporânea.

2.5.1. Tradição e contemporaneidade

Em linhas gerais, pode-se afirmar que a arte de tradição era caracterizada por um intenso mimetismo, com a reprodução mais fiel possível da realidade e da natureza por meio da iconicidade, forma mais rudimentar de relação signo-objeto, baseada no compartilhamento de qualidades comuns (embora a iconicidade não se resuma a isso, como mostra-nos Santaella, 2009, p. 104 e ss). Observava-se, na produção artística tradicional, um ideal de perfeição verossimilhante, um ideal de produção de beleza baseado no virtuosismo do artista ao criar imagens e outros tipos de signos o mais semelhantes possível àqueles da natureza e da realidade ou de ideais então vigentes de natureza e realidade, bem como de divindade e transcendência, ideais estes aos quais a obra de arte não deveria se opor (FERRARA, 2009); por esse motivo, habilidades técnicas excepcionais eram esperadas desse artista de prática mimética, desejavelmente virtuosa. Também era esperada e associada à artisticidade uma complexidade técnica na execução e na apresentação da obra, mesmo em casos de representações simples, e o elitismo caracterizava a recepção potencial desse tipo de criação, acessível a uma pequena elite sócio-econômico-cultural. Por esses motivos, a arte de tradição podia ser apenas contemplada, admirada e, assim, gerar emoções no fruidor, ainda que possíveis fossem estágios semioticamente mais complexos de recepção, que, entretanto, mesmo que eventualmente presentes, não lhes eram característicos, porque a obra mimética não os reclamava de forma necessária para ser fruída por seus contemporâneos. Isso não quer dizer, entretanto, que a arte

de tradição não continue sendo ressignificada e reinterpretada na atualidade e que ela não dê origem a novas e mais complexas formas de fruição que aquela de corte contemplativo. Mas, nos séculos de predomínio das concepções tradicionais de arte, esta última, “espelho da realidade, contenta[va]-se em ser consumida como objeto de prazer e entretenimento” (FERRARA, 2009, p. 32). Nesse contexto, o receptor era consideravelmente mais passivo que o fruidor da arte contemporânea. Resta analisarmos por que.

A arte contemporânea, por sua vez, e desde o advento de sua reprodutibilidade técnica ilimitada, preconizada por Walter Benjamin (2012) em um famoso ensaio, exige do fruidor um tipo de relação decodificadora mais afeito à terceiridade, sendo desejável o domínio, por parte do público, de conhecimentos técnicos acerca do tipo e gênero de arte contemplado e sua composição. Ela não mais reproduz a realidade, ou tenta fazê-lo; ela procuraria reinventá-la, proporcionando-lhe uma outra visão, sendo, assim, anti-verossimilhante (FERRARA, 2009). Desse modo, como afirma Santaella (2014), é insubordinada e transgressora.

Sobre a originalidade, a qualidade e a particularidade na arte, bem como a questão benjaminiana da perda da aura da obra devido à sua replicação promovida pelas tecnologias, cumpre ler este trecho de Romanini, s/ d⁷³:

A qualidade é pura intensidade e originalidade, mas essas características vão-se esmaecendo quando ela aparece replicada. Por outro lado, um Particular é uma replicação de um modelo, e variações qualitativas atrapalham sua almejada fidelidade à norma. A estratégia qualitativa é usada, por exemplo, por um artista pintor, enquanto a estratégia replicativa é usada pelo gráfico responsável por reproduzir a imagem feita pelo artista. Para o primeiro, a perda de originalidade diminui o valor de sua obra enquanto que, para o segundo, a ocorrência de originalidade nas cópias é considerada erro a ser eliminado. Desde Benjamin [...], as relações entre qualidade e particularidade têm sido discutidas nas obras de arte submetidas a processos de replicação tecnológica, que tendem a consumir, até certo ponto, sua “aura” qualitativa e original.

A arte contemporânea, em sua delicadeza por vezes grotesca, para ser fruída com mais plenitude, exige do receptor erudição, conhecimento, instrução específica no campo artístico em que ela se insere. Não apenas isso, mas a arte contemporânea reclama uma interatividade entre receptor e obra, numa inte(g)ração orgânica (secundidade) e/ou intelectual (terceiridade) com a obra, que passa a ser ainda mais pronunciadamente comple(men)tada pelo receptor, e não apenas por ele contemplada. O encontro com esse tipo de arte, diferentemente do que ocorria com a tradicional, se dá não apenas em museus, mas em espaços inusitados para a

⁷³ Em <<http://www.minutesemeiotic.org/?p=37&lang=br#a-qualidade-x-particularidade>>, acesso em 14.12.2016.

exposição artística como as ruas, praças e estações de metrô em que são instaladas, além de todas as possibilidades que nos brindam as tecnologias eletrônicas e digitais. Não se espera do autor virtuosismo técnico e reprodutibilidade e mimetismo perfeitos na obra, mas sim uma expressividade excepcional ou uma conceptualidade desafiadora que advém da exploração do inesperado, do diferente, do deformado, de ruínas, de escombros, ou mesmo do elemento banal contextualmente deslocado, dignificado (como a *Fonte* de Duchamp, ou a *Merda de Artista* de Piero Manzoni, obra influenciada pelo princípio do *ready-made* do primeiro), diferentemente da arte de tradição que se ocupava de grandes temas e eixos temáticos (embora o emolduramento ou dignificação do objeto banal seja potencialmente ressignificável na direção de temas que também se possam considerar grandes, universais e essenciais). O elitismo, porém, infelizmente perdura no caso de uma arte que, para ser fruída ao máximo e para além das emoções, exige certa erudição do fruidor.

Agamben (2008), ao referir-se ao contemporâneo, afirma que a relação com o ele é uma relação com nosso próprio tempo. Portanto, o contemporâneo absoluto é o presente aqui e agora, primeiridade irrecortável e inalisável. É preciso, pois, um distanciamento, um recorte de um fenômeno, para que possamos analisá-lo. Analisar o contemporâneo exige que este se torne passado, mesmo que um passado muito recente, para poder ser visto com um mínimo de distanciamento e ser, de fato, analisado como conjunto de sin-signos. Agamben afirma que quem analisa o contemporâneo deve estar atento não às luzes, mas ao escuro, ou seja, àquilo que, de tão contemporâneo, não é visível com clareza. Segundo o autor,

pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo (p. 58-9). [...] Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazelo, isso significa ser contemporâneo (p. 65).

Essas reflexões sobre o contemporâneo na arte nos levam a Nöth (2000, p. 425), que menciona que, considerando-se aspectos semânticos e pragmáticos do signo estético, duas teses filosóficas principais foram cunhadas: a da mimese ou iconicidade e a da arte pela arte (“*l’art-pour-l’art*”), relacionada com a auto-referencialidade. E a arte pode se encerrar em si mesma, com representamen e objeto, ao menos o imediato, sendo o mesmo ente, e pode indicar coisas do mundo ou da mente por meios icônicos, indiciais e simbólicos. Existe uma discussão aberta sobre os tipos de referencialidade na arte que perpassa a questão da função primeva da arte: para alguns, a arte auto-referencial, ao contrário da alo-referencial, não dialoga com nossa

historicidade, sociedade, com nosso mundo externo a ela. Para autores que advogam a arte engajada, é necessário que ela promova a alo-referencialidade. Entretanto, podemos ter não apenas os dois tipos de arte, como também podemos fruir uma obra, num primeiro estágio, contemplando suas qualidades e, num outro momento, investigando a que ela pode se referir no mundo. Em alguns casos específicos, entretanto, a assunção da alo-referencialidade é praticamente obrigatória, como em *Guernica*, de Picasso (1937), exposta no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Ela pode ser analisada apenas com base em suas qualidades (primeiridade, auto-referencialidade), mas deve também ser vista como um retrato dos horrores da guerra e do bombardeio da localidade basca de Guernica pelos alemães aliados ao governo franquista. Ignorar essa possibilidade de alo-referencialidade nessa obra levaria a uma fruição que não seria inválida, mas intrinsecamente incompleta. Assim, como resumem Lopes e Santos (2013, p. 95),

A evolução peirceana se traduz na evolução da complexidade e a arte funciona como uma materialização da potencialidade da ideia. A materialização é o primeiro estágio pelo qual a ideia vai passar para ser desenvolvida *ad infinitum*. A verdade passa por diversos processos de desenvolvimento. O processo artístico tem a capacidade de abalar emocionalmente quem contempla, mas deixa além do sentimento uma idéia a ser desenvolvida, uma idéia clamando por interpretação.

Nas palavras de Santaella, a respeito de tipos de arte contemporânea, essa *arte aquém e além da arte* que procura nos desafiar e instabilizar de todas as formas e, sobretudo, estimula o raciocínio para muito além da iconicidade, ela nos diz que

na sequência das décadas, há de tudo: *body art*, arte de ervas, zoo arte, *land art*, arte lixo, arte espacial, arte comestível, arte de brisas, arte que se transforma ou desaparece quimicamente. Encontramos arte que emite sons em resposta ao calor do nosso corpo e de nossas ondas cerebrais. Fomos convidados a participar de ambientes que podiam ser alterados e recriados por cada um de nós. Fomos apresentados à arte de ideias para serem lidas e fomos encorajados a completar em nossa mente as proposições iniciadas pelo artista. (SANTAELLA, 2014, p. 18-19)

Ferrara (2009, p. 34) assim sintetiza, de modo que complementa a citação imediatamente anterior, o papel dessas formas de arte contemporâneas, referindo-se ao estranhamento de Chklóvski:

A teoria de Chklóvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraíndo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e

as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte, [...] como aquele modo de formar capaz de inibir a atrofia mental e impedir as percepções automáticas e automatizantes (p. 34, 35).

Assim, pode-se afirmar que a arte contemporânea, se se pretende sua fruição aprofundada, exige as etapas de recepção mais associadas à secundidade (contratação com outras obras, choque de sentidos, estímulo sensorial) e à terceiridade (compreensão intelectualizada, racional, consciente) e é caracterizada por elas, enquanto que a arte de tradição podia ser fruída apenas de forma contemplativa e primeira (ainda que a fruição desse tipo de arte também pudesse avançar para estágios lógica e semióticamente mais complexos de secundidade e terceiridade, que, entretanto, não caracterizavam sua recepção). Contudo, jamais deve-se pensar que a recepção da arte contemporânea prescindia da leitura emotiva ou de primeiridade: ao contrário, esse tipo de leitura está incorporado na secundidade e na terceiridade, sendo-lhes parte integrante fundamental, ainda que sendo a menos lógica e semioticamente complexa das três.

Aplicando-se os elementos desta discussão ao corpus de imagens analisado no item 3 do presente capítulo, observamos, nas ilustrações que denominamos tradicionais, afinidades com a chamada arte de tradição, a partir de suas características miméticas, do virtuosismo técnico apresentando em grande parte delas, da presença de padrões clássicos de beleza harmônica e pronunciada presença da primeiridade, tanto na iconicidade que caracteriza a relação representamen-objeto quanto na natureza emotiva e contemplativa de sua recepção potencial.

As obras de Susanne Janssen e Kveta Pacovská, por sua vez, são em grande parte transgressoras, ao irem de encontro aos traços característicos da tradição, muitas vezes negando-os e rompendo com um paradigma de visualidade do conto de fadas, afastando o leitor de toda familiaridade e seu reconforto. No caso de Janssen, incorporam-se, mesclam-se e sobrepõem-se ainda outras técnicas de ilustração, como a colagem. Personagens e florestas corporificam qualidades cuja atribuição lhes é possível, dada a abertura do texto, mas que apontam para novos rumos interpretativos não encontrados na ilustração tradicional, fiel ao texto verbal. As ilustrações contemporâneas das duas artistas promovem uma queda das expectativas que caracterizam a recepção do LICF e geram, assim, estranhamento e questionamentos. A obra de Pacovská, à primeira vista simplória, exige certo grau de conhecimento técnico para que seja compreendida com mais profundidade. Mas essa ruptura

não se mostra, entretanto, tão radical. Em ambos os LICF analisados, mantém-se elevado grau de simetria informativa entre texto verbal e registros visuais, algo que, de forma geral, identifica o gênero. Sendo contemporâneos, como vimos, resta verificar se se trata, nestes casos, de objetos pós-modernos ou não.

2.5.2. Pós-moderno?

No primeiro capítulo, verificamos, com apoio em Anstey (2002) e Goldstone (2004), que alguns livros ilustrados contemporâneos são classificados como pós-modernos. Com vistas a verificar se essa categorização é aplicável às obras do nosso corpus, retomaremos, neste subitem, essa questão.

Lewis, D. (2001) introduz a noção de livro ilustrado pós-moderno partindo de uma definição de pós-modernismo advinda dos estudos mais gerais da arte e da literatura. Primeiramente, remete à distinção de David Lyon entre pós-modernismo, conceito que foca o aspecto cultural, e pós-modernidade, noção que envolve a questão social. O primeiro termo se refere, portanto, a uma “exaustão da modernidade”, e ao descenso de ideais próprios do Iluminismo. Surgido a partir da década de 1960, o pós-modernismo seria uma reação ao, ou transcendência do modernismo nas artes (LEWIS, D., 2001, p. 88). A noção expressa na formulação “exaustão da modernidade”, empregada por Lewis, encontra eco em Perrone-Moisés (2013), segundo quem o pós-modernismo consistiria em uma exacerbação dos ideais modernos, mais do que uma ruptura com eles. Essa visão vai ao encontro do que acredita Watson (*apud* PANTALEO e SIPE, 2008, p. 1). Pantaleo e Sipe nos lembram, também, que o pós-modernismo se manifesta, ainda, na filosofia, arquitetura e música, influenciando, além da arte e da literatura, envolvendo a ilustração.

Para Lewis, os principais traços característicos da pós-modernidade seriam a indeterminação, a fragmentação, a decanonização, a ironia, a hibridização, a performance e a participação do fruidor. A indeterminação, na literatura, surge por meio de dilemas insolucionáveis e questões não decididas, refletindo nossa falta de certezas sobre as questões humanas e do mundo, no âmbito social. A fragmentação se manifesta no rechaço à uniformização, à unificação e à síntese, entendidas como imposição de um ordenamento de cunho ideológico. Esse princípio favoreceria a colagem, com sua justaposição de elementos díspares. A decanonização, por sua vez, remete a uma relutância em seguir a autoridade de obras e visões canônicas, em um questionamento de sua validade e aplicabilidade. A ironia, por outro lado, surge como efeito dos elementos previamente citados. A hibridização se manifesta

na fusão de elementos advindos de diferentes estilos e gêneros, em uma miscelânea que dissolve fronteiras entre eles. Por fim, a performance e a participação dizem respeito ao papel fundamental atribuído ao fruidor dos trabalhos, considerado tão importante quanto a obra em si mesma. Essas características da pós-modernidade veem-se refletidas no pós-modernismo na literatura, onde se identificam quebras com padrões de gêneros e estilos. Nesse tipo de obra, ocorre uma

negativa dos autores em permitir que o leitor disfrute de uma ilusão de um mundo secundário livre de interrupções. Entre outras coisas, tratam de lembrar o leitor de que a ficção literária não é uma janela para, ou um espelho do mundo real, mas uma fabricação que temporariamente nos leva a acreditar que pessoas “reais” estão envolvidas em eventos “reais” (LEWIS, 2001, p. 93).

Tem-se, assim, o advento da metaficção. Além disso, obras literárias pós-modernas oferecem, várias vezes, finais alternativos, aderindo à indeterminação como princípio narrativo. O foco não reside, então, nas satisfações tradicionais da consolidação da história (p. 93), mas na natureza da ficção e nos processos da narratividade.

Assim, observamos que, na literatura, e também na arte pós-moderna, certezas dão lugar à ambiguidade, concedendo ao leitor a possibilidade, ou o dever, de interferir criativamente na interpretação da obra e participar de seu desenvolvimento ao estar consciente de seu caráter ficcional e mesmo de técnicas de sua composição.

Como essas características se manifestam, entretanto, no livro ilustrado pós-moderno? Segundo Lewis, em elementos-chave como a) quebra de barreiras (*boundary breaking*), quando personagens de ficção são autorizados pelo autor a ultrapassar o nível narrativo ao qual inicialmente pertencem; b) o excesso, manifesto na qualidade “*over the top*” de muitos livros ilustrados e na desconsideração de normas literárias; c) a indeterminação, identificada pelo autor como o oposto do excesso, quando o leitor recebe muito pouca informação; d) a paródia, um processo metaficcional que envolve a recusa em aceitar como imutáveis elementos culturais como convencionalmente aceitos, tratando de forma humorada convenções e afetações típicas de gêneros específicos; e) a performance, através da construção do livro ilustrado que privilegia ou requer a interatividade. A este aspecto está associada a ludicidade dos livros-brinquedo, dos pop-ups, e de todo tipo de obras que levam o leitor a brincar ou a jogar durante o processo de fruição.

Pantaleo e Sipe (2008, p. 3), com base em Sipe e McGuire, oferecem-nos uma lista de características do livro ilustrado pós-moderno que confirma e complementa a de Lewis. Neles, ocorre um apagamento da distinção entre cultura popular e erudita, bem como de autor, narrador

e leitor, além da mistura de gêneros; subvertem-se as tradições e convenções literárias e a distinção entre “real” e ficcional; há vasta presença de intertextualidade, de modo explícito; dá-se uma multiplicidade de sentidos e ambiguidade; ocorre a ludicidade e, por fim, a auto-referencialidade, chamando-se atenção para o texto como texto de modo metaficcional.

No caso do LICF pós-moderno, Tabbert (2013) identifica, em seu artigo, três tipos de livros: 1. Reconstruções com consciência histórica (*geschichtsbewusste Rekonstruktionen*), que se dão pelo encantamento estético e retomam elementos da história das artes e do próprio LICF, com o qual dialogam, 2. Formas lúdicas de entretenimento (*unterhaltsame Spielformen*), propiciadoras de prazer, e 3. Interpretações do tempo e do mundo (*Zeit- und Weltdeutungen*), onde se trata de (re)conhecimento. É notório que Tabbert, mediante as exemplificações que nos fornece, emprega o termo *Märchenbilderbuch* em seu sentido amplo, que envolve paródias e recriações dos contos literários, e não no sentido estrito, que corresponde às obras de nosso corpus. Reobservando essas obras após a reflexão que nos proporcionam as visões desses autores, resta-nos responder à seguinte pergunta: São Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská exemplos de LICF pós-modernos? Essa questão deve ser abordada com cuidado, uma vez que, como afirma Nikolajeva (2008, p. 57), apenas uma parte infinitesimal dos livros ilustrados produzidos atualmente pode ser considerada pós-moderna.

Acreditamos que tanto Grimm-Janssen como Grimm-Pacovská apresentam características que definem a categoria dos LICF pós-modernos porque rompem com as barreiras das esferas da ficção e da realidade (metaficcionalidade e metalepse) de LICF em diversos aspectos, quer seja no estilo do traçado, no emprego das cores, no enfoque dado às figuras retratadas, quer seja na caracterização das personagens e dos ambientes. Ambas as obras implicam uma coparticipação ativa do leitor-visualizador: em Grimm-Janssen, o lobo olha nos olhos do fruidor, firmando um pacto com ele e convidando-o a participar da história, rompendo-se a barreira entre mundo real e ficcional e entre narrador, personagens e leitor, característica que eventualmente pode aplicar-se para muitos LICF tradicionais, mas se mostra mais pronunciada nos contemporâneos; em Grimm-Pacovská, o emprego de ambiguidade nas formas requer a participação ativa do visualizador na atribuição de sentidos e funções a elas. A própria ausência de margem nas ilustrações gera uma aproximação entre o leitor e o mundo ficcional representado.

Apesar disso, as obras do corpus não se mostram especialmente metaficcionais e a intertextualidade não ocorre de modo explícito como é característico do livro ilustrado pós-moderno. Algum nível de intertextualidade, mesmo que subliminar, é sempre característico das obras que integram o campo semiótico do conto de fadas, uma vez que elas estão em constante

diálogo e se influenciam mutuamente. Nas obras do corpus, todavia, não se identificam referências diretas desse tipo. A ludicidade, no sentido que lhe atribui Huizinga (2014), não se encontra, uma vez que nenhuma das obras convidam o leitor a jogar, mas pode-se identificar uma associação com a brincadeira e o lúdico no estilo de ilustrações de Kveta Pacovská, pela associação entre a garatuja e o desejo infantil ao contexto de divertimento em que crianças desenham e pintam. Como livros ilustrados, Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská não ultrapassam as características desse gênero e ambas as obras não chamam a atenção para si enquanto objetos.

Deste modo, pode-se afirmar que as obras do corpus contêm características que nos permitem associá-las ao pós-modernismo, mas não correspondem, de forma completa, à lista de características que, na literatura especializada, costuma-se associar ao livro ilustrado pós-moderno. Trata-se, assim, de obras contemporâneas que transitam entre a tradição e o pós-moderno.

2.6. Conclusões

As obras do corpus, enquanto integrantes do campo semiótico do conto de fadas, estão em diálogo com o restante de imagens e textos que compõem esse universo, de modo que reflitam aquelas que lhes antecederam, mas também rompem com as tradições e convenções do gênero, enquanto objetos contemporâneos e que também apresentam diversas características pós-modernas.

Como vimos com a análise do conto de fadas verbal, trata-se de obras em que a ação é enfatizada e os detalhes e descrições são poupados. No caso da ilustração, vemos as qualidades ausentes no texto verbal sendo atribuídas e realçadas nos registros visuais, confirmando os sentidos que o verbal expressa, amplificando-os e, por vezes, negando-os, com predomínio absoluto de formas figurativas, associadas à indexicalidade, e da iconicidade, nela presente.

Neste capítulo, lançamos luz, principalmente, às ilustrações contidas nesses LICF, após haver perscrutado, no capítulo primeiro, as características do texto verbal que as acompanha. Entretanto, como livros ilustrados, trata-se de obras em que a construção dos sentidos se dá a partir da ligação e da interdependência entre três eixos de linguagem, a saber, palavra-imagem-*design* (ABREU, 2013).

Tendo isso em vista, analisaremos, no terceiro capítulo, essas duas obras enfocando como os três eixos de linguagem se entrecruzam e dialogam entre si formando sentidos.

CAPÍTULO TERCEIRO: INTERPRETANDO SIGNOS

*Rotkäppchen geht durch den Wald allein
Kuchen trägt sie im Korb und Wein
Kuckucksruf hallt im grünen Wald
Großmütterchen ist krank und alt
Trollt sich der Wolf aus dem Busch und spricht
„Mädchen hörst du die Vöglein nicht?
Horch wie es klingt, zwitschert und singt
Schau wie manch schöne Blume winkt.“
Rotkäppchen denkt an der Mutter Wort
„Sput dich, geh nicht vom Wege fort.“
„Nur einen Strauß such ich mir aus.
Großmutter wird sich freun zu Haus
Klopft schon der Wolf an die Kammertür,
„Öffne Großmutter, ich bin hier.“
„Ei, das ist fein, bin ganz allein
Hab nicht verschlossen,
komm tritt ein“
(...)
(Walter Krumbach; Ciril Cibulka)*

3.0. Preâmbulo

Uma vez investigadas a natureza do conto de fadas e do livro ilustrado, bem como os termos de sua conjugação no LICF, e aspectos da relação entre registros verbais e visuais na ilustração destas narrativas, chega o momento de empreender uma leitura detalhada das principais obras de nosso corpus (Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská).

Entretanto, como verificamos anteriormente, o LICF *stricto sensu*, assim como definido no capítulo anterior, caracteriza-se, entre outros fatores, pelo fato de ter sido sempre concebido *a posteriori* com relação ao surgimento do texto verbal que invariavelmente o antecedeu. Isso o difere, por exemplo, de livros ilustrados onde palavra, imagem e *design* nascem integrados e são dados ao conhecimento do público de maneira conjunta. Essa característica definidora do LICF *stricto sensu* leva-nos a optar pelo seguinte caminho metodológico: primeiramente, procederemos a uma análise textual das narrativas *Chapeuzinho Vermelho* de autoria de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, para, em seguida, realizarmos a leitura detalhada das obras verbovisuais do corpus supracitadas. A inclusão do texto de Perrault, neste momento, deve-se sobremaneira a dois fatores: primeiramente, por tratar-se da primeira versão literária desse conto, antecessora da versão dos Grimm, e por tê-la influenciado. Além disso, algumas ilustrações analisadas no capítulo segundo foram baseadas nessa versão do conto e, por esse motivo, torna-se conveniente perscrutá-lo no presente trabalho.

A análise de um texto literário ou de um LICF corresponde a um processo interpretativo singular (segundo) onde signos são lidos e inter-relacionados, sendo-lhes atribuídos sentidos. Se, por um lado, a atribuição de alguns desses sentidos pode ser mais consensual e inequívoca, por outro o perspectivismo que permeia a leitura dos signos permite a formulação de interpretações variáveis de leitor para leitor. Como vimos anteriormente, no caso de semioses do pensamento humano, um representamen é algo que substitui outra coisa, seu objeto, gerando na mente interpretadora outro signo mais desenvolvido, denominado interpretante, que consiste na chave do processo interpretativo do signo.

Deste modo, neste capítulo apresentaremos análises de textos literários e de imagens pautadas em uma perspectiva singular de análise que é balizada por uma aspectualização específica influenciada por: 1. Os antecedentes teóricos consultados e revisados ao longo desta pesquisa; 2. Nossa exposição ao corpus de ilustrações e livros ilustrados aqui tratados e 3. Nossa predisposição inferencial individual a partir dos dados aos quais fomos expostos, influenciada, ainda, por nossa personalidade e repertório geral. 4. Todas as interpretações deverão estar logicamente fundamentadas em uma leitura que integra o tripé palavra-imagem-*design*. Deste modo, não se trata de encontrar interpretações definitivas para os textos, haja vista não crermos em sua desejabilidade neste tipo de pesquisa, mas sim de apontar um caminho analítico individual fundamentado.

Com base nisso, dedicaremos o primeiro item do presente capítulo a desvendar o conceito de interpretante, bem como sua tipologia, em acepção peirciana. Para a construção do texto, partiremos das conceituações peircianas complementando-as com trabalhos de importantes comentadores brasileiros, sobretudo Lucia Santaella e Vinícius Romanini, que realizaram uma leitura expandida desses conceitos e nos apresentam uma unificação harmonizada de ideias de Peirce a respeito dos interpretantes presentes em diferentes textos do filósofo, incluídos manuscritos não publicados.

Ao perquirir os fundamentos semióticos das textualidades verbais e verbovisuais, levantaremos termos e conceitos que não poderão ser retomados diretamente a partir da análise dos dados, mas que subjazem ao desenvolvimento dessas textualidades e da noção de interpretação mais adiante demonstrada.

3.1. Dos interpretantes

O interpretante (“*interpretant*”: termo usado por Peirce pela primeira vez em 1866-67 no texto conhecido como *Nova Lista*⁷⁴), correlato mais complexo do signo, tem como causa imediata ou determinante o signo e como causa mediada o objeto (CP 6.347 *apud* SANTAELLA, 1992), tendo com o signo uma relação tal qual a que o signo tem com o objeto dinâmico. Trata-se do terceiro correlato do signo, um efeito significativo dele, e corresponde ao seu significado, criado na mente do intérprete, sendo o interpretante também um signo.

Retomando o que há pouco se afirmou, o interpretante de um signo é ou se torna o representamen de um novo signo, e assim sempre sucessivamente, configurando o que se denomina semiose ilimitada (NÖTH, 2005). Assim como existe a regressão lógica infinita na esfera do objeto do signo, existe a multiplicação da semiose no eixo do interpretante, não havendo, desse modo, início e fim definidos no processo de semiose ilimitada, mesmo ela podendo sofrer interrupções. A respeito, uma importante observação de Nöth (2005, p. 72): “Na vida cotidiana, devido às exigências práticas, as séries de ideias não continuam, de fato, *ad infinitum*, mas tecnicamente a sequência da semiose é sempre possível”. Ou seja, no caso da noção de semiose ilimitada, dão-se uma questão e uma possibilidade de natureza lógica, não necessariamente verificáveis de forma concreta.

Nöth acrescenta, citando Peirce (CP 4.6), que o pensamento é sempre dialógico, composto de vários diálogos simultâneos e paralelos, o que confirma sua natureza sgnica. Pode-se ver aqui, ainda, um indicativo do fato de a semiótica se configurar também como uma teoria da cognição, ou que oferece vários subsídios para seu desenvolvimento.

Santaella (2000) destaca a diferença entre o interpretante e o intérprete (em cuja mente o interpretante é criado), sublinhando ainda o fato de que o interpretante é um componente lógico do signo que este último sempre tem o poder de gerar, independentemente da ação decodificadora do intérprete. O interpretante seria, assim, “um conteúdo objetivo do próprio signo” (p. 63) e o intérprete, no caso da semiose que representa o pensamento humano, a pessoa que interpreta o signo. Essa definição, entretanto, não contempla os tipos de semiose encontrados na natureza, como multiplicação celular etc., que são independentes de uma mente humana decodificadora. Assim, em uma visão pansemiótica da semiose, Santaella (2000) afirma que, embora em várias definições de signo Peirce tenha se referido à mente humana

⁷⁴ “Sobre uma nova lista de categorias” (1868), (CP 1.545-567).

como interpretadora do signo, na qual é criado o interpretante, este último pode ser de natureza não humana, como um fenômeno cibernético ou, como mencionado, celular.

Segundo Peirce, para que um signo funcione como tal, é fundamental que ele dê origem a outro signo, ou tenha esse potencial, sendo interpretado nesse outro signo, dizendo mesmo que o propósito de um signo é ser interpretado em outro. Assim, o interpretante é parte de pelo menos dois signos: daquele dentro do qual funciona como interpretante e daquele que o interpreta e o tem como representamen, sendo o significado de um signo um outro signo. Assim, está pressuposta na significação, na representação, enfim, na semiose, a pluralidade dos signos (SANTAELLA, 2000).

Bense (2003, p. 54), com referência à autogeração, estipula uma tríade de “operações de signo” relativas à sua aplicabilidade: 1. A adjunção ou concatenação linear de signos; 2. A iteração ou formação do signo do signo do signo e assim sucessivamente, e 3. A majoração “de signos em configurações de signos (*Gestalten*) de signos e estruturas de signos, vale dizer, em super-signos”.

A mais importante classificação peirciana dos interpretantes data de cerca de 1904 e é aquela que captura não três tipos diferentes e separados de interpretantes, mas sim as três fases ou momentos lógicos atravessados pelo interpretante até tornar-se outro signo. Trata-se do interpretante imediato, correspondente à primeiridade; do interpretante dinâmico, relacionado à secundidade; e, por fim, do interpretante final ou interpretante em si, próprio da terceiridade.

Um signo é considerado genuíno, em oposição ao signo degenerado, porque “o processo do interpretante passa nele por todos os estágios (ou graus) rumo ao interpretante final, ou seja, rumo a um limite sígnico inatingível, mas logicamente determinável” (SANTAELLA, 2000, p. 70). Segundo Buczinska-Garewicz (*apud* SANTAELLA, 2000, p. 70), apenas signos genuínos seriam de interesse da reflexão semiótica, afirmando: “O modelo universal da semiose para Peirce é o pensamento interpretador e interpretado; todos os outros tipos de signos são de caráter apenas secundário” (*idem*), asserção da qual discordamos parcialmente, dada a importância da percepção, da sensualidade e da primeiridade no campo das artes. Também porque, como aponta Santaella (2000), a realidade que nos cerca expõe-nos a muitos mais signos degenerados que genuínos, sendo que estes últimos, que sempre crescem no pensamento, correspondem mais a uma abstração, a uma possibilidade lógica. Como se afirmou anteriormente, a realidade nos cerca de semioses lógica e potencialmente ilimitadas que, em verdade, sofrem interrupções e descontinuidades, sendo a descontinuidade uma face implícita do sinequismo (doutrina peirciana que se refere à continuidade).

O interpretante imediato, vago e indefinido, seria, para Peirce, aquilo que o signo expressa de forma imediata, sendo também uma possibilidade que faz parte do signo, “uma função da sua estrutura interna” (p. 72), *i.e.*, o que o signo está apto a produzir na mente, existindo apenas internamente dentro do signo, mesmo que como mera possibilidade. Esse nível do interpretante, associado à primeiridade, tem como característica ser fresco e não analisado ou mediado, uma vez que a análise viria *a posteriori* com relação à ocorrência do fenômeno e já suporia uma dualidade própria da secundidade. De fato, o interpretante imediato representa uma interpretabilidade possuída pelo signo, e depende, assim, do interpretante dinâmico para se realizar (ROMANINI, s/d⁷⁵). Assim, segundo este autor,

o interpretante imediato pode ser uma potencialidade emocional (a possibilidade de se interpretar emotivamente o signo), energética (a possibilidade de se interpretar efetivamente o signo) ou lógica (a possibilidade de se interpretar o signo como hábito, ou de maneira convencional), acompanhando a divisão tricotômica das categorias.

O interpretante dinâmico, por sua vez, é aquele que de fato foi produzido na mente do intérprete, sendo determinado de forma real e singular pelo signo, experienciado em atos interpretativos também concretos e singulares. Segundo Santaella (2000, p. 73), trata-se do “fato empírico de compreensão do signo”, “uma realização particular do significado” e o “significado psicológico do signo”, “o único interpretante que funciona diretamente num processo comunicativo”. Ou seja, trata-se de algo factual, de uma ocorrência singular que, segundo Peirce, é “real”, ou, segundo Romanini (*op. cit.*), “a atualização de uma das possibilidades latentes do interpretante imediato”. Segundo este autor,

quando o interpretante imediato é uma possibilidade, o interpretante dinâmico também o será necessariamente. Se o interpretante imediato for um existente, o interpretante dinâmico poderá ter a natureza de uma qualidade ou, então, uma reação energética, como uma resposta espontânea a um estímulo. Somente quando o interpretante imediato for uma terceiridade – ou seja, quando ele se apresentar como interpretabilidade fundamentada –, o interpretante dinâmico poderá ser, além das duas possibilidades anteriores, também um hábito comportamental, uma maneira de interpretar efetivamente um signo para atingir um propósito desejado, que será o interpretante final do signo. A terceiridade no interpretante dinâmico é a primeira manifestação de um comportamento inteligente, pois indica a presença de um propósito ou intencionalidade guiando as ações do Intérprete do signo (ROMANINI, S/d).

O interpretante final, também chamado de ‘normal’, para o filósofo, seria o resultado interpretativo final ao qual chega o intérprete em seu ato de interpretação. Trata-se da

⁷⁵ Em < http://www.minutesemeiotic.org/?page_id=291&lang=br>, acesso em 29.05.2016.

completude e realização da semiose. Ele também está contido em potencial no signo, e é de natureza habitual (portanto, um terceiro). Segundo Santaella, “o interpretante final é *in abstracto*, fronteira ideal para a qual os interpretantes dinâmicos (interpretantes *in concreto*) tendem a caminhar no longo curso do tempo” (p. 74), não representando, deste modo, o final da semiose, mas sim uma porta para sua continuidade.

Para Silveira (2007, p. 49), “o interpretante final, ou normal, determina um hábito de conduta, cuja meta será a interação efetiva com o Objeto Dinâmico do Signo. Deve-se, como efeito, lembrar que o pensamento, para Peirce, é um meio de se alcançar o Objeto que se deseja”. Ao passo que o interpretante imediato corresponde ao significado de um signo, as diversas interpretações caracterizariam o seu interpretante dinâmico (idem, p. 50).

Ao se distinguirem interpretantes imediatos, dinâmicos e finais, deve-se considerar que os imediatos determinam a potência interpretativa do signo, quando a predominância da Primeiridade é notória; os dinâmicos, caracterizando as interpretações que de fato ocorrem, encontram na categoria de Secundidade o traço que lhes caracteriza quando comparados com os outros dois e, finalmente, final, como tendência interpretativa do signo para o futuro, implica a continuidade de um processo, a formação de hábitos gerais e leis e, portanto, a presença decisiva de Terceiridade (SILVEIRA, 2007, p. 52).

Segundo Romanini (*op. cit.*), “o interpretante final localiza-se no eixo télico da informação e da significação – e não no eixo da Interpretação, como no caso dos interpretantes imediato e dinâmico”. O autor também afirma que

O interpretante final também sofre tricotomização, podendo ser uma qualidade destinada (interpretante final emocional), um existente destinado (interpretante final energético) ou uma lei (interpretante final lógico). Se for uma qualidade, o signo será na opinião final uma qualidade pura ou alguma forma de qualidade degenerada; se for um existente, o signo será ou um sin-signo ou uma degeneração de um símbolo numa réplica. Se for uma lei, então o signo será necessariamente um legisigno (idem).

Assim sendo, dos três interpretantes, apenas o dinâmico é *in concreto*, sendo os demais *in abstracto*, sendo o imediato e o final possibilidades contidas no signo.

A partir disso, fica clara a natureza social e coletiva, mais do que isso, lógica do interpretante no seu sentido geral. Uma interpretação particular, psicológica (interpretante dinâmico) é sempre uma atualização necessária, mas relativa e, portanto, sujeita à correção e à crítica. Essa correção só é possível devido à relação dialética entre o interpretante imediato (potencial inscrito no signo) e o interpretante final, limite ideal para o qual, a partir desse potencial, as atualizações singulares tendem a se dirigir (SANTAELLA, 2000, p. 76)

O trecho acima citado mostra-se de grande relevância para os propósitos deste apartado do trabalho, e retoma uma questão por nós levantada no preâmbulo deste capítulo, quando

remetíamos ao perspectivismo. O tipo de interpretação da arte que oferecemos em trabalhos desta natureza se encaixa no conceito de interpretante dinâmico e consiste em uma leitura relativa e criticável dos fenômenos cotejados. Essa leitura pode e deve, obviamente, ser analisada, complementada ou mesmo refutada por outros pesquisadores.

Sobre o interpretante final como potencial e sem necessariamente existir, assevera Santaella, de forma resumida, em outro trabalho (2004, p. 78):

O interpretante final ou interpretante normal, ou ainda, interpretante em si, é uma tendência, um limite último, pensável, mas não concretamente atingível, de realização da interpretabilidade do signo, inscrita no interpretante imediato. Essa interpretabilidade vai se realizando empiricamente por meio dos interpretantes dinâmicos, que são atualizações mais ou menos adequadas dessa interpretabilidade. Se fosse possível atingir o limite último de tal interpretabilidade, o interpretante final estaria plenamente realizado. Como isso é impossível, pois nunca estamos em condições de dizer que tal ou qual interpretante dinâmico é o interpretante final de um dado signo, quaisquer interpretantes dinâmicos estão sempre a meio caminho do interpretante final, que é, portanto, um limiar sempre em devir.

A partir deste trecho, é possível concluir que a busca do interpretante final pode e deve guiar as realizações de interpretantes dinâmicos, mas deve-se frisar o fato de que esse “limiar sempre em devir” virá a ser, no mais das vezes, inatingível. Esse fato nos proporciona a possibilidade de realizar contínuas e infindáveis análises de obras de arte e literárias, enfatizando outros aspectos seus, uma vez que o assunto, dada a sua natureza, não se encerra. Em 1909 (EP 2.496-7), Peirce afirmou que o interpretante final seria (*would... be*) a interpretação “correta” do signo **caso** fosse atingida uma opinião final.

Uma segunda classificação dos interpretantes, também baseada nas três categorias, surgiu em 1907 no chamado manuscrito 318, e determinou três tipos desse correlato do signo anteriormente mencionados nas recentes citações: o emocional, o energético e o lógico. O primeiro dos três refere-se à indivisível qualidade de sentimento ou sensação que o signo pode causar na mente de um intérprete, sendo “o aspecto qualitativo do efeito produzido pelo signo”, algo não analisado e até mesmo inalisável (idem, ibidem, p. 78), e que pode consistir no único tipo de interpretante criado por um determinado signo. Em CP 5.475 e no manuscrito 318, Peirce se vale do exemplo de nossa reação diante da execução de uma obra musical para ilustrar a ocorrência do interpretante emocional ou de uma sequência deles na mente do intérprete. Sobre o que o interpretante emocional pode ser, Peirce afirma que ele “consiste meramente num sentido, mais ou menos complexo, talvez valendo por uma imagem, ou talvez não, do sentido do signo”⁷⁶ (MS 318.44). No mesmo parágrafo, Peirce afirma que o interpretante emocional,

⁷⁶ Tradução nossa.

imediatamente produzido pelo signo, corresponde ao objeto dinâmico. Para Peirce, um signo precisa, de modo a exercer suas funções como signo, produzir, inicialmente, interpretantes emocionais (MS 318), que estarão contidos nos interpretantes dinâmicos e lógicos, estando os dinâmicos também contidos nos lógicos.

Se o processo interpretativo envolver um esforço, um ato com gasto de energia ou um ato de imaginação, o interpretante formado nessa semiose é entendido como dinâmico. O terceiro tipo, o lógico, um conceito, é “o derradeiro interpretante lógico do conceito” (CP 5.476), “pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo”, “um hábito de ação que pode ser expresso por palavras” (p. 79), que gera novos interpretantes lógicos no processo de semiose ilimitada. Como terceiro é, portanto, da ordem do hábito, da regra e, assim, da continuidade e da autogeração. Um interpretante lógico último representaria uma mudança de hábito (SANTAELLA, 2004), ou “meta a ser alcançada por uma série infinita de interpretantes lógicos” (SILVEIRA, 2007, p. 55).

A progressão do interpretante emocional ao lógico foi assim descrita por Santaella (2000):

[sobre o interpretante emocional] trata-se apenas de um sentimento imperceptível de reconhecimento ou familiaridade que cede passagem a uma sensação de esforço, o interpretante energético, que, em geral, também é tão leve a ponto de não ser notado, rumo à atualização de um interpretante lógico (2004, p. 79).

Santaella (2000), bem como também ocorre nos trechos destacados de Romanini, comenta que Johansen unifica as duas tricotomias do interpretante (algo que Peirce não fez), de modo que os interpretantes emocional, energético e lógico figurem como as três fases de cada um dos tipos de interpretante da segunda tricotomia, o imediato, dinâmico e final. Isso gera a seguinte representação:

1. Imediato
 - 1.1 Emocional
 - 1.2 Energético
 - 1.3 Lógico (Em termos de possibilidade ainda indefinida)
2. Dinâmico
 - 2.1. Emocional
 - 2.2 Energético
 - 2.3 Lógico (Em termos de efeito realmente produzido)
3. Final
 - 3.1. Emocional
 - 3.2. Energético
 - 3.3 Lógico (Em termos de propósito a ser preenchido)
 (SANTAELLA, 2000, p. 82-3)

A associação do interpretante emocional com o imediato é, entretanto, maior do que a que ocorre entre os interpretantes dinâmico e final com o emocional, uma vez que ambos os conceitos (interpretante imediato e emocional) correspondem à primeiridade e ao caráter de possibilidade e de qualidade de sensação não analisada e não compreendida que surge à mente. Justamente pelo fato de a primeiridade não contemplar o fato concreto, mas sim possibilidades, um efeito emocional afirmativamente produzido em uma mente (“primeiro efeito”) não pode ser um interpretante emocional imediato, mas sim um interpretante emocional dinâmico (já um “efeito sobre uma mente”) (SANTAELLA, 2000, p. 84), leia-se um segundo que encapsula o primeiro, como sempre ocorre na pressuposição categorial, da maior para a menor, e nunca o contrário.

A temática da interpretação e dos interpretantes perpassa, ainda, a questão do(s) tipo(s) de signo passível(is) de interpretação. Com vistas a verificar as características semióticas inerentes ao texto verbal, retomamos, no item que segue, a teoria das matrizes da linguagem e do pensamento, de Lucia Santaella, em sua terceira parte.

3.2. A matriz verbal

Segundo Santaella, o tipo de signo presente na linguagem verbal é o legi-signo simbólico argumental. Na lista peirciana classificatória de dez tipos de signos, este seria correspondente, em seus três eixos, à terceiridade, tratando-se, portanto, de signos de arbitrariedade e convencionalidade (SANTAELLA, 2009, p. 261). Sobre a formação desse tipo de signo, explica a autora na mesma página:

Se um signo em si mesmo é um legi-signo, em relação ao objeto que ele representa, esse signo funcionará como símbolo e em relação ao interpretante que deve produzir, o legi-signo simbólico será interpretado como um argumento, princípio de sequência que segue das premissas até uma conclusão.

Assim, pode-se afirmar que, embora possam conter signos com traços de iconicidade (como, por exemplo, as onomatopeias) e diversos traços de indexicalidade (pelo próprio princípio da referenciação), além de imagens, os textos verbais são construídos a partir de signos linguísticos que, por sua vez, são preponderantemente simbólicos e terceiros, o que implica o fato de encapsularem índices e ícones.

Antes de retomar as reflexões de Santaella em sua teoria das matrizes da linguagem e pensamento, convém ressaltarmos aspectos de algumas das definições cunhadas pelo próprio

Peirce⁷⁷ para o símbolo ao longo de sua obra. No texto *Nova Lista*, de 1867 (W 2:55-56), Peirce refere-se aos símbolos ao tratar de referenciação e representação. Estipulando três tipos de representações, indica “*likenesses*” como aquelas baseadas em comunhão de qualidades com o objeto, índices ou signos aqueles casos em que a representação se assenta na correspondência a um fato, e signos gerais, ou símbolos, aquelas em que a base da relação com o objeto consiste em um caráter imputado. Neste caso, percebe-se a menção à convencionalidade que possibilita a atribuição desse caráter.

Em 1989, no texto sobre os grafos existenciais (MS [R] 484:5-7), Peirce define o símbolo como “um signo convencional ou semi-convencional, que representa seu objeto em conformidade com alguma regra geral de representação”. Afirma, ainda, que “todo signo é mais ou menos simbólico. Ele reconhece seu objeto como manifestando em algum grau ou modo de existência alguma regra geral que pode variar continuamente”. Esta definição confirma o caráter de regra e generalidade que caracteriza os fenômenos e signos de terceiridade.

Aproximadamente em 1899-1900 (MS [R] 142:4-6), o filósofo menciona que o caráter imputado do símbolo em seu processo de representação do objeto lhe é atribuído por uma operação da mente interpretadora. Isso remete à arbitrariedade das convenções simbólicas e suas variações interpretativas dependendo do intérprete. Essas diferenças são ainda maiores em se tratando de intérpretes pertencentes a diferentes comunidades culturais ou linguísticas.

Sobre a natureza do hábito que determina a convencionalidade do símbolo, Peirce afirma, em 1902 (*Symbol*, CP 2.307), que esse tipo de signo assim se constitui “pelo fato de que é usado e compreendido como tal, não importando se o hábito é natural ou convencional, e sem respeito aos motivos que originalmente governaram sua seleção”. Em “*Minute Logic*”, também de 1902 (CP 2.92), o símbolo é definido como “um signo que deve seu mérito significativo a um caractere que só pode ser realizado com a ajuda de seu interpretante”.

No *Syllabus*, de 1903 (EP 2:274), de modo a amalgamar aspectos das definições recentemente abordadas, o símbolo é definido como

um Representamen cujo caráter Representativo consiste precisamente em que ele seja uma regra que irá determinar seu interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos (...). Um Símbolo é uma lei, ou regularidade do futuro indefinido. Seu Interpretante deve ser da mesma descrição; e assim deve ser também o Objeto imediato completo, ou significado. Mas uma lei necessariamente governa, ou está incorporada em entes individuais, e prescreve algumas de suas qualidades. Consequentemente, um

⁷⁷ Traduções nossas. Trechos originais compilados em ‘Symbol’. Termo in M. Bergman & S. Paavola (Eds.), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition*. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/symbol>, 14.01.2019.

constituente de um Símbolo deve ser um Índice, e um constituinte deve ser um Ícone”.

Em outro parágrafo do *Syllabus* (CP 2.292), o símbolo é referido com um signo que se refere a seu objeto em virtude de lei, associação de ideias gerais, o que faz com o símbolo seja interpretado como referindo-se ao seu objeto. Deste modo, é um tipo de lei ou legi-signo, agindo mediante uma réplica. São gerais o símbolo ele mesmo e o objeto ao qual se refere.

Santaella (2009, p. 262) indica, na tricotomia classificatória dos signos no nível do representamen, o legi-signo, ou lei que consiste em um signo, como primeiro pilar do legi-signo símbolo argumentativo. A autora afirma que a noção peirciana de lei é original e não se confunde com norma ou necessidade, citando CP 2.293, onde ela é definida como uma “regularidade no futuro indefinido”, uma abstração passível de evolução e transformação, diferentemente de uma necessidade.

Ela não tem existência concreta a não ser através dos casos que governa, casos que nunca poderão exaurir todo o potencial de uma lei como força viva. Quer dizer, a lei que governa os fatos é geral, enquanto os fatos são particulares, mas, ao mesmo tempo, a lei lhes empresta uma certa generalidade que se expressa através da regularidade (SANTAELLA, 2009, p. 262).

A realização do legi-signo se concretiza dado o seu potencial de gerar (signos) interpretantes ou uma série deles, tão gerais quanto ele próprio. A associação entre esse signo e seu objeto mediante sua interpretação será em virtude da lei que determina essa semiose e que ele seja interpretado como se referindo a esse objeto. A autora menciona os signos linguísticos como exemplos de legi-signos, uma vez que representam seus objetos por força de uma regra (as leis do sistema linguístico). As manifestações específicas das palavras são denominadas “réplicas”, sendo, dada a sua existência individual, sin-signos especiais. Sobre isso, afirma: “a essência de um legi-signo é formal e não material. A materialidade lhe é emprestada pelos sin-signos nos quais se corporifica, ao mesmo tempo, que, como lei, empresta a eles generalidade” (SANTAELLA, 2009, p. 263) [*sic*]. O caráter de lei da força significativa das palavras e signos linguísticos independe de seu uso e permanece na memória.

Legi-signos e símbolos são regidos por regras e hábitos. Estes últimos, em acepção peirciana, são mais que um fenômeno psicológico, consistindo em “regras gerais às quais o organismo se submeteu” (CP4.447 *apud* SANTAELLA, 2009, p. 265). Trata-se de ações que se repetem de modo uniforme sob condições específicas, podendo ser sinônimo de lei adquirida/natural ou convencional. No caso dos signos linguísticos, eles representam seus objetos devido a um hábito interpretativo compartilhado pelos falantes de dada língua (interpretantes lógicos). A autora pontua, ainda, a necessidade de que o símbolo se constitua

como tal “apenas através do interpretante” (SANTAELLA, 2009, p. 266). Esses interpretantes, por sua vez, podem variar dada a natureza evolutiva dos símbolos e interpretantes lógicos, o que ocorre quando se dão mudanças nos hábitos interpretativos.

Se os legi-signos/símbolos são signos de regra e generalidade, as ocorrências individuais de signos linguísticos, ou réplicas, são, como afirmamos recentemente, ocorrências de sin-signos/índices que aplicam a regra geral ou hábito de ação do legi-signo/símbolo. Cada palavra, como ente geral que sempre se repete, é um legi-signo; cada ocorrência individual e contextualização dessa palavra, e seu processo representativo singular, consiste em um sin-signo/índice. A autora menciona classes de palavras como os pronomes e advérbios de lugar como exemplos de signos linguísticos indiciais (“ingrediente indicial do símbolo”), dada a referência que ensejam (SANTAELLA, 2009, p. 267).

Trazendo estes conceitos para o universo do conto de fadas, temos textos construídos com símbolos que, como tais, são *a priori* de tipo geral, mas realizam-se individualmente sob a forma de réplicas, funcionando em processos interpretativos específicos e individualizados. A generalidade se mantém presente, entretanto, e com grande destaque, na maior parte das réplicas presentes nessas narrativas. Sendo as réplicas, segundo Peirce, tipos especiais de sin-signos, dada a sua singularidade, elas englobam quali-signos/icones. É justamente a incorporação de quali-signos que auxilia na individuação referencial de cada réplica. Se, por um lado, a palavra “rei”, de modo descontextualizado, faz referência a um conceito geral e é aplicável a todo e qualquer rei do mundo, a formulação “o rei”, com o substantivo acompanhado de um artigo definido, indica a referência a um único rei, de maneira específica. A descrição desse rei como ruivo, barbudo, generoso, idoso ou gordo, cria uma delimitação ou singularização maior desse personagem, mas, ainda assim, poder-se-ia tratar de diversos outros reis, a menos que este fosse acompanhado de artigo definido. Por outro lado, a formulação “um rei”, com o acompanhamento do artigo indefinido, procede a um tipo de singularização mais sutil, com menor diferenciação desse indivíduo com relação aos seus congêneres. Assim são as referências às personagens do conto de fadas. Por vezes emprega-se o artigo indefinido, por vezes o definido, mas as personagens são referidas, de forma geral, como “a mãe”, “a avó”, “o caçador”, “um anão”, todos prototípicos. Uma exceção seria Chapeuzinho Vermelho (identificada com nome próprio), que é descrita em termos de caráter (doce) e aproximadamente em termos de aparência (usava um chapeuzinho de veludo vermelho que “lhe ficava tão bem que ela nunca mais quis usar outra coisa”). Entretanto, de forma geral, a referência às personagens do conto de fadas é genérica, desprovida de detalhes e estimula, assim, uma interpretação, em um primeiro momento, genérica – um rei como costumam ser os reis, um

caçador como costumam ser os caçadores, e assim sucessivamente, na visão do leitor. No LICF e na ilustração de conto de fadas, porém, o tipo de signo empregado (sin-signos indiciais dicentes impregnados de (hipo)ícones) singularizam, em certo nível, dadas as suas propriedades semióticas, os elementos da narrativa pouco descritos simbolicamente. Não se pretende afirmar, entretanto, que os símbolos e suas réplicas não sejam capazes de singularizar. Eles o fazem com grande eficiência por abarcarem sin-signos/índices e quali-signos/ícones. O que se afirma, por ora, é que aqueles presentes no conto de fadas singularizam de maneira discreta e ambígua, dadas as convenções do gênero, abrindo maior espaço para singularizações no trabalho de ilustração.

Santaella menciona a diferenciação estabelecida por Peirce entre uma generalidade objetiva ou referencial (representação de uma pluralidade de objetos) e outra subjetiva, de função qualificadora. Sobre o sin-signo indicial, a autora afirma tratar-se do “único tipo de signo desprovido de generalidade” (SANTAELLA, 2009, p. 268), mas, como vimos anteriormente, o símbolo empresta certo grau de generalidade às suas réplicas, ou “ocorrências individuais da interpretação das réplicas” (p. 269), mediante a regularidade, como ocorre no conto de fadas.

Segundo Santaella, o símbolo, para referenciar, necessita de índices. Estes últimos, por sua vez, estariam desprovidos do poder de significar, de modo que o símbolo necessite um ícone atado a um ente simbólico (possuindo uma “parte-símbolo”: conceito/sentido e uma “parte-ícone”: ideia geral/significação) (p. 268).

Sobre os tipos de interpretantes produzidos pelo símbolo, Peirce (CP 2.261 apud SANTAELLA, 2009, p. 270) descreve o símbolo remático ou rema simbólico, dando como exemplo um substantivo comum, como

um signo relacionado com seu Objeto por uma associação de ideias gerais, de maneira tal que uma Réplica desperta uma imagem no espírito, imagem que, devido a certos hábitos ou disposições daquele espírito, tende a produzir um conceito geral, sendo a Réplica interpretada [...] Sua Réplica é um sin-signo indicativo, Remático de tipo especial [...]

Sobre o legi-signo dicente, descreve-o como

Proposição Ordinária, é um signo que se relaciona com seu Objeto por uma associação de ideias gerais e que age como um símbolo Remático, exceto pelo fato de que seu pretendido interpretante representa o Símbolo Dicente como sendo, com respeito àquilo que ele significa, realmente afetado por seu Objeto, de sorte que a existência ou lei que

ele faz surgir no espírito deve estar efetivamente relacionada com o Objeto indicado. (CP 2.262 apud SANTAELLA, 2009, p. 271)

Referente à terceiridade em todos os seus eixos, o legi-signo simbólico argumental “é um signo cujo interpretante lhe representa o objeto como sendo um signo ulterior, por meio de uma lei” (SANTAELLA, 2009, P. 271). E prossegue: “Um argumento deve ser compreendido por seu interpretante como derivando validamente de uma conclusão de suas premissas porque ele pertence a uma classe de inferências possíveis que se conformam com um princípio guia. Esse é o princípio de funcionamento do silogismo”. Os argumentos podem, por sua vez, ser abdutivos, indutivos e dedutivos, questão não detalhada por Santaella mas presente em Peirce (2000). Se o raciocínio dedutivo e o indutivo são bem conhecidos da filosofia, a noção de raciocínio abdutivo é uma contribuição peirciana. A abdução, segundo Peirce, é sintetizada por Santaella (2001, p. 119-120) como “o mais original dos tipos de raciocínio ou argumento, [e] se refere ao ato criativo de se levantar uma hipótese explicativa para um ato surpreendente”.

Sobre a natureza dos signos de natureza verbal, Santaella insiste no fato de que nem todos os signos encontrados nesse meio são de natureza simbólica, sendo que “a sintaxe discursiva se estrutura a partir de uma miríade de tipos de signos”. Mencionam-se as suprarreferidas onomatopeias, a qualidade do ritmo poético, a forma visual de certos poemas e a poesia concreta por seu caráter icônico e o fenômeno da dêixis por seu caráter indexical.

3.2.1. O discurso verbal

Ao tratar da temática do texto, Santaella (2009) menciona a complexidade do termo e suas muitas acepções, o que o fazem ser objeto de estudos de diversas disciplinas. Porém, retomando Nöth, faz menção a uma noção mais geral de texto como “mensagens em quaisquer códigos” e a outra mais estrita, com referência exclusivamente a mensagens verbais. Não corresponde aos objetivos do presente trabalho adentrar o cotejo apresentado pela autora entre diversos pensadores que discutem a espinhosa questão do texto, da textualidade e seus meandros. Interessa-nos, porém, a acepção peirciana de signo verbal. Para o filósofo, o conceito de signo é o mais amplo possível, e não parte do conceito de signo verbal, nem a ele se limita. Mesmo este último conceito mostra-se de considerável abrangência em Peirce: “Por signo verbal compreendo uma palavra, sentença, livro, biblioteca, literatura, língua, ou qualquer outra coisa composta de palavras” (MS 318:239 apud SANTAELLA, 2009, p. 278). Apesar dessa abertura, o trecho citado deixa claro que o texto verbal é composto de signos verbais e, em termos ainda mais precisos, de palavras. Seriam signos as palavras e suas partes e combinações

em si, mas também os textos que delas se compõem: “em muitos casos, signo e texto podem coincidir. É por isso que a distinção entre ambos só pode ser funcional” (idem, ibidem).

O signo pode ser tanto uma unidade constitutiva quanto uma complexidade mais vasta sem limites definidos. Para funcionar como signo, o que importa é a estrutura lógica de um dado fenômeno capaz de preencher determinadas condições. Uma vez preenchidas, qualquer que seja a natureza do fenômeno, ele se enquadra dentro da classe de signos. É por isso que os exemplos de signos são infindáveis. “Signos em geral são uma classe que inclui pinturas, sintomas, palavras, sentenças, livros, bibliotecas, sinais, ordens de comando, microscópios, representantes legais, concertos musicais e suas interpretações” (MS 634:18) (SANTAELLA, 2009, p. 279).

Sobre a unidade mínima do discurso, essa seria, em Peirce, o rema (como função proposicional), seguido da proposição, do argumento e do discurso, sendo que cada uma dessas unidades engloba e compõe-se da anterior. Devido ao caráter expansivo do discurso, Santaella pontua sua semelhança com o conceito de semiose ilimitada, em que signos são gerados a partir de signos, no eixo do interpretante, em uma sucessão lógica, assim como ocorre em textos verbais⁷⁸.

O que fica claro é que, em um texto verbal, ocorre uma expansão semiótica concatenada e horizontal, ou no eixo sintagmático, como quereriam os linguistas com base em Ferdinand de Saussure – e, portanto, sequencial/contínua. Se bem é verdade que o gesto de leitura e interpretação adentra o eixo paradigmático por meio de associações, a construção do texto se dá via concatenação de palavras, sempre umas diante das outras, complementando-se e gerando unidades maiores de sentido e, em última instância, esse signo maior que é o texto em sua totalidade: um signo maior e de sentido mais completo composto de um sem-número de signos. A quantidade de signos presente em um texto não pode, entretanto, ser mensurada de forma objetiva e unívoca, devido à presença de remas ou possibilidades de interpretação que, ao serem do âmbito do possível, dependerão de circunstâncias de leitura variáveis entre diferentes intérpretes.

Quais seriam, entretanto, as modalidades do discurso verbal?

⁷⁸ Ver Santaella (2009, p. 276-286), para maiores detalhes sobre as disciplinas, geralmente associadas à linguística ou à semiótica dela derivada, dedicadas ao estudo do texto e do discurso, bem como para diferenciações entre ambos os termos de acordo com diversos autores.

3.2.1.1. A narração

Santaella apresenta-nos três modalidades de textos/discursos verbais elaboradas a partir de uma aplicação das categorias ceno-pitagóricas. Correspondendo à primeiridade, encontramos a descrição e seus subtipos (qualidades); na secundidade, encontramos a narração (fatos singulares) e, na terceiridade, a dissertação (argumentos), sendo estes, para a autora, “os três grandes princípios organizadores da sequencialidade discursiva” (SANTAELLA, 2009, p. 286). A autora afirma empregar o termo “discurso” em vez de “texto” “porque as modalidades não dizem respeito a textos como unidades de significação. Elas não pretendem criar a ideia de uma tipologia textual, mas sim caracterizar os princípios de organização sequencial que estão na base do discurso verbal” (p. 286). Quanto às três categorias do discurso verbal, elas já são bastante conhecidas no âmbito dos estudos de gêneros textuais, mas assumem, aqui, uma relação onto-fenomenológica com as categorias peircianas e são analisadas em suas propriedades semióticas.

Interessam-nos, neste trecho do presente trabalho, as considerações de Santaella acerca da narração. Isso porque, embora as três modalidades discursivas possam apresentar características próprias das outras, a que se aplica ao nosso objeto de estudo é, de modo específico, a narrativa. Malgrado esta contenha, com frequência, elementos descritivos, esses são, como vimos anteriormente, especialmente escassos no conto de fadas, de modo que um aprofundamento nessa modalidade levantaria dados não recuperáveis, mesmo de forma indireta ou implícita, durante a análise dos textos. O mesmo vale para a dissertação, cuja premissa argumentativa é insipiente nesse tipo de conto.

A autora retoma Nöth e a distinção entre evento narrado e discurso narrativo (fábula e enredo (“*sujet*”), para os formalistas russos), antiga preocupação dos narratologistas. O primeiro pode se antecipar ao segundo, ocorrer simultaneamente ou no futuro: “Na fábula, os acontecimentos são ordenados em sua sequência temporal e lógica. Já no enredo os acontecimentos são representados em uma sequência cronológica interrompida ou mesmo deslocada, da maneira que o autor achar literariamente convincente” (SANTAELLA, 2009, p. 317).

Santaella menciona, ainda, um autor abordado no primeiro capítulo deste trabalho, Propp, em trabalho que considera “inaugural para os estudos da sintaxe ou sequencialidade narrativa” (p. 318). Nessa obra (*Morfologia do conto maravilhoso*), Propp propõe a função das personagens (ação), por sua vez estável e invariante, como unidade mínima do discurso narrativo (aplicado ao conto maravilhoso), substituindo personagens, objetos e incidentes como

em estudos anteriores. A autora menciona a crítica de Bremond a Propp, quando este afirma que a sequência das funções não é sempre invariável e que uma função abre possibilidades de continuações, de forma não estanque. Ainda segundo Bremond, uma sequência narrativa se inicia por uma situação que abre uma potencialidade, seguida de sua realização ou ausência, finalizando-se com o sucesso ou fracasso.

Santaella define a narração “como o universo da ação, do fazer: ação que é narrada. Portanto, a narrativa em discurso verbal se caracteriza como o registro linguístico de eventos ou situações” (p. 322). E prossegue: “Mas só há ação onde existe conflito, isto é, esforço e resistência entre duas coisas: ação gera reação e dessa inter-ação germina o acontecimento, o fato, a experiência”. Assim, a autora se refere, indo ao encontro do pensamento de Propp (e formalista), ao personagem como definindo-se a partir de suas ações em vez de suas essências psicológicas. Estas considerações deixam em relevo as afinidades da narração com a categoria peirciana da secundidade, caracterizada pelo evento singular e pelo binômio ação/reação.

Tendo isso em vista, considero que a narrativa começa onde verbos de ação se encadeiam para dar início a um conflito, uma intriga, um embate de alguma espécie, não importa quão esgarçadamente lenta, digressiva, autoconjecturada possa ser a narração desse encadeamento de ações. (SANTAELLA, 2009, p. 324).

Estabelecendo um esquema classificatório triádico da narração, Santaella nos apresenta suas três sub-modalidades em conformidade com as três categorias ceno-pitagóricas. Primeiramente, menciona a narrativa espacial, no nível da primeiridade.

Considera a sequência um agrupamento de funções ou ações, “um conjunto encadeado de ações narrativas” (p. 326), podendo dar-se microsequências, sequências maiores e sequências mais significativas, havendo uma sintaxe interior a cada sequência e outra, concomitante, que as relaciona. Na narrativa espacial, a linearidade do encadeamento de ações é interrompida em relações mais complexas incluindo “sequências paralelísticas” (“simetrias, gradações, antíteses – responsáveis por uma multiplicidade simultânea de visões de um mesmo evento”) (p. 326). Associando-a à primeiridade, afirma: “Desse modo, a narrativa espacial põe em relevo o aspecto mais puramente qualitativo das configurações possíveis do entrecho narrativo”. A narrativa espacial é subdividida em três tipos:

Tabela 5: especialização segundo Santaella (2009)

1. Espacialização icônica	Aqui, “há uma relação de semelhança entre o espaço daquilo que é narrado e o espaço interno desenhado pelos diagramas relacionais das sequências narrativas” (p. 327). Relações de analogia entre as sequências: repetições, gradações, variações. Relações de semelhança.
2. Espacialização indicial	“o modo de contar vai sinalizando índices relativos àquilo que é contado” (p. 330), como em narrativas de enigma e histórias de detetive.
3. Espacialização simbólica	“narrativa é ambientada em um espaço que tem por finalidade cumprir uma função simbólica”, sendo “um símbolo do conteúdo narrado” (p. 331).

Correspondendo à secundidade, o segundo tipo de narração apresentado pela autora é a sucessiva, na qual “a relação entre as sequências da história é de ordem cronológica. As ações se sucedem no tempo, num encadeamento linear, umas depois das outras”, tratando-se “do registro das partes temporais que compõem o todo de um acontecimento” (p. 331). A autora refere-se à diferença entre o tempo do acontecimento a ser narrado e aquele do discurso, que é o tempo da escritura, “ligado ao processo enunciativo de quem conta a história” (p. 332). A coincidência entre ambos seria, segundo Santaella, impossível. No caso de lendas e mitos, essa impossibilidade fica em maior relevo. Tratando-se de um monólogo “estenográfico” do herói, haveria maior sobreposição temporal.

A narrativa sucessiva subdivide-se como segue:

Tabela 6: Narrativa sucessiva segundo Santaella (2009)

1. Descompasso temporal	“subversões da ordem com que as configurações poéticas se impõem” (p. 333)
2. Grau zero narrativo	“sincronia entre narrado e narração alcançaria um tal limite ideal” (“herói morto no meio de sua frase”) (p. 334)
3. Sucessividade cronológica	Acontecimento no “fio de sua temporalidade” (p. 335). Ações uma após a outra.

O terceiro tipo de narrativa elencado é a causal. Nela, “há entre as partes da narrativa uma ligação de determinação mais lógica do que meramente cronológica. Há nela um enlaçamento entre a consecução e a consequência, o tempo e a lógica” (p. 336). Apesar de tratar-se de uma sequencialidade de fatos, como afirma a autora, “embora a sequencialidade das ações [...] sejam perfeitamente sucessivas, há relações de causalidade sobrepondo-se à mera sucessividade” (p. 336). Subdivide-se da seguinte maneira:

Tabela 7: Tipos de causalidade segundo Santaella (2009)

1. Causalidade difusa	“apenas sugerida” (p. 337)
2. Causalidade imediata	“diz respeito à relação que as ações narrativas mantêm entre si ou com traços de caráter das personagens ou agentes das ações” (p. 338)
3. Causalidade mediatizada	“relações de causalidade menos diretas entre as ações e entre os traços de caráter” (p. 339). Ações sem consequência na sequência.

Notamos que, embora a autora associe a narrativa causal à terceiridade por tratar-se de uma relação lógica que determina a sequência de acontecimentos, o fato de essa relação ser causal torna esse tipo de narrativa especialmente associado à secundidade, sendo causa e efeito elementos mais comumente associados a essa categoria.

Com base nestas reflexões, podemos observar que o conto de fadas está mais estreitamente relacionado com a narrativa sucessiva de temporalidade cronológica. As funções ou ações são encadeadas em uma sequência cronológica desprovida de retornos no tempo ou inversões, bem como de digressões. Isso confirma sua simplicidade e objetividade e a associação desse tipo de narrativa à secundidade. Evidentemente, esta afirmação leva em conta o fato de que todo discurso verbal é um terceiro em sua essência e que está impregnado de iconicidade, mas existe um destaque para a ação e sua sucessão e uma relação de causalidade entre acontecimentos presentes e pregressos. A referencialidade das réplicas empregadas nesse tipo de texto atesta, ainda, sua indexicalidade.

Na sequência, pretende-se apresentar uma leitura das narrativas verbais de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm intituladas “*Chapeuzinho Vermelho*”, levando em conta os

recursos teóricos levantados ao longo dos três capítulos do presente trabalho e imprimindo-lhes uma interpretação que culminará, em seguida, na leitura dos LICF presentes no corpus. Devido ao fato de ser a versão dos Irmãos Grimm a que compõe a parte verbal dessas obras, ela será tratada de maneira mais detalhada no seguinte tópico.

3.3. Lendo as narrativas

3.3.1. Perrault: ausência da infância

O conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, inicialmente publicado na coletânea *Contos da Mamãe Gansa*, na França de 1695, inicia-se apresentando-nos a personagem-título como uma menina do campo, a mais bonita jamais vista, que vestia um chapeuzinho vermelho que, por cair-lhe tão bem, fez com que todos a nomeassem a partir dele.

*Il était une fois une petite fille de village, la plus éveillée qu'on eût su voir : sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le petit Chaperon rouge.*⁷⁹

Essa breve descrição, uma das raras presentes no conto, faz-nos imaginar uma menina bela, delicada, mimada, atraente. Sua idade não é mencionada mas, a partir das ações subsequentes, supõe-se tratar de uma criança em fase pré-puber, capaz de desempenhar a tarefa que lhe proporá a mãe, porém inapta para identificar as ardilosas e cruéis intenções disfarçadas de outrem. Isso porque, neste início de texto, recebemos menos informações sobre a menina do que sobre as reações de outros.

O trecho supracitado faz referência, ainda, a outra personagem bastante plana do conto que surge apenas neste momento: a mãe. Esta personagem não é descrita nem em termos físicos e apenas brevemente em termos psicológicos (“*était folle*” pela menina), tampouco sendo identificada com um nome próprio. Assim, trata-se de uma alusão genérica a uma mãe que pode ser imaginada como uma progenitora comum, cujos traços qualitativos corresponderiam, na atualidade, ao estereótipo de sua função social: educar a criança, instruir-lhe e avisar-lhe a respeito de perigos que possa correr, visando à sua proteção. Na época em que foi escrito o conto, entretanto, as noções de “mae” e “infância” eram bem distintas, com a segunda, talvez, ausente.

⁷⁹ Conto original em francês como disponível em < <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/perrault.htm>>. Último acesso em 09.05.2019.

O papel da mãe, nesta narrativa, é exclusivamente funcional. Sua aparição tem como objetivo que envie a heroína em sua jornada com o objetivo de desempenhar uma tarefa difícil: Levar para a avó, que vive em outra aldeia, atravessando um matagal, bolinhos e um pote com manteiga. Chama a atenção, porém, o fato de que a mãe, no conto de Perrault, não realiza a interdição. Ela simplesmente não avisa a menina a respeito dos riscos de atravessar o matagal, habitado por seres tais como o lobo, de natureza sobrenatural⁸⁰ e vil.

*Un jour, sa mère ayant cuit et fait des galettes, lui dit : « Va voir comment se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade. Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre. »
Le petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre village. En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup [...].*

A ausência da interdição explícita acarreta sérias consequências para a sucessão de ações que caracteriza a história. Por tratar-se de uma menina jovem que, mais adiante, demonstra ser ingênua e desprevenida, fato de provável conhecimento da mãe que a cria e que com ela convive, não seria de se esperar que ela fosse capaz de, sozinha, desconfiar das intenções do lobo e proteger-se de alguma forma. Desse modo, e sob um ponto de vista ético, a responsabilidade pelos infortúnios vindouros deveria recair sobre a figura da mãe, de um lado, e, evidentemente, do lobo malfeitor, de outro – este último, a ser considerado o maior responsável por suas próprias ações. Apesar disso, estamos cientes de que o texto antecede Rousseau, Goethe ou Pestalozzi. As crianças, na época, eram entendidas como pequenos adultos.

O fato é que, apesar disso, a responsabilidade pelos acontecimentos narrados recai sobre a avó e a menina – ou, em outras palavras, sobre as vítimas. Isso se deve, parcialmente, à ausência de orientações adequadas por parte da mãe ao enviar a menina em sua pequena viagem. Isso evidencia diferenças entre a visão de infância à época da publicação original do conto e nos dias de hoje. Na sociedade hodierna, é esperado que adultos protejam crianças e responsabilizem-se por sua segurança. Entretanto, como nos mostra Ariès (2011), a própria representação de infantes nas artes mostra que, até pelo menos o século XVIII, estes figuravam em registros visuais como se adultos de pequeno porte fossem. Isso porque a criança era

⁸⁰ A referência ao elemento “sobrenatural”, aqui, naturalmente não se refere à natureza do conto. Nela, o lobo consiste em um animal, e suas características correspondem à sua natureza. Entretanto, se contrastamos os elementos do conto com os da realidade consensual, temos que as características do lobo, naturalizadas na narrativa, são de cunho sobrenatural, algo próprio do maravilhoso e do conto de fadas.

entendida e tratada, na vida cotidiana, como um pequeno adulto. E, no caso de adultos, ainda que pequenos, a sociedade os vê como responsáveis por suas escolhas e atos.

Assim que a menina adentra o matagal, surge e interpela-a o lobo:

En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait.

As intenções do lobo (devorá-la) são explicitadas pelo narrador já neste momento. Entretanto, a presença de lenhadores no bosque, que poderiam detê-lo e matá-lo, levam-no a elaborar o ardil, enganando a menina. Primeiramente, indaga-a sobre seu destino; ao ser informado a respeito da visita à casa da avó, declara interesse em também visitá-la e propõe-lhe um jogo: cada um seguiria por um caminho, de modo a verificar-se quem alcança o destino em primeiro lugar.

Esse ardil se caracteriza pela mentira (desejo de fazer uma visita normal à avó) e pela sedução da –agora– criança com o apelo à competição, à brincadeira, ao desafio. A singeleza da fala e das prováveis expressões do lobo não despertam a desconfiança de Chapeuzinho (“*qui ne savait pas qu’il était dangereux de s’arrêter à écouter un loup*”), que aceita o reto. Entretanto, a menina não o assume com a seriedade esperada de um adulto. Em vez disso, distrai-se no caminho mais longo:

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s’en alla par le chemin le plus long, s’amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu’elle rencontrait.

Essa distração colhendo avelãs e correndo atrás de borboletas é amplamente responsável por custar-lhe, mais adiante, a vida. Entretanto, houvesse o que houvesse, o lobo poderia devorá-la, dentro da casa da avó, ainda que ambos alcançassem o destino simultaneamente. Apesar disso, caso a menina chegasse à casa da avó antes do lobo, atacar duas pessoas de uma vez poderia resultar em maior perigo para o animal, uma vez que uma das vítimas poderia correr e fugir enquanto ele atacasse a outra, ou poderia haver gritos que chamassem a atenção dos lenhadores. Desse modo, o ardil fez-se necessário para que os fatos pudessem ocorrer como desejado pelo lobo e a distração e ingenuidade da menina mostram-se providenciais para que a narrativa assumia seu rumo. Assim, no tratamento dispensado pela mãe à menina, borra-se o conceito de infância como hoje o concebemos; no tratamento da menina por parte do lobo durante o encontro na floresta, vemos um apelo a uma criança em concepção atual, embora seja

importante pontuar que o lobo, com suas dissimulações, consegue enganar duas mulheres, a menina e a avó, com resultado letal. A lógica é essa e é acentuada pela menção ao fato de que ela não sabia que o lobo é perigoso. O perigo é o elemento central no corolário semântico (ainda no sec. XVII) quando se aprende a palavra “lobo”. Todos os ouvintes sabem, e observam o que acontece quando não se sabe. O problema, aqui, também é semiótico: a avó e Chaperon Rouge estão sendo enganadas porque eles não sabem interpretar bem os signos; o lobo por sua vez, sabe trabalhar os/com signos. Ou seja, o perigo que o conto expõe é a incapacidade de interpretar signos e de perceber quando signos são fingidos.

Este lobo mostra-se especialmente ardiloso e projeta semioses inverídicas ou discordantes dos fatos reais. Ao chegar à casa da avó, faz-se passar pela menina, imitando sua voz, e enganando-a ao mentir sua identidade:

Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la mère-grand ; il heurte : toc, toc. — Qui est là ? — C'est votre fille, le petit Chaperon rouge, dit le Loup en contrefaisant sa voix, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre, que ma mère vous envoie.

Assim, a avó, ludibriada, abre-lhe a porta e termina sendo devorada de uma só vez pelo faminto lobo, “*car il y avait plus de trois jours qu’il n’avait mangé.*” O lobo se prepara, assim, para um novo ardil: passar-se, na cama, pela avó, e enganar Chapeuzinho Vermelho, com a intenção de também devorá-la. Ao ouvir a voz grossa do lobo, a menina inicialmente sentiu medo. Todavia, devido à sua imensa ingenuidade, convence-se de que a avó estaria gripada e adentra a casa.

Ensuite il ferma la porte, et s’alla coucher dans le lit de la mère-grand, en attendant le petit Chaperon rouge, qui, quelque temps après, vint heurter à la porte : toc, toc. — Qui est là ? — Le petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d’abord, mais, croyant que sa mère-grand était enrhumée, répondit : C’est votre fille, le petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre, que ma mère vous envoie. — Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : Tire la chevillette, la bobinette cherra. — Le petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s’ouvrit.

O ardil principal ocorre na sequência, em um ponto crucial da narrativa que antecede o seu clímax. Deitado na cama disfarçado de avó, o lobo faz-se passar por ela, respondendo às célebres perguntas ingênuas da menina, que identifica estranhezas em sua aparência sem que, com isso, se dê conta do que, de fato, está acontecendo.

Neste momento, o lobo sugere que a menina se dispa e deite na cama com ele, mas o susto ocorre antes de que, efetivamente, se deite: “*Le petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son*

déshabillé.” Novamente, um estranhamento. A menina interpela a falsa avó a respeito de sua aparência:

Elle lui dit : Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! — C’est pour mieux t’embrasser, ma fille ! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! — C’est pour mieux courir, mon enfant ! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! — C’est pour mieux écouter, mon enfant ! — Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! — C’est pour mieux te voir, mon enfant ! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! — C’est pour te manger !

Esse diálogo pré-climático conclui-se com o clímax da narrativa: o lobo, ao final, devora a menina.

Nesta história, uma criança ingênua acaba por ser devorada, tendo sua querida avó também devorada, por um lobo mau que surgiu em seu caminho após ter sido enviada por sua mãe a desempenhar uma tarefa que talvez não lhe coubesse, dadas a sua idade e personalidade, ainda que essas especificidades não fossem amplamente (re)conhecidas no mundo da época (mas não conhecia a mãe a sua filha?). O matagal atravessado, ao ser habitado por um ser maléfico como o lobo, oferece perigos extremos a uma pessoa pequena e em desenvolvimento. O texto não esclarece, entretanto, se a mãe estaria ciente desses perigos, uma vez que a interdição não ocorre de maneira explícita nessa narrativa (observação esta que se sustenta em uma comparação com Grimm). Apesar disso, mesmo que a mãe não soubesse da presença de seres perigosos no bosque, deveria saber que o habitam animais potencialmente perigosos, sobretudo para uma criança ingênua. Desse modo, a responsabilidade pelo ocorrido não poderia recair sobre a vítima. As consequências das ações e desconhecimentos de Chapeuzinho Vermelho são sérias. Isso é reforçado pelo fato de o conto encerrar-se com uma moral, que explicita a visão do narrador acerca dos fatos narrados, em uma lógica narrativa onde se identifica a necessidade de que ela sofra a maior “consequência” para que o perigo seja entendido:

MORALITÉ

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d’écouter toute sorte de gens,
Et que ce n’est pas chose étrange,
S’il en est tant que le Loup mange.
Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d’une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles*

*Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doux et tendres,
De tous les Loups sont les plus dangereux.*

A presença de uma lição de moral ao final da narrativa, de modo destacado da sequência de acontecimentos, mas fazendo parte do conto em sua totalidade, indica-lhe um caráter utilitário. A intenção, neste caso, não é apenas a de narrar acontecimentos ficcionais permeados pelo elemento maravilhoso. Em vez disso, pretende-se, explicitamente, que este texto tenha uma utilidade prática, uma função educativa. Que possa, por analogia, assemelhar-se a situações vividas pelas pessoas em sociedade, de modo a ensinar-lhes uma lição. Em *Chapeuzinho Vermelho*, essa lição assume a forma de uma advertência, estando implícita uma oração adversativa: “se moças agirem como a protagonista do conto, poderão ter o mesmo destino que ela ou outro análogo”.

Deste modo, a análise deste conto não pode ser estritamente formalista, distanciada de referências a elementos externos ao próprio texto, porque o convite à comparação entre as personagens e ações da narrativa com pessoas e acontecimentos do mundo real está, de fato, explícito no interior do próprio texto, de modo que essa comparação se torne uma necessidade. A moral apresentada refere-se aos “inocentes” da sociedade, “*Surtout de jeunes filles / Belles, bien faites, et gentilles*”, e a “lobos” presentes no convívio social que podem ser “de grande urbanidade” e bons modos, como os homens. Esses homens-lobos, por sua vez, são ardilosos: parecem muito bondosos mas, na realidade, são “os mais perigosos”, justamente porque enganam, disfarçando suas reais intenções. Entretanto, adentrar os meandros desta questão exigiria um esforço historiográfico para entender as relações entre homens e mulheres à época que não integra o escopo do presente trabalho. Fato é, entretanto, que discussões contemporâneas acerca de *Chapeuzinho Vermelho* surgem atualmente focalizando as relações entre homens e mulheres em sociedade, um tema de cunho político⁸¹.

3.3.2. Irmãos Grimm: luta pela vida e plenitude da infância

O conto *Chapeuzinho Vermelho*, na versão dos Irmãos Grimm, data, em sua primeira versão, de 1812, tendo recebido uma complementação alguns anos depois. Nas obras do corpus,

⁸¹ Bruno Molinero. <<https://eraoutravez.blogfolha.uol.com.br/2019/04/23/nao-se-assuste-se-criancas-traficarem-chapeuzinho-vermelho-no-recreio/>>. “Não se assuste se crianças traficarem ‘Chapeuzinho Vermelho’ no recreio”. Acesso em 01-05-2019.

utilizou-se a versão desprovida dessa continuidade, de modo que esta será enfatizada na presente análise.

A narrativa se inicia com uma breve apresentação descritiva da personagem-título, a partir da típica expressão “era uma vez”:

Es war einmal eine kleine süße Dirn, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kind geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Samt, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anderes mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen⁸².

Esse parágrafo cumpre bem sua função de introduzir o texto, apresentando a personagem principal antes mesmo de que se inicie a sequência de acontecimentos que dará origem ao enredo. Aqui, a menina é descrita como doce, amável (de modo que “todos que a viam a queriam bem”), e surge outra das poucas personagens da história, a avó. Aqui, esta última é mencionada devido ao fato de ter presenteado a menina com o chapeuzinho vermelho que, por cair-lhe tão especialmente bem, tornou-se seu nome. Assim, a referência à avó presta serviço à descrição da personagem-título e à explicação das origens de sua alcunha, mas também introduz alguém de grande importância no decorrer da narrativa e que será mencionada outra vez, já no parágrafo seguinte.

O segundo parágrafo dá início à sucessão de eventos propriamente dita e encapsula uma importantíssima função proppiana que possui efeitos contundentes no desenrolar dos fatos: a interdição explícita. Nesta cena, provavelmente ambientada na casa onde viviam a mãe e a menina (embora esse ambiente não seja explicitamente mencionado ou descrito no texto), a mãe delega à filha a tarefa de levar um bolo e uma garrafa de vinho à avó, descrita, aqui, como fraca e doente (“*schwach und krank*”). Entretanto, a ordem não vem sem maiores condições: a menina deveria fazê-lo de modo comportado, sem sair do caminho, senão poderia cair e quebrar a garrafa, de modo que a avó com nada ficasse. Além disso, ao chegar à casa da avó, deveria manter os modos, dizendo bom dia e sem ficar bisbilhotando em todos os cantos. Ao ouvir essas recomendações, a menina se compromete: “*Ich will schon alles gut machen*”, dando-lhe a mão em sinal de promessa ao haver percebido a seriedade da missão.

Como vemos, este ambiente, embora não explicitamente mencionado e descrito, possui suas características. Embora se trate de um conto de fadas, naturalmente com traços maravilhosos, trata-se de um momento em que o sobrenatural ainda não teve lugar. Esse ambiente, doméstico, é habitado por seres humanos normais, desprovidos de poderes e

⁸² O texto verbal de *Rotkäppchen* aqui utilizado é o presente em Grimm-Pacovská, que apresenta integralmente o texto da segunda edição melhorada de 1819 sem o desfecho expandido, e segundo as regras ortográficas contemporâneas.

capacidades especiais e cuja linha de raciocínio é típica e previsível, correspondendo ao senso comum: a mãe desempenha seu papel de ser zelosa com a filha e, dá-lhe instruções a respeito do mundo que esta última veio a habitar há muito menos tempo e que, em grande parte, desconhece, impondo-lhe limites. A mãe sabe, ainda, que crianças pré-adolescentes têm dificuldades em reconhecer perigos e safar-se deles e, por esse motivo, procura antevê-los. Como educadora, instrui a menina com relação a bons modos de conduta, como cumprimentar os demais e não bisbilhotar. E a garota, por sua vez, cumpre seu papel, enquanto criança já previamente descrita como amável e doce, de mostrar-se obediente.

Nesse parágrafo, existe menção ao próximo ambiente que será ocupado pela menina: o caminho do qual não deveria desviar-se. Esse caminho cruza a floresta que separa sua casa da casa da avó, e consiste em uma interferência humana em um ambiente que, de outro modo, é natural e não oferece a (relativa) segurança, o aconchego e o conforto das duas casas. A segunda casa, a da avó, situa-se *na floresta* (“*im Wald*”), “*eine halbe Stunde vom Dorf*”. Aparentemente, na concepção da mãe, os ambientes humanos (primeira casa – caminho – casa da avó) são considerados seguros. A diferença entre eles é que a primeira (e provável) casa se situa na aldeia e, os segundos, envolvidos pela floresta. A mãe não contava com o fato de que esses dois últimos ambientes, embora humanos, poderiam ser invadidos por seres do bosque. Este último difere muito dos demais ambientes supracitados: em vez do elemento humano e civilizatório, representa o natural e o selvagem. Em vez da normalidade e do bom senso e senso comum que reinam originalmente nas casas, na floresta habita o elemento sobrenatural (porém natural no contexto do gênero, da história e no entendimento do leitor) que, embora naturalizado no texto, se contraposto à realidade consensual contradiz tanto a lógica humana quanto as leis da física. Estaria a menina realmente segura em ambientes humanos imediatamente circundados pela imprevisível floresta?

No terceiro parágrafo, Chapeuzinho adentra o segundo espaço que ocupa na narrativa: o caminho. Sua jornada nele deveria durar meia hora. Como esse caminho atravessa e está circundado pela floresta, não tarda muito até que um habitante desta última a interpele: o lobo surge e se dirige a ela. Tem-se, aqui, a segunda interação entre personagens da narrativa, incluindo, novamente, a protagonista:

Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm. „Guten Tag, Rotkäppchen“, sprach er. „Schönen Dank, Wolf“.

Aqui, evidencia-se a inocência da menina, que não temeu o animal selvagem e potencialmente feroz, talvez pelos seus bons modos e maneiras arditamente amigáveis. Sobre este último, entretanto, o narrador deixa claro: trata-se de um bicho ruim (*“ein böses Tier”*), algo que a menina, em sua ingenuidade e desconhecimento, mas também devido ao artil e fingimento, ignora. O lobo procede, então, ao interrogatório:

“Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?” „Zur Großmutter“. „Was trägst du in dem Korb?“ „Kuchen und Wein; gestern haben wir gebacken, da soll ich die kranke und schwache Großmutter etwas zugute tun und sich damit stärken“. „Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?“ „Noch eine Viertelstunde weiter im Wald [...]“

Com estas três perguntas, o lobo obtém considerável quantidade de informação, porque a menina, em sua ingenuidade, lhe oferece detalhes além dos perguntados: ademais de ficar sabendo o conteúdo da cestinha e o endereço exato da casa da avó, descobre ainda que esta última se encontra debilitada, o que a transforma em uma presa fácil. Por faltarem quinze minutos para a chegada à casa da avó, entende-se que o lobo interpelou a menina a meio-caminho. Com vistas a alcançar a casa da avó antes da criança, devorá-la e poder passar-se por ela em seguida, o lobo instiga o espírito de jogo infantil incentivando a criança a adentrar a floresta, onde cantam os pássaros e há belas flores: *“es ist doch so lustig hier draußen im Wald”*. Ao referir-se ao espaço florestal como “aqui fora”, fica destacada a separação caminho/floresta, sendo que a menina, a priori, encontrava-se *dentro* do primeiro. Por isso, para seguir o conselho do lobo, precisaria desobedecer sua mãe e *sair* do caminho.

O parágrafo seguinte é aquele em que a menina adentra seu terceiro ambiente: a floresta propriamente dita, fora do caminho. Aqui, a julgar pela recomendação da mãe, a menina corre perigo, em um lugar habitado por animais selvagens. Além disso, esse ambiente demonstrou ser ocupado por entes perigosos, como um lobo que fala e se comporta como um gentil homem, algo que a criança, dada a mesclar realidade e imaginação, não estranhou, confirmando uma característica basilar do conto maravilhoso: a ausência do estranhamento no embate realidade/fantasia. A intenção da menina, entretanto, é agradar ainda mais a enferma avó:

Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, dass ich doch zu rechter Zeit ankomme.

A despeito das boas intenções, ressalta-se, aqui, a desobediência. Com o pretexto de fazer-lhe um agrado à avó e diante da estimada possibilidade de chegar na casa dela a tempo apesar do desvio, a menina rompe sua promessa: *“lief vom Wege ab in den Wald hinein und suchte Blumen”*. Conforme se quebravam as flores colhidas, a menina se prestava a arrancar

outra, e outra, de modo que a tarefa a fez adentrar ainda mais profundamente na floresta e perder ainda mais tempo. Enquanto isso, o lobo seguiu reto pelo caminho e chegou rapidamente à casa da avó.

Aqui, inaugura-se o quarto e último ambiente em que se desenrolam os acontecimentos do enredo: a casa da avó, o segundo ambiente de habitação humana, suposta segurança e aconchego que, diferentemente da casa da menina e da mãe, está imerso na floresta. E eis que um habitante da floresta se depara diante da porta dessa casa com a intenção de entrar e devorar sua moradora. A segunda característica mais pronunciada do lobo (a primeira seria ser mau, explicitada pelo narrador), é o fato de ser especialmente ardiloso, valendo-se mais de esperteza, gentileza e falsidade para conquistar seus objetivos que de brutalidade e violência. O lobo opera ao menos três ardis principais nessa narrativa: primeiramente, ludibria a menina no caminho e na floresta. Em seguida, trecho em que nos encontramos, engana a vó. Posteriormente, pretende enganar a menina outra vez.

O lobo bate na porta. A avó pergunta quem é. O lobo responde ser a menina, e a avó, declarando-se fraca, diz não poder levantar-se, e pede que ela mesma entre por si só. A sequência de ações que a partir daqui se desencadeia é narrada de forma muito direta, rápida e econômica:

Der Wolf drückte auf die Klinke, die Tür sprang auf, und er ging, ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschlang sie. Dann tat er ihre Kleider an, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor.

Os atos ora narrados são múltiplos: 1. O lobo adentra a casa; 2; dirige-se à cama da avó; 3. engole-a; 4. veste suas roupas; 5. deita-se na cama; 6. fecha as cortinas. Todas essas ações são contadas em poucas linhas de texto, de forma objetiva, basicamente mediante o uso de verbos e substantivos e na ausência de adjetivos e advérbios. O ato central dessa sequência, o devoramento, não é descrito, não se sabendo os termos de sua consumação. Aqui fica de manifesto, entretanto, outra característica do lobo, além da habilidade de falar e portar-se como um homem: ele é capaz de engolir um ser humano adulto, ainda que debilitado, de uma só vez, sem maiores consequências fisiológicas.

No parágrafo seguinte, retornamos à floresta, onde ainda se encontra a menina, mas não temos um retorno no tempo: enquanto o lobo realiza os seis atos concatenados, a menina ainda se acha por lá. O que a faz retornar ao caminho são seus bons sentimentos e a lembrança da avó:

Rotkäppchen aber war nach den Blumen herumgelaufen, und als es so viele zusammen hatte, dass es keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein und es machte sich auf den Weg zu ihr.

Ao chegar diante da casa, a menina estranha a porta aberta, assim como virá a estranhar outros fatos incomuns com os quais se deparará ao adentrar seu quarto ambiente. Esse estranhamento, entretanto, não a protege, porque a ingenuidade e a boa fé se sobrepõem à sua esperteza. E a menina entra na casa. Cumprimenta a avó, desta vez cumprindo a promessa feita à mãe, mas não obtém resposta. Dirige-se, assim, à sua cama e abre as cortinas, envolta, como Chaperon Rouge, por sua dificuldade em interpretar signos. A menina estranha a aparência da suposta avó, mas não a ponto de proteger-se afastando-se dela. Em vez disso, procede à célebre sequência de questões a respeito dos aspectos estranhos de sua aparência, que culminará em novo e crucial devoramento:

„Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren?“ „Dass ich dich besser hören kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Augen?“ „Dass ich dich besser sehen kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Hände?“ „Dass ich dich besser packen kann.“ „Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul?“ „Dass ich dich besser fressen kann.“ Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bett und verschlang das arme Rotkäppchen.

O lobo opera com grande voracidade e rapidez. Mal respondeu à última pergunta, já deu um salto e a engoliu por completo. Temos, aqui a consequência da imprudência da inocente menina, que quebrou a promessa que havia feito à sua mãe. Esse ato poderia haver sido consumado sem o desenvolvimento de um diálogo, o que o torna, aqui, crucial.

O lobo, satisfeito (*“wie der Wolf sein Gelüsten gestillt hatte“*), deita-se de volta na cama, adormece e começa a roncar muito alto. Aqui, o advérbio *“überlaut”* é providencial, porque é preciso que o ronco alcance consideráveis decibéis para que seja ouvido pelo caçador, que, coincidentemente, passava nesse instante por perto da casa. Estranhando o ronco (signo agora entendido e interpretado corretamente pelo homem) que, supostamente, seria da velha senhora, o caçador preocupado adentra a casa e encontra o lobo, o qual, aparentemente, já vinha procurando faz tempo: *“Finde ich dich hier, du alter Sünder”*, diz ele, *“ich habe dich lange gesucht”*. Ocorre-lhe ao caçador que o lobo poderia ter devorado a avó, e abre a barriga do lobo ainda dormente com uma tesoura. Vê o chapeuzinho da menina após alguns cortes, e esta última logo salta, sã e salva, de dentro da barriga do lobo, declarando-se assustada com a escuridão do interior da fera. A avó sai mais debilitada, mal podendo respirar. Ainda assim, viva. Tem-se, aqui, outra manifestação do maravilhoso (porém natural na diegese do conto): o devoramento não trouxe consequências ao bem-estar físico da menina. A avó não se encontra tão bem, mas

já estava idosa e doente. Não há sinais de sangue, feridas, cicatrizes ou suco gástrico. O caçador poderia matar o lobo primeiro e depois abrir a barriga, de modo mais lógico no nosso mundo. Mas isso não acontece, porque o final do conto deve demonstrar como a razão do ser humano pode superar o ardil do animal maldoso.

No penúltimo parágrafo da narrativa, há uma subversão de uma das características mais marcantes de Chapeuzinho Vermelho: sua ingenuidade e pouca perspicácia. Aqui, a menina corre e pega algumas pedras e enche a barriga do lobo com elas. O lobo desperta, tenta saltar dali, mas, com o peso das pedras, vem a óbito. Deste modo, quem efetivamente o matou foi a menina. Seu momento de iluminação, no desespero da necessidade de sobreviver e existir, foi provocado por uma tônica deste texto que o difere da narrativa de Perrault: a luta pela vida. No texto francês, não há espaço para essa luta, tendo a morte papel moralizante providencial e definitivo.

Muito diferentemente do que ocorre no conto de Perrault, aqui a vítima é agredida, mas se recompõe, com a ajuda do caçador, e derrota seu inimigo, aniquilando-o. Assim, neste conto, o bem é recompensado e o mal é vencido. As faltas da menina (desobediência, quebra de promessa) têm como consequência o susto e o risco de morte caso permanecesse na barriga do lobo e fosse digerida, mas sua vida é mantida, bem como sua possibilidade de agir de modo distinto em situações futuras, aprendendo com os erros. Para tal, um adulto prudente intervém, retirando a criança da situação de risco e perigo com a qual se envolveu devido à sua imaturidade.

O último parágrafo descreve o final feliz propriamente dito: o caçador fica com a pele do lobo, e a avó come o bolo e bebe o vinho, recuperando-se. Chapeuzinho Vermelho, por sua vez, reflete e compromete-se perante si mesma: *“Du willst dein Lebtage nicht wieder allein vom Weg ab in den Wald laufen, wenn dir’s die Mutter verboten hat”*, demonstrando capacidade de aprendizado e de reflexão, traço que, segundo Lüthi, é incomum em contos de fadas. O lobo adentra no espaço humano (a casa), ou seja, o mal pode assaltar os humanos em sua esfera protegida. E o mal pode aparecer em formas humanas. Para proteger-se, é necessário desconfiar da aparência das coisas e confiar nos instintos (o medo, o estanhamento etc.).

Comparações entre o conto de Perrault e o dos Grimm são abundantes. Algumas se concentram em aspectos formais superficiais diferenciadores de ambos os textos, com relevâncias variadas. Motivos como os diferentes presentes levados pela protagonista à avó são comumente apontados, bem como o menor número de acontecimentos e maior economia linguística na versão francesa. Os diferentes desfechos e a presença da moralidade em Perrault também chamam a atenção de analistas. Em nossa visão, contudo, o grande traço diferenciador

de ambas as versões é a concepção de infância aplicada em cada uma das narrativas, porque, assim como entendemos a questão, dela deriva boa parte das outras diferenças. Se por um lado os *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, dos Irmãos Grimm, foram deliberadamente trabalhados para agradarem o suposto gosto infantil na ideia dos Irmãos Grimm, por outro essa preocupação se ausenta nos *Contos da Mamãe Gansa*. O castigo sofrido pela Chapeuzinho de 1697 corresponde a um pensamento que é produto de outra construção cultural - daí o fato de a personagem ser tratada como adulta. No conto de 1812, a atitude protetora, educadora e tutorial da mãe, realizando a interdição de forma explícita, e a redenção da personagem com a ajuda do caçador (adulto que a salva de um perigo com o qual se envolveu por imaturidade) apontam para uma concepção de criança mais próxima da corrente. Se a presença da interdição em Grimm poderia ser apontada como diferença fundamental entre ambas as obras e o desenrolar dos sentidos, é verdade também que ela decorre justamente dessa distinção no conceito de infância, uma vez que o infante tratado como pequeno adulto não necessita de instruções sobre como portar-se diante de outras pessoas e proteger-se no mato. A punição de Perrault, incompatível com o desfecho típico de uma história infantil e com o destino imaginável de um protagonista de uma narrativa que focaliza esse público, exige, também, que a história se encurte, dando lugar, diretamente, à moralidade logo após o castigo. Outra diferença acentuada entre ambas as versões, o fato de o texto de Perrault convidar o leitor, a partir da moralidade, a tecer comparações extratextuais entre a protagonista e moças belas e ingênuas, por um lado, e o lobo e homens enganadores, de outro, serve também para borrar o aspecto infantil da narrativa ao estabelecer uma analogia com o contexto da sedução homem-mulher. Deste modo, nota-se que da diferença entre concepções de infância em ambos os textos derivam várias das dissemelhanças comumente apontadas por analistas entre ambos os contos, o que nos permite frisar esse aspecto, na presente interpretação, como fator diferenciador primordial entre os dois textos à primeira vista tão similares mas que, em um nível mais profundo, mostram-se tão distintos. Tal afirmação leva em conta, todavia, a visão contemporânea de infância: é essa visão que é negada em 1697 e afirmada em 1812. De outro modo, para fugir de anacronismos, pode-se afirmar que a versão de Perrault retrata a infância conforme os padrões da época, com o tratamento dedicado a crianças oscilando entre aquele que hoje se daria a um adulto (mãe-filha) e aquele que se daria, de fato, a uma criança (lobo-menina no diálogo da floresta).

Se afirmávamos, endossados por Tolkien, no primeiro capítulo, que o conto de fadas não consiste, *necessariamente*, em um tipo de narrativa infantil ou destinada ao público infantil, ora faz-se necessário reconhecer, de maneira específica, a íntima relação de *Chapeuzinho Vermelho*, em ambas as versões, com a temática da infância. Primeiramente, a presença de uma

personagem-título protagonista que é uma criança suscita, em muitos casos, a leitura de identificação, bem como tematiza, por si só, a infância. Em Perrault, o relevo dessa questão se dá mediante sua negação, ou a negação da infância como hoje a compreendemos e, em Grimm, através de sua afirmação.

3.4. Interações palavra-imagem-*design*

O livro ilustrado, conforme foi abordado nos capítulos e itens anteriores do presente trabalho, é um objeto artístico multissemiótico caracterizado pela interação entre signos que participam de três eixos de linguagem distintos, porém intimamente imbricados: o eixo da palavra (registros verbais), o eixo da imagem (registros visuais) e o eixo do *design* (projeto gráfico). Cada uma dessas linguagens possui sua sintaxe própria, mas os signos de um eixo dialogam com os do outro, de modo que, juntos, construam uma unidade de sentido e narratividades interdependentes que caracteriza o livro ilustrado e o difere, por exemplo, do livro com ilustrações.

No capítulo e itens anteriores, empregamos a teoria das três matrizes da linguagem e pensamento de Lucia Santaella como fundamento para compreender as propriedades semióticas da matriz visual, afeita à secundidade (ainda que imprgnada de primeiridade), e da matriz verbal, pertencente, em primeiro plano, à terceiridade. Resta-nos verificar, também em uma acepção semiótica, como o *design* se articula como linguagem.

Antes disso, porém, compete-nos abordar uma questão presente em uma multiplicidade de estudos advindos do campo teórico do livro ilustrado: a temática da relação palavra-imagem. Presente em um sem-número de livros e artigos sobre o livro ilustrado, ela é abordada, geralmente, por meio de tipologias de relações que se mostram bastante semelhantes e, por vezes, complementares. De modo a manter a coerência teórica do trabalho e nossa afiliação à semiótica peirciana e aos seus desdobramentos desenvolvidos no Brasil por Lucia Santaella, adotaremos, aqui, a tipologia desenvolvida pela autora em um trabalho de 2012 (SANTAELLA, 2012).

3.4.1. Interações palavra-imagem no livro ilustrado

No livro ilustrado e em outras poéticas verbovisuais, palavra e imagem se complementam na formação de sentidos. Como vimos no capítulo segundo, cada um dos dois sistemas de signos possui potencialidades significativas específicas e prestam-se a tipos de

representação mais apropriados à sua natureza (por exemplo, a aptidão maior do verbal para narrar ações e da ilustração para descrever visualidades, embora ambos possam desempenhar, em alguma escala, a função aqui indicada como mais própria do outro). Neste subcapítulo, investigaremos, de acordo com Santaella (2012), as relações interativas entre palavra e imagem especificamente no livro ilustrado.

A autora postula três tipos de relações entre imagem (registro visual) e texto verbal, sendo elas as sintáticas (“do lugar ocupado pela imagem e pelo texto no plano gráfico”), as semânticas (“das trocas possíveis de significados entre imagens e texto”) e as pragmáticas (“dos efeitos que imagem e texto produzem no receptor”) (p. 111).

1. As relações sintáticas referem-se à combinação de elementos formando unidades mais complexas. Subdividem-se em:
 - 1.1. Relações sintáticas por contiguidade: “textos verbais com ilustrações pictóricas ou fotos com legendas explicativas” (p. 111). Estas subdividem-se como segue:
 - 1.1.1. Interferência: palavra e imagem espacialmente separadas, mas presentes na mesma página;
 - 1.1.2. Correferência: palavra e imagem na mesma páginas, mas referindo-se a algo independente de si;
 - 1.1.3. Ilustração: imagem precedida pela palavra;
 - 1.1.4. *Ekphrase*: o texto segue-se à imagem⁸³.
 - 1.2. Relações sintáticas por inclusão:
 - 1.2.1. Representação de textos em imagens;
 - 1.2.2. Pictorialização das palavras (perdem caráter verbal e assumem perfil icônico);
 - 1.2.3. Inscrição: palavra inscrita na imagem;
 - 1.2.4. Inscrição indicial: “palavras inscritas na imagem como indicadores que se referem àquilo que a imagem descreve” (p. 112)
2. As relações semânticas tratam da combinação de elementos verbais e imagéticos na produção de uma mensagem complexa. Subdivide-se em
 - 2.1. Dominância: Um dos eixos é considerado mais informativo que o outro (maior, dominante);
 - 2.2. Redundância: imagem verbal repete o conteúdo do texto verbal;

⁸³ Reconhece-se que *ekphrase* seja um conceito bem estabelecido com referência à relação semântica entre texto e imagem, em outros arcabouços teóricos. Aqui, entretanto, empregaremos o termo na acepção do trabalho citado.

- 2.3. Complementaridade: imagem e texto com a mesma importância;
 - 2.4. Discrepância ou contradição: texto e imagem não coincidem ou se contradizem;
3. As relações pragmáticas ocorrem quando “o texto é usado para dirigir a atenção do leitor para a imagem, especialmente para certas partes dela, ou quando as imagens são usadas para dirigir a atenção do leitor para uma mensagem verbal específica” (p. 117).

Sobre os modos de referência entre imagem e texto, a autora retoma Barthes e cita os seguintes tipos:

- 1. Ancoragem: texto conduz leitor a considerar certos aspectos da imagem em detrimento de outros. Possui função seletiva e dirige interpretação da imagem;
- 2. *Relais*: palavras e imagens não necessitam remeter umas às outras.

Quanto aos vínculos entre imagem e texto, elenca o vínculo por semelhança, o indicial e o convencional. Observa-se, aqui, a correspondência com as três categorias cenopitagóricas, com a semelhança associando-se às qualidades (primeiridade), a indexicalidade com a referenciação (secundidade) e a convencionalidade com a terceridade.

- 1. Vínculo por semelhança: semelhança entre ambos os eixos com transmissão da mesma mensagem;
- 2. Vínculo indicial:
 - 2.1. Ostensividade: texto apenas nomeia a imagem;
 - 2.2. Dêixis: texto aponta para a imagem;
 - 2.3. Dêixis simbólicas: texto e imagem conectados por indicações convencionais como flechas e linhas;
 - 2.4. Dêixis pictóricas não verbais: imagem desenha gestos que apontam para o texto;
 - 2.5. Função indicadora por contiguidade: justaposição texto/imagem como índice que conecta ambos os eixos;
 - 2.6. Parte para o todo: imagem representa parte daquilo que é transmitido pelo verbal ou vice-versa;
 - 2.7. Exemplificação: imagem fornece exemplo daquilo que nomeia o texto, ou vice-versa.
- 3. Vínculo convencional: relacionamento palavra-imagem por hábitos interpretativos internalizados pelo receptor, com associação de ideias e hábitos.

A textualidade do livro ilustrado dá lugar, ainda, a elementos denominados paratextuais que acompanham o texto principal e as imagens na construção de sentido da unidade maior.

3.4.2. Paratextos

Genette nos fala, em *Paratextos editoriais* (2009), de um “leitor dócil”. Esse leitor, que não estamos obrigados a ser, lê primeiramente a capa do livro, suas páginas iniciais, prefácios, atenta-se às ilustrações, lê o livro na ordem em que ele nos apresenta os textos e paratextos. Esse “leitor dócil” (2009, p. 10), no caso de um LICF, atenta-se, a cada página dupla, primeiramente aos registros visuais, para depois, numa segunda fase, dedicar-se aos verbais, emprestando-lhes interpretantes já anteriormente formulados com a fruição das imagens. E é neste contexto que as imagens evocadas pelo texto acabam tomando a forma das imagens evocadas pelos registros verbais, atuando signos que possuem em comum ao menos uma face –essa imagética que o verbal concede ao visual. Ao mesmo tempo, o verbal complementa a narratividade mais limitada do visual, dinamizando o que no visual é estático, acrescentando-lhe nuances, detalhes, movimento, sucessão de ações etc.

Quanto aos paratextos editoriais, Genette (2009, p. 10) confere destaque para o título⁸⁴ da obra, a menção ao autor e a capa do livro. O contato com esses três elementos paratextuais da obra é responsável por suscitar as primeiras possibilidades efetivas de significado que se formam na mente do leitor, a ser confirmadas, refutadas ou conjugadas com aquilo a que o fruidor terá contato quando da efetiva leitura do texto. Mas o que seriam, para Genette, textos e paratextos? Assim introduz o autor o seu texto:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número

⁸⁴ Deve-se observar que, enquanto o título de uma obra pode despertar curiosidade e a formulação de possibilidades contextuais amplas e vagas, verdadeiras hipóteses a serem testadas durante a leitura do texto, pode ser do interesse do autor fechar esse cerco de possibilidades, deixando pouco espaço aberto para a imaginação do leitor. É o que ocorre no caso do título completo da obra épica de Peter Weiss convencionalmente referida como Marat/Sade, a saber, *A Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat encenado pelos internos do Hospício de Charenton sob direção do Senhor de Sade*. Esse título entrega ao leitor os fatos e personagens mais importantes da obra de forma deliberada, fazendo com que o interesse em lê-la não derive tanto da curiosidade pelo **que** está por vir, mas sim por **como** a história será arranjada e contada (metateatro, elementos cinematográficos no teatro, soluções estéticas inovadoras, problematização de política e história em diferentes esferas temporais etc.). Mas mesmo esta peça, já desde seu título, desperta importantes interpretantes emocionais no público, especialmente os relacionados ao efeito do *V-Effekt*, relacionado, em certa medida, ao estranhamento de Chklovski.

de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar partes dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresenta-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que [...] batizei de *paratexto* da obra. (GENETTE, 2009, p. 9).

Esse tipo de paratexto, do âmbito da editoração e integrante do livro, que inclui os já mencionados título da obra, identificação do autor e capa, e nem sempre elaborados, ou quase sempre não elaborados, pelo autor do texto⁸⁵, Genette denomina peritextos, enquanto cunha o termo epitexto para referir-se a co-textos associados à obra mas externos a ela, como entrevistas do autor, conversas, comunicação ou correspondência privada do autor, entrevistas etc., fornecendo-nos a seguinte fórmula: paratexto = peritexto + epitexto. No caso de *Chapeuzinho Vermelho*, o que Genette entenderia como o texto propriamente dito, seria a sequência de enunciados que se inicia com “*Es war einmal eine kleine süße Dirn*” e encerra com “*Rotkäppchen aber ging fröhlich nach Haus, und tat ihm niemand etwas zuleid*” (embora o que se pode considerar como o efetivo final desse texto dependa da edição da obra *Kinder- und Häusmärchen* em questão).

Nikolajeva e Scott (2011, ao longo da obra) consideram paratextos do livro ilustrado seus títulos, capas ou guardas, e afirmam que pouco foi escrito, até o momento de publicação de sua obra, a respeito do assunto, unificando assim, sob este termo, os paratextos e peritextos de Genette, sem estabelecer distinção entre eles.

Destacam a importância desses paratextos no livro ilustrado, no qual, à guisa de exemplo, a capa não apenas decora a edição, fazendo também parte do todo da narrativa, que pode findar-se tão-somente na quarta capa. “As guardas do livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto complementar quanto contradizer a narrativa” (p. 307). Os autores listam os seguintes paratextos principais do livro ilustrado:

1. Formato: Um peritexto para Genette, elemento especialmente variável nesta classe de livros, fazendo parte do seu *design*. Os formatos mais comuns seriam em pé (vertical), deitado (horizontal) e quadrado. O segundo seria mais típico dos livros ilustrados, possibilitando o retrato de espaço e movimento, como um palco ou tela

⁸⁵ Aqui vale lembrar que, no caso do livro ilustrado contemporâneo, é frequente que o autor dos registros verbais seja o autor dos registros visuais e do projeto gráfico, ou seja, seja o autor do livro em sua completude e enquanto objeto e suporte de linguagens.

de cinema. Os autores afirmam que, por vezes, é considerado o tamanho potencial das mãos do leitor no momento de determinar formato e dimensão do livro;

2. Títulos: Podem determinar a escolha da obra por parte do jovem leitor. Há os nominais, contendo o nome do personagem principal (como Chapeuzinho Vermelho), a combinação de nome e epíteto, a representação de personagens coletivos ou o objeto central da história. Podem ser, ainda, narrativos, resumindo a essência da história. O título tem o poder de esclarecer ou contradizer a dupla narrativa. É possível também que sejam topográficos, indicando locais existentes ou imaginários. “Os títulos de livros ilustrados são uma parte muito importante da interação texto-imagem e contribuem para todos os tipos de interação que observamos dentro dos próprios livros” (p. 312);
3. Títulos e capas: os primeiros aparecem nas segundas que, segundo os autores, contêm ilustrações “sem exceção” (essa afirmação é, entretanto, questionável, uma vez que consideramos arriscado realizar uma afirmação aplicável e todo e qualquer livro ilustrado potencialmente publicado). A ilustração presente na capa pode estar contida na parte interna do livro ou pode ser original. O primeiro caso gera uma antecipação do enredo e fornece informações sobre história, destinatário do livro e gênero, referindo-se, potencialmente, ao episódio mais dramático ou atraente da história. A capa pode, ainda, contradizer a história. Acrescentamos que a ilustração de capa pode dar início à narração contida nas páginas interiores do livro. Na capa, podem ser utilizadas diferentes fontes, tamanhos e configurações do título (*layout*), afetando o seu entendimento. O emprego de uma moldura ao redor da ilustração de capa gera um sentido de afastamento e, “junto com o título e o nome do autor na capa, enfatiza a existência do livro como artefato” (p. 314);
4. Guardas: Podem estar ausentes nos livros, sendo, geralmente, brancas ou neutras. Contêm informações adicionais ou complementares para a história, comumente retratando múltiplas vezes o personagem principal em diferentes ações. Podem somar-se à narrativa ou influenciar sua interpretação, e a narrativa do livro pode ter início nelas. A inicial e a final costumam ser idênticas no livro ilustrado;

5. Frontispício (folha de rosto): costuma conter título, nome do autor e ilustrador e da editora. Pode haver falso rosto (apenas título) ou página de dedicatória. Frontispício pode conter pequena ilustração (detalhe de imagem do miolo sem fundo), com função decorativa e antecipando o enredo. Pode conter ilustração do personagem principal, apresentando-o após seu anúncio, muitas vezes, no título. É possível que essa imagem sugira ou amplie uma interpretação, ou dê início à narrativa;
6. Quarta capa: Costuma continuar a imagem da capa, constituindo imagem inteira quando aberta. Não costuma conter detalhes essenciais que complementem ou contradigam a história, estando presentes quando já se atingiu o final da narrativa no miolo do livro. Em termos de textos verbais paratextuais, costumam conter resumos do conteúdo do livro, apresentações de autores/ilustradores, recomendações de idade do leitor, trechos de resenhas, informações sobre outras obras, entre outras.

Como vemos, os paratextos acima elencados se encontram em um imbricamento entre os eixos comunicativos do livro ilustrado. Contém textos verbais e ilustrações, mas introduzem um terceiro sistema de linguagem operante nesse tipo de obra, o *design* que caracteriza o layout e projeto gráfico do livro. Mas no que consiste o design e como este se articula como linguagem? O que seria o projeto gráfico do livro ilustrado?

3.4.3. O *design*

Uma diferença comumente apontada entre a arte e o *design* residiria no fato de que a primeira, por definição, careceria de utilidade prática, enquanto o segundo costuma exibi-la, gerando produtos funcionais (com forma, significado e função). Apesar disso, o *design* pode estar a serviço da arte ou mesmo constitui-la. Para Paula (2012), a linguagem do *design* é híbrida, apresentando três tipos de hibridismo: o semântico, o sintático e o pragmático. Verifiquemos, pois, sob que pressupostos o *design* se constitui como linguagem.

O *design* se articula como fenômeno de linguagem, segundo Paula (2012), porque possui funções comunicativas. Retomando Moura, o autor assevera que o design é cultura e que com ela atua. Propondo o projeto de “objetos de uso e sistemas de comunicação” (BOMFIM apud PAULA, 2012, p. 52), o *design* lida com signos e sistemas de comunicação, em um sentido mais amplo de linguagem que não se restringe ao emprego de signos verbais. O *design* seria,

assim, uma *forma de ação* que comunica e possui a propriedade de interagir, empregando uma linguagem própria. “A linguagem do design se constitui a partir da dialética entre o social e o individual” (p. 60), evidenciando-se, a partir disso, quatro pressupostos do *design* como linguagem, todos fortemente conectados:

1. *Design* é pensamento;
2. *Design* é uma forma simbólica;
3. *Design* é ideologia;
4. *Design* é visão de mundo.

Como vemos, o pensamento envolve signos e, entre eles, símbolos; transmitem noções e valores que representam visões de mundo e, estas, comumente, correspondem a ideologias.

A linguagem do *design*, para Paula (2012), é híbrida, sendo seu hibridismo seu “grau zero” (p. 107). Esse hibridismo se assenta em três tipos de relações interdependentes de sentido que o autor enumera com base em Morris e Peirce: a sintática, referente à relação formal dos signos entre si (instrumental); a semântica, relativa à relação do signo com seu objeto (objetiva), e a pragmática, dedicada à relação entre signo e intérprete (interpretativa).

O hibridismo sintático se manifesta na forma do produto (mistura de elementos em sua aparência – primeiridade), englobando o hibridismo dos códigos, dos canais, dos materiais e das técnicas ou tecnologias. O hibridismo semântico, correspondente à secundidade, refere-se ao significado dos produtos, à “dimensão semântica dos produtos e se torna evidente quando do cumprimento de sua função simbólica” (p. 174). Sua tipologia engloba o hibridismo dos arquétipos (primeiros modelos ou imagens de alguma coisa) e dos contextos (de inserção do design). O hibridismo pragmático, por sua vez, refere-se à mistura de usos (produtos multiusos).

Sobre as funções do *design*, o autor enumera a função estética (configuração e aparência do produto), a simbólica (aspectos psíquicos e sociais de seu uso) e a prática (relações produto-usuário em nível fisiológico). Elas seriam interdependentes e preponderam em determinadas circunstâncias ou focos de análise.

No caso do livro ilustrado, a linguagem do *design* assume forma na realização do projeto gráfico da obra, que é responsável por transmitir significados, como palavra e imagem, tendo o poder de inter-relacioná-las. No processo de criação desse tipo de livro, a autoria de cada eixo de linguagem pode ser dividida entre diferentes coautores ou assumida por um único profissional ou por uma dupla; nesse caso, é frequente a elaboração de ilustrações e design gráfico por parte do mesmo artista:

Buscando [...] qualidade, o ilustrador está se profissionalizando e utilizando critérios e conceitos tanto das artes plásticas quanto do design gráfico para poder interferir na forma do texto, transformando-o também em imagem. Pensando o livro como um todo. Com as múltiplas possibilidades de recursos gráficos disponíveis, o ilustrador está virando, em todo o mundo, cada vez mais um diretor de arte, que pensa no livro de uma forma geral e não só nas ilustrações. O resultado é um livro mais completo e mais dinâmico já que na diagramação do texto passam a ter importância **o que** está escrito e **como** está escrito. (LINS, 2004, p. 47, grifos do autor).

O autor (LINS, 2004) descreve a metodologia de trabalho do profissional responsável pelo projeto gráfico da seguinte maneira:

1. Primeiramente, lê o texto no papel de leitor, com vistas a “conceituar objetivamente a imagem do livro” (p. 56);
2. Realiza uma segunda leitura de decupagem, dividindo-o em partes e criando relações com possíveis imagens;
3. Com base em dados técnicos fornecidos pelo cliente, separa o texto em páginas duplas, separa espaço para guardas, quarta capa, folha de rosto, determina o miolo (onde a narrativa efetivamente se desenvolve) etc. (*story board*);

O profissional determina ainda o formato, muitas vezes sugerido ou imposto pela editora e atribui à obra um ritmo, determinado por dados objetivos (técnicos) e subjetivos (conceito), de modo a que todas as partes do livro interajam com harmonia. O acabamento do livro também é determinado por imperativos econômicos, ou relação custo-benefício (LINS, 2004).

Essa harmonização que estratégias de *design* possibilitam quando da execução de um livro ilustrado atentam para seu papel de comunicador entre palavra e imagem, e também de elemento que pode fazer com que características de um eixo interfiram no outro. Como exemplo, tem-se casos em que a fonte escolhida para registrar o texto verbal assume caráter imagético e icônico e aqueles em que ilustrações contenham texto verbal ou nele se transformem. A disposição de texto verbal e ilustrações em cada página dupla também é uma tarefa de *design*, determinando relações de diálogo, dominância ou preponderância de cada um de acordo com as intenções comunicativas de cada composição.

Se, por um lado, o projeto gráfico, enquanto produto de *design*, é, além de estético, funcional e pragmático, ele também se constitui enquanto linguagem artística devido à sua expressividade poética na composição dos sentidos gerais da obra.

Elementos de *design* como a determinação do formato e material do livro, bem como a disposição de ilustrações e textos verbais em seu interior, podem ser mais ou menos explorados

com vistas à obtenção de significados. Assim, em alguns casos, aspectos formais convencionais do livro como o tipo de encadernação e a divisão entre as duas folhas da página dupla são aproveitados na geração de sentidos da obra. No Brasil, uma artista que se destacou pelo aproveitamento significativo de cada detalhe da construção física do livro foi Ângela Lago. Como exemplo estrangeiro, podemos mencionar Suzy Lee e obras como *Onda*. Frequentemente, faz-se referência a esse tipo de livro ilustrado em que seu caráter de objeto singular significativo (e artístico) é assumido levando-se em conta sua materialidade como livro-objeto. Destacam-se, nesse âmbito, as obras de Peter Newell, como *O livro inclinado* e *O livro do foguete*, em que a materialidade do livro participa da geração de sentidos, de modo que uma troca de suporte (por exemplo, para e-book) alteraria a construção de significados durante a recepção da obra. Percebe-se, assim, o papel fundamental da percepção tátil, além da visual, na recepção desse tipo de obra.

A partir destas considerações, pretendemos empreender, na sequência, uma leitura das duas principais obras de nosso corpus, Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská, de modo a inter-relacionar os sentidos que depreendemos a partir dos signos dispostos em cada um dos três eixos de linguagem desses livros. Nesse caso, damos espaço a um processo de interpretação, com formação de interpretantes dinâmicos modulados por nossa perspectiva singular de análise, que leva em conta as discussões estabelecidas até o presente momento neste trabalho.

3.5. Lendo os livros ilustrados de conto de fadas

3.5.0. Aspectos metodológicos das leituras

O primeiro aspecto a ser considerado é o fato de o LICF apresentar uma história muito conhecida e de gerar expectativas quanto às visualidades em cada livro. Assim, será considerado o fato de que pesquisador e leitores conheçam bem a narrativa e esse conhecimento da integralidade do texto verbal se fará presente durante a análise dos livros, da capa à quarta-capa, não sendo pressupostas surpresas de enredo.

Do mesmo modo, a narrativa visual apresentada pelas ilustrações encadeadas no projeto gráfico é composta de imagens que dialogam entre si, complementando-se e explicando-se. Cada ilustração não é independente e, quando falamos no tripé palavra-imagem-*design* no LICF, deixamos de lado a referência a independências entre os eixos e intraeixos.

As obras selecionadas para o corpus são especialmente provocadoras de pensamento porque, em alguns momentos, as formas propõem-se obscurecidas ou apenas sugeridas,

suscitando perguntas quanto à sua natureza e significado. Na nossa visão da interpretação, entende-se o intérprete como aquele que deva tomar decisões quando se depare com esses questionamentos e possibilidades abertas. Essas decisões, embora individuais, devem pautar-se em uma lógica de articulação dos signos em palavra-imagem-*design* no LICF, com a leitura integrada dos códigos oferecendo respostas a essas perguntas, que poderão ser distintas de leitor para leitor.

3.5.1. Grimm-Janssen (2001)

Grimm-Janssen foi publicado na Alemanha pela editora Minedition, em 2001 e, no Brasil, pela Editora Cosac & Naify, em 2004, com uma segunda reimpressão em 2013, antes do fechamento dessa editora. Em ambas as edições, o *design* de capa e miolo do livro é bastante semelhante, malgrado algumas pequenas diferenças na capa, de modo que se pode considerar a edição brasileira uma reprodução traduzida da alemã, mantendo as mesmas ilustrações e projeto gráfico. O tipo de papel empregado no Brasil (couché fosco) e a encadernação em capa dura conferem ao livro um ar sofisticado, embora simples. A delicadeza do papel contrasta, entretanto, com o tom sóbrio e rústico das ilustrações. O aspecto rústico e artesanal condiz com a natureza dos ambientes descritos (aldeia, floresta) e seus habitantes. Para a presente análise, levaremos em conta a edição brasileira da editora Cosac & Naify, de 2004.

O livro apresenta-se em formato horizontal, medindo aproximadamente 22,5 por 29,5 centímetros. Esse formato favorece o desenvolvimento de seu conteúdo, uma dupla narrativa em registros verbais e visuais, beneficiando ambos mas, especialmente, os segundos. A disposição horizontal, além de facilitar o manuseio, corresponde à própria horizontalidade sintagmática do desenvolvimento das ações na narrativa e permite um retrato mais satisfatório dessas ações nas ilustrações, dada a natureza dos ambientes que nela surgem. Tratando-se da casa da menina, do caminho, da floresta e da casa da avó, temos aqui ambientes com chão horizontal e limites superiores: no caso das casas, o teto, e, da floresta, as copas das árvores e galhos e folhas. As personagens e objetos são distribuídos horizontalmente nesses espaços, de modo que esse formato facilita sua representação. Além disso, torna-se um aliado quando há a intenção de figurar uma sequência de ações consecutivas dentro da mesma ilustração, como observamos no capítulo 2 e verificaremos, logo adiante, nesta análise.

A capa contém uma ilustração que está ausente no miolo. Essa ilustração não possui margens, sendo que seus limites consistem nos limites do próprio livro, permitindo ao leitor imaginar sua continuidade. Esse fato faculta ao fruidor-observador participar com mais

proximidade do desenrolar da narrativa, que não está separada de seu próprio espaço de ação. Ao contrário, invade-o de forma potencial.

A cena retratada ocorre no segundo ambiente doméstico que figura na narrativa, a saber, a casa da avó, situada na floresta. Estando aberta a janela, pode-se ver, através desta, a vegetação florestal do lado de fora da casa, também refletida no vidro. No centro da imagem, uma mesa de formato afinado e oval e tom escuro, sobre a qual pode-se ver o chapeuzinho vermelho da menina. Do lado esquerdo da mesa, encontra-se sentada em uma cadeira a personagem-título e, do outro, a avó que, com as mãos, toca a base do chapéu. As expressões do rosto da menina e da avó não denotam fofura ou especial delicadeza, nem qualquer tipo de emoção polarizada como felicidade, de um lado, ou tristeza, do outro. A menina parece tranquila e moderadamente satisfeita, sem entusiasmo; a avó, por sua vez, compenetrada ao manipular a base do chapéu. O olhar da menina se dirige à avó, e o da avó, por sua vez, à janela, como um olhar sem rumo próprio de quem está focado em outro sentido perceptivo – no caso, o tato.

Se considerarmos as sequências de ações narradas no conto, o momento em que a menina e a avó se sentam a uma mesa ocorre no final da narrativa, quando a segunda pode servir-se do vinho e do bolo que lhe trouxe a neta. Entretanto, o que vemos sobre a mesa é o adereço que, logo no início do conto, é mencionado como tendo sido presenteado pela avó à menina, e a avó o manipula em sua base, como se estivesse prestes a entregá-lo à neta. Por esse motivo, identificamos esta cena como o início da narrativa, o momento em que a avó efetivamente presenteia a garota com o chapeuzinho de veludo vermelho que lhe cairia tão bem e viria a tornar-se seu apelido empregado por todos. Essa ilustração corresponde, portanto, ao seguinte trecho do texto verbal⁸⁶: „Certa vez, deu-lhe de presente um chapeuzinho de veludo vermelho: ficou tão bem nela que a menina não queria usar outra coisa. Daí em diante, chamou-se Chapeuzinho Vermelho.”/“*Einmal schenkte sie ihm ein Rotkäppchen von rotem Samt, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anderes mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen*“.

⁸⁶ Inseriremos, nas referências diretas ao texto verbal, o trecho da tradução de Samuel Titan Jr., utilizado na edição da editora Cosac & Naify de Grimm-Janssen, e, para efeitos de contrastação, o trecho de texto verbal correspondente dos Irmãos Grimm na edição alemã.

Figura 63: Capa de Grimm-Janssen, versão alemã

Figura 64: Capa de Grimm-Janssen, versão brasileira

Assim, a opção de retratar o início de tudo evita antecipar acontecimentos que serão narrados no miolo, ao passo em que dá início à narrativa propriamente dita. Desse modo, a capa não apenas adorna e apresenta o livro, mas também começa a história efetivamente. Além disso,

apresenta ao leitor a personagem-título e outra importante figura desse texto, a avó, e explica o título do conto e nome da personagem.

O título *Rotkäppchen*, por sua vez, surge, na edição alemã, na horizontal, com a identificação da autoria logo acima, em formato de semi-círculo ou de arco: “*Gebrüder Grimm mit Bildern von Susanne Janssen*”, ou “Irmãos Grimm com imagens/ilustrações de Susanne Janssen”. Na edição brasileira, o título “Chapeuzinho Vermelho” aparece em formato de arco, com a identificação da autoria abaixo, em fonte menor: “Irmãos Grimm”, em uma linha, e “*Ilustrações Susanne Janssen*”, na linha de baixo. Em ambos os casos, as informações referentes a título e autoria possuem margem, estando destacadas da ilustração, ou a ela sobrepostas na base inferior da capa, e no centro. Em ambos os casos, essa separação entre ilustração e título funciona como uma etiqueta acoplada à imagem que visa identificá-la e catalogá-la, identificando o texto contido no miolo e sua autoria. A concepção de autoria empregada, por sua vez, é a tradicional, segundo a qual o “verdadeiro” autor da história é o responsável pelo texto verbal, enquanto que o ilustrador é indicado como sendo responsável “apenas” pelos registros visuais, como se estes fossem secundários à narrativa verbal. Em nossa concepção de autoria do livro ilustrado, entretanto, ambos os artistas devem ser considerados autores do livro ilustrado em pé de igualdade, já que a natureza deste objeto implica a inter-relação palavra-imagem-*design* na formação de sentidos com interdependência.

O emprego do semicírculo implica um círculo interrompido por linhas retas. O círculo caracteriza-se por uma ausência de início e de fim, diferentemente de outras formas geométricas delimitadas por linhas retas, como triângulos e quadriláteros, que os têm bem definidos, e de segmentos de retas, estremados por pontos. O recorte do círculo, tornando-o um semicírculo, entretanto, estabelece limites em uma forma que, a princípio, não os teria, apresentando-nos uma contradição. Além disso, o formato em arco, semicircular, dá movimento e dinâmica ao texto que assim é escrito, ampliando seu eixo de movimentação.

Sabemos que o conto de fadas é um tipo de narrativa que desperta especiais expectativas no leitor (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 85), por tratar-se de histórias amplamente conhecidas e difundidas, não apenas em sua forma verbal, mas também em todos os códigos integrantes do campo semiótico do conto de fadas, conceito apresentado no início do primeiro capítulo deste trabalho. Assim, trata-se de uma história com começo, meio e fim, mas que, de certo modo, nunca se finda, sendo constantemente evocada e retrabalhada por escritores e artistas de todas as linguagens. De fato, a proliferação de paródias e adaptações desse conto demonstra que os leitores não se consideram satisfeitos com o final da história proposto pelos Irmãos Grimm, imputando-lhe continuações, desenvolvimentos alternativos e finais distintos.

Assim, trata-se de um texto que possui e não possui fim; que pode ter seu desenvolvimento interrompido pela convenção do ponto final da narrativa, mas cujo desfecho não é aceito por todos os leitores, que se imiscuem na coautoria do conto recriando-o de diferentes formas e em distintos suportes. Indicando completude, o círculo remete a uma unidade coesa e plena, mas o aspecto semicircular nos relembra dos limites da narrativa em sua forma original, embora esta, como afirmamos, sirva como convite a leitores para dar-lhe uma continuação ou destino alternativo. A forma arredondada remete, ainda, ao elemento feminino, bastante presente na narrativa em três de suas cinco personagens e, sobremaneira, na personagem-título.

As cores e tons empregados na ilustração de capa são escuros. A luz que ilumina o ambiente vem de fora, a partir da janela, mas não existe uma incidência direta de luz, mesmo porque a densa vegetação da floresta, do lado externo, impede a penetração de raios solares diretos. Esses tons mais escuros conferem um ar de mistério ao ambiente. Esse mistério se manifesta na pergunta que a imagem pode sugerir: o que acontecerá a partir desse ponto? Além disso, a presença da floresta na janela, que envolve a casa, prenuncia o momento em que o bosque, ambiente do sobrenatural e dos perigos, adentrará a casa, com a invasão do lobo. A verdade é que essa casa, embora possivelmente considerada segura por parte da mãe, ao estar envolta pela floresta, não constitui um ambiente de fato seguro para seres humanos que não podem defender-se de perigos sobrenaturais por não possuírem esse tipo de atributos e capacidades. Assim, essa ilustração prenuncia as incertezas que caracterizam essa cena, que retrata uma estabilidade e uma calma que serão abaladas na narrativa do miolo. Se bem é verdade que a expressão do rosto da avó não corresponde à tradição pictórica de avós simpáticas e benevolentes, sabemos que também é típica a pessoa de terceira idade menos bem humorada e, por vezes, quieta e séria. Essa opção traz, contudo, certo nível de tensão à cena que se mantém durante toda a leitura do livro devido, sobretudo, ao estilo impresso às formas.

O modo como a cena está enfocada, de perto e um pouco do alto, difere do tipo de retrato de estilo fotográfico geralmente presente nesse tipo de livro, onde a cena é captada com um distanciamento maior que permite uma observação mais detalhada dos elementos retratados. Esse tipo de aproximação, presente ao longo de todo o livro, por vezes gera deformidades nas personagens e objetos, despindo-lhes de sua fofura e negando-lhes um tratamento estereotipicamente infantil. Isso faz com que o tipo de ilustração presente neste livro gere questionamentos quanto ao seu caráter infantil ou infantilizado, apresentando-nos *Chapeuzinho Vermelho* como uma história tensa, de mistério e perigos, mas também uma história que centraliza a luta pela vida.

O chapeuzinho com o qual a avó presenteia a menina, no centro da imagem de capa, é de um vermelho intenso próprio de objetos de veludo dessa cor. Representa a vida de organismos como o humano e exala um calor ausente no restante dos entes retratados, sempre em tons mais escuros ou pasteis, atraindo o olho-cérebro. O chapéu vermelho, aqui, põe-se no lugar da própria vida da menina e também a vida da avó, ambas entrelaçadas desde o princípio: primeiramente, pelo fato de a avó ser sua antepassada; em segundo lugar, porque ambas quase perderão a vida da mesma forma e nas mãos do mesmo vilão, em um momento de cumplicidade ímpar e irrepetível. Ambas renascem juntas, mais adiante na narrativa, tendo um novo ponto-zero em suas vidas após serem salvas da barriga do lobo pelo caçador. Isso nos faz retomar o emprego do semicírculo no *design* de capa: *Chapeuzinho Vermelho* tematiza a vida interrompida, embora não de forma definitiva. Enfoca a luta pelo direito à vida e os desafios de trilhar o incerto caminho que a caracteriza.

A ilustração de capa é altamente figurativa, representativa e indexical, por referir-se diretamente a um trecho do texto verbal, atribuindo-lhe forma e materialidade visuais. Ainda no âmbito da secundidade, possui uma intensa marca do gesto criativo do ilustrador, uma vez que são perceptíveis as marcas das pinceladas empregadas para dar cor e forma aos entes retratados. Esse traço confere um caráter altamente orgânico e humano aos registros visuais presentes no livro. Se bem é verdade que qualquer técnica de ilustração deriva de uma ação humana, a pintura com pincel e suas marcas na ilustração remetem a um trabalho artesanal que difere daquele que caracteriza a ilustração digital, por exemplo. As ilustrações de Grimm-Janssen são, assim, tão artesanais quanto os alimentos levados pela menina à avó e como (provavelmente) o próprio chapeuzinho vermelho com que esta última presenteia a neta. Esse fato, aliado ao estilo da vestimenta das personagens, confere uma marca temporal à narrativa, que parece ter ocorrido algum tempo atrás, em um tempo de imprecisa definição, mas provavelmente não o atual.

A guarda do livro é decorativa e não-referencial, de caráter aparentemente abstrato, mas assemelhando-se a páginas de um livro muito envelhecido, manchado e embolorado, tão antigo e borrado quanto as origens do conto da falsa avó.

A folha de rosto de Grimm-Janssen contém uma ilustração da personagem-título em um fundo escuro no qual não se distinguem outras formas, de modo que o foco desse registro seja, concretamente, a apresentação da menina ao leitor-visualizador. Nesse retrato, a menina tem na cabeça seu chapeuzinho vermelho posto e, na mão esquerda, a cestinha de alimentos que levaria à avó. Assim, retrata a menina a caminho da casa da avó.

Figura 65: Folha de rosto de Grimm-Janssen

A ilustração, em formato retangular, seguindo a disposição do livro, possui margens que lhe conferem um aspecto de um retrato observável pelo visualizador. Entretanto, do lado direito, o pé esquerdo da menina e a cestinha que carrega extrapolam os limites da margem, indicando movimento, de um lado, e uma ruptura de ordem, de outro. Movimento porque a personagem se desloca entre ambientes (casa da mãe – caminho – floresta – casa da avó), e ruptura porque, mediante a quebra de juramento, a menina sairá do ambiente previsto pela mãe e no qual deveria permanecer. Existe, portanto, a representação de uma quebra de barreiras (a barreira da proibição da mãe e a auto-barreira do juramento). Além disso, na parte superior da ilustração, existe um desnível em sua borda, com os limites deslocando-se alguns milímetros para cima na altura do olhar de Chapeuzinho. Aqui, trata-se de um duplo jogo metaficcional: na parte de cima, a realidade do portador corta a realidade do retratado e impõe sua própria materialidade. À direita, o pé afirma sua realidade, saindo da margem que o portador lhe impõe.

O olhar da personagem, em seu turno, denota distração e dispersão. Como vimos, estas são características da personagem que podemos inferir a partir da leitura do texto verbal, ainda que não surjam nele explicitadas. Essa distração consiste em característica fundamental para o desenvolvimento da narrativa, porque justifica o fato de a menina desobedecer à mãe e não

cumprir sua promessa, deixando-se enganar (seduzir) pelo lobo devido a uma dificuldade em ler certos signos, sem que isso a converta em personagem de caráter questionável. A distração está ligada à sua inocência, traço positivo que confirma a construção da personagem do conto de fadas, assim como propunha Lüthi, como sendo marcada ou por características positivas e nobres ou negativas e vis.

A expressão facial da menina acentua esse aspecto da distração, devido ao olhar perdido e sem rumo, projetado no céu e não no caminho que deveria seguir, e, por não esboçar emoções fortes, denota a serenidade de quem não imagina os perigos que corre e que são oferecidos por estranhos, como o lobo, que poderiam vir a abordá-la. Diferentemente daquilo que se costuma observar na ilustração tradicional, a configuração dos traços do rosto da menina não aludem a um padrão de beleza tradicional especialmente acentuado. O nariz não é delicado ou arrebitado, e situa-se a mais centímetros de distância da boca do que uma distribuição facial harmônica permitiria. Os olhos são um pouco desiguais e a orelha, por sua vez, mais protuberante. Ao retratar a personagem-título desta maneira, a ilustradora contradiz parcialmente a descrição que dela o texto verbal oferece. Assim como demonstrado no capítulo segundo, o texto em alemão dá indícios de que a menina seria bonita, doce e fofa (*“eine kleine süße Dirn”, “das junge zarte Ding”, “weil ihm das [das Käppchen] so wohl stand”* – esta última justificativa ausente de forma explícita na edição brasileira). Se, por um lado, a doçura parece estar presente no retrato por meio da distração ingênua, a beleza e a fofura são contraditas pelos traços da personagem. Além disso, o modo como ela é enfocada na imagem a distorce. Essa distorção põe ênfase na representação do rosto, mas o deixa várias vezes maior que todo o resto do corpo, cujas extremidades surgem diminutas e pouco detalhadas. Essa deformidade gera potencial estranhamento e rompe com os padrões de retrato da ilustração tradicional.

Logo abaixo da margem inferior, como se se tratasse de uma legenda, estão listados os autores do texto verbal, o título da obra e o nome da ilustradora, bem como o da editora. Apenas o título da obra encontra-se inteiramente em caixa alta, denominando a ela e à personagem-título retratada nessa ilustração. O nome dos autores da narrativa verbal aparece em mesmo tamanho, mas apenas com as primeiras letras em maiúsculas. O nome da ilustradora surge em fonte menor (Bodoni), bem como o da editora. Isso reafirma a concepção de autoria que discutimos previamente ao abordarmos a configuração da capa. O fato de o nome dos Irmãos Grimm e o título surgirem no mesmo tamanho de fonte associa ambas as informações, e as dimensões reduzidas da referência à ilustradora conferem-lhe um papel secundário, complementar, mas definitivamente não em pé de igualdade com o autor da narrativa verbal e

em relação subalterna ao próprio conto, de autoria alheia e supostamente independente de sua intervenção.

Isso contradiz a própria natureza do livro ilustrado e a preponderância da narrativa visual na composição do livro, onde ela é, como veremos a seguir, muitas vezes dominante. Domina porque ocupa diversas páginas duplas em sua integridade e porque dita rumos da leitura do texto verbal, atribuindo-lhe tom, estilo e circunstâncias que determinam uma leitura específica do conto. Sendo o conto verbal mais aberto a interpretações, devido à sua escassez de detalhes e descrições, o livro ilustrado se apresenta, diferentemente, mais fechado e definido. No contexto deste livro, portanto, escritores e ilustradoras são coautores em pé de igualdade e a narrativa resultante do casamento entre palavra-imagem-*design* não existiria sem a participação de ambos⁸⁷.

A importância das ilustrações nessa narrativa híbrida é tal que compete a elas a função de iniciá-la, já na imagem de capa e no retrato da folha de rosto. Assim, quando o texto verbal se inicia, na página 3, o leitor já conhece visualmente um dos ambientes e dois de seus personagens, e já teve a oportunidade de visualizar o primeiro gesto narrado no texto verbal, o fato de que, certa vez, a avó presenteara a menina com o chapeuzinho vermelho.

O início do texto se dá em uma página dupla desprovida de ilustrações. Na página da esquerda, encontra-se apenas a dedicatória do livro (“para meu avô, Wilhelm Pfortjé”). Essa dedicatória corresponde à ilustradora e autora do projeto gráfico da obra, Susanne Janssen, que assina, aqui, como responsável pelo livro, algo que reafirma seu papel legítimo de coautora não secundária. Na página da direita, em fundo branco e sem margens, encontra-se o primeiro parágrafo do texto verbal, iniciando-se na expressão “era uma vez” e findando-se com o juramento da menina. Neste trecho, a personagem-título é apresentada, seu nome é justificado e ocorrem o momento em que a mãe a envia em sua jornada e procede à interdição. Os ambientes em que estas cenas ocorrem não é explicitado verbalmente no texto, de modo que passa a ser decisão dos ilustradores defini-los e caracterizá-los. Em Grimm-Janssen, o momento em que a avó presenteia a menina com o adereço se desenvolve na casa da primeira; o trecho em que a mãe entrega à menina o vinho e o bolo e a envia à casa da avó decorre na casa desta família. Estes são os dois ambientes aos quais alude o primeiro parágrafo do texto verbal e que ilustram tanto o registro visual de capa como a ilustração subsequente, das páginas 4 e 5, da qual trataremos em breve.

⁸⁷ Quanto à relação entre autor e ilustrador, é possível, ainda, pensar também no livro como (objeto de) mercadoria: trata-se de um só conto dos Grimm no livro inteiro em um momento em que os textos estão quase ubíquos (internet, outros livros etc.). No valor de mercado, o texto do conto é baixo. Assim, a ilustração atribui valor ao objeto.

O fato de a página 3 conter apenas texto verbal poderia sugerir, em um primeiro momento, uma dominância desse eixo de linguagem na narrativa. Entretanto, como vimos, a narrativa já se iniciou visualmente na capa, em uma cena que antecipa uma ação narrada nesta passagem. Se o livro se iniciasse apenas com texto verbal, com apresentação subsequente das ilustrações, teríamos um contexto em que é outorgada ao leitor a possibilidade de criar mentalmente uma visualidade para as cenas descritas, sem interferência do ilustrador; aqui, entretanto, essa visualidade já foi oferecida anteriormente e influencia a imagem mental que o visualizador criará das personagens e do ambiente em que as ações se desenrolam. Neste caso, existe um domínio implícito das ilustrações, principalmente no tocante à construção das visualidades, algo que não se estranha dada a aptidão da linguagem visual para esse fim.

A primeira ilustração do miolo é apresentada na sequência, na página dupla 4-5.

Figura 66: Página dupla 4-5 de Grimm-Janssen

Essa página dupla contém apenas uma ilustração, sem nenhum texto verbal. É delimitada por margens, como todas as ilustrações do livro exceto a da capa e quarta capa, e assume um formato pronunciadamente retangular e horizontal, uma vez que ocupa todo o espaço do livro aberto. Essa ilustração retrata a casa da menina e da mãe, situada na aldeia, de modo similar à casa da avó, presente na capa. O estilo é sóbrio e discreto, mas as distorções espaciais criam, potencialmente, um malestar. O mesmo acontece com a semelhança dos rostos e dos olhos inexpressivos. Tudo isso transmite uma certa monstruosidade.

Vê-se mobília funcional e não ostensivamente decorativa, e uma mesa no mesmo formato daquela presente na casa da avó. Essa mesa, entretanto, é de superfície lustrosa, com a capacidade de refletir a vegetação do espaço externo que a janela, aberta, nos possibilita avistar.

A janela aberta e a vista da vegetação ocupam, assim, grande parte da distribuição espacial da cena, com a floresta surgindo, ainda, representada dentro do ambiente por meio do reflexo na mesa. Assim, esta ilustração põe em diálogo não apenas o ambiente interno e o externo, com o segundo penetrando parcialmente o primeiro, mas também o mundo humano e o natural, o lógico e o mágico. Neste caso, a imagem prenuncia e antecipa o fato de que o mundo natural-mágico virá a penetrar o humano-lógico, subvertendo sua normalidade e pondo em xeque sua aura de segurança e conforto familiar. Esta ilustração representa, assim, um embate que caracteriza esta história e que dita as condições sob as quais ocorrerá a luta pela vida que é o problema central do conto.

A ilustração apresenta mãe e menina deliberadamente deformadas. A cabeça da mãe encontra-se paralela à mesa, como se esta estivesse sendo enfocada lateralmente e muito perto da lente, caso se tratasse de uma foto; a menina, por sua vez, surge como se estivesse sendo vista de cima, por ser mais baixa que a mãe. O olhar da mãe se dirige à menina, entregando-lhe o vinho e o bolo; o da menina, ao teto. Isso a mostra dispersa e desatenta. Embora, no texto verbal da página anterior, a menina tenha se comprometido a fazer direitinho o que a mãe lhe pedia, aqui percebemos a sua desatenção no momento em que ouve a interdição, algo que justifica o fato de que, mais adiante, ela esquecerá e romperá o próprio compromisso. Esta ilustração retrata assim, o momento do diálogo entre a mãe e a menina e antecipa, indiretamente, fatos do porvir com a penetração da floresta no ambiente do lar. O ambiente efetivamente penetrado pelo lobo-floresta é outro, a casa da avó; entretanto, esse espaço se encontra profundamente análogo ao primeiro: é humano, familiar, supostamente seguro, aconchegante, e possui decoração e estilo altamente semelhantes.

A virada de página nos leva à página dupla 6-7, que possui uma configuração distinta. Do lado esquerdo, em fundo branco, um parágrafo de texto verbal. Esse trecho inicia com a referência à avó e sua casa a meia hora da aldeia, no bosque. Entretanto, já na segunda frase, ocorre o encontro entre a menina e o lobo e tem início sua interação, com a menina informando-lhe a respeito de seu destino e da localização da casa da avó. Na página da direita, enquadrada em margens, uma ilustração da avó sentada em uma cadeira ao lado de sua cama. Com esta configuração de texto precedendo a imagem, temos a relação sintática de ilustração, conforme Santaella (2012). Nesta relação, a imagem apresentada a posteriori ilustra o trecho de texto verbal que a antecede. Chama a atenção a marcante diferenciação espacial, determinada pelo *design*, entre texto verbal e ilustração: encontram-se em páginas diferentes e com a separação confirmada pelas margens da ilustração, que se apresenta como um retrato oferecido para conferir visualidade àquilo que se narrou em palavras.

A ocorrência mais importante, do ponto de vista do desenvolvimento do conto e de seu enredo, presente nesse trecho, é a interação entre menina e lobo, contendo o interrogatório ardiloso e a concessão de informações necessárias para que a história assuma seu rumo como o conhecemos. A opção da ilustração foi, no entanto, retratar uma personagem indiretamente mencionada neste trecho, mas que dele não participa de forma ativa: a avó. Sua menção ocorre no início (“A avó dela morava no meio do bosque, a meia hora da aldeia”/“*Die Großmutter aber wohnte draußen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf*”) e na última pergunta do lobo (“Chapeuzinho Vermelho, onde mora sua vovozinha?”/„*Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?*“), no interior de sua casa, mais especificamente no quarto, local onde o lobo a devoraria e viria a passar-se por ela, devorando, também, a menina.

O encontro da menina e do lobo na floresta é considerado um momento produtivo, retomando o conceito de Lessing, por grande parte dos ilustradores deste conto, justamente por situar-se entre acontecimentos fundamentais e por dar origem à continuação do enredo. Nesta ilustração, Janssen rompe com essa convenção, ao menos nesta página dupla, optando por retratar a avó e deixando o encontro menina-lobo para a página dupla seguinte. A avó, nesta cena, parece pensativa, com o olhar possivelmente dirigido à janela, como quem espera visita de fora. A possibilidade de estar fitando a janela se confirma pelo fato de que, atrás dela, encontra-se um espelho que a reflete. Esse espelho extrapola a margem superior da ilustração. Como vimos anteriormente, o reflexo da floresta, primeiramente na mesa e, agora, no espelho, faz com que esta penetre o ambiente retratado de forma a prenunciar a invasão do lobo na casa. Representa justamente um limite ultrapassado. O fato de avó trazer consigo expressão de espera refere-se, possivelmente, a uma espera consciente (a visita da neta) e a outra inconsciente (a visita do lobo). Por mais que não saiba que o lobo pretende adentrar sua casa e devorá-la, este acontecimento está reservado no porvir da história e é inevitável. O leitor, na maior parte dos casos conhecedor de antemão dos rumos do enredo, sabe o que a avó espera (e o que a espera) e está ciente da invasão do lobo, representante e habitante do universo natural-sobrenatural da floresta, na casa da avó.

Figura 67: Página 7 de Grimm-Janssen

A separação espacial tão pronunciada entre texto verbal e ilustração, nesta página dupla, coloca ambos os eixos narrativos em esferas distintas. Isso ressalta a diferença semiótica entre ambos, baseados em matrizes de linguagem diferentes, bem como suas funções primordiais: a do primeiro, narrar, e a do segundo, retratar uma visualidade. Embora seja fato que o texto verbal possui aspectos descritivos e o verbal, narrativos, neste caso cada um deles desempenha com mais vigor a função recentemente citada, e cada uma dessas funções, embora complementares, são diferentes. Essa separação situa em polos distintos, também, a contribuição dos autores dos textos verbal e visual, mas sua inter-relação é determinada pela última, responsável, também, pelo projeto gráfico ou *design* do livro. Deste modo, a artista ilustradora-designer trata o texto verbal, nesta página dupla especificamente, com certa reverência, acentuando o fato de que ele antecede seu trabalho. Isso não quer dizer, entretanto, que ao longo de todo o livro exista uma dominância do verbal sobre o visual. Como afirmamos anteriormente, a abundância de ilustrações e de páginas duplas ocupadas exclusivamente com imagens neste livro, bem como o fato de que é com estas que se inicia a sequência narrativa, ditando padrões visuais de leitura do texto, seu tom e estilo, demonstram que a relação palavra-

imagem, aqui, é equilibrada, com certo grau de preponderância do aspecto visual no ditame dos rumos da leitura. Em termos informativos, contudo, a relação semântica estabelecida entre texto verbal e imagem nesta página dupla é de dominância do primeiro, porque ele é, de fato, mais informativo que o registro visual, que capta apenas alguns aspectos seus e os detalha, com menor teor narrativo e mais tendência à descrição. Há, porém, a narração adicional da espera da avó em seus aposentos.

A página dupla 8-9 refere-se semanticamente ao texto verbal exibido na página esquerda anterior e contém unicamente uma ilustração, disposta horizontalmente, acompanhando o formato do corpo da menina, curvado, e do lobo, deitado no solo.

Figura 68: Página dupla 8-9 de Grimm-Janssen

Neste registro, vê-se ilustrado o momento de interação entre o lobo e a menina na floresta. O lobo ocupa a quase totalidade do espaço da página da direita. Encontra-se deitado no solo com a barriga para cima, em posição semelhante à que adotam cães domésticos quando brincam com humanos ou recebem carícias no ventre. Essa posição indica certa submissão e ausência de projeção de instinto de defesa e ataque, mas, principalmente, sugere uma sedução e mostra-nos o lobo em posição de submissão. Embora boca, língua e talvez olhos sinalizem perigo, existe uma sinalização forte de submissão, parte do ardil do lobo, que confunde a menina não tão apta a ler todo tipo de signos. Essa sedução é a que o lobo ensaja ao enganar a menina passando-se por inocente e curioso, como se seu interrogatório não contivesse segundas intenções. Vale-se, no texto verbal, de sua cortesia e bons modos. Aqui, a sedução assume forma na disposição de seu corpo. O focinho, contudo, encontra-se aberto, exibindo dentes afiados e uma língua pronunciada, armas das quais se valerá, mais adiante, para atacar e devorar menina

e avó. O retrato dessa boca perigosa e escancarada prenuncia acontecimentos futuros e é um alerta, não percebido pela inocente e distraída protagonista, das reais intenções do lobo. Apesar disso, como se sabe, caninos respiram frequentemente com a boca aberta, e o lobo se utiliza dela em outras partes do conto para falar, o que faz com que a exposição de seus dentes e línguas fosse praticamente inevitável e passasse despercebida pela menina como signo indicador da voracidade e periculosidade do animal. A postura do lobo, assim como se vê deitado no solo, sugere uma inversão de papéis, dando a falsa impressão de que a menina poderia fazer dele o que quisesse, e não o contrário.

Na página esquerda, encontra-se a menina, enfocada de modo a que possa ser vista com ênfase na cabeça e no rosto, e enquadrada nos limites da margem da ilustração horizontal e retangular. Nesse retrato, seu olhar não se dirige ao lobo, mas a outra direção indefinida, à sua esquerda, como aquilo que se conhece coloquialmente como “rabo de olho”. Isso reafirma sua distração e dispersão. Desse modo, entende-se que, ao responder inocentemente e com tantos detalhes às perguntas do lobo, oferecendo-lhe preciosas informações que se voltariam contra ela mesma e sua própria vida, a menina não prestava atenção no que de fato ocorria e, assim, nem pôde pensar nas possíveis consequências de seu ato.

Chama a atenção, no canto inferior esquerdo da ilustração, na página esquerda, a presença da mãe. Esta mantém os braços cruzados e olha para a menina em tom de controle e desaprovação, como se a estivesse observando (e reprovando) enquanto esta última rompe sua promessa e cede à sedução do lobo. A inclusão da mãe na ilustração, como se estivesse no mesmo espaço e momento, consiste em uma alteração dos sentidos expressos no texto verbal, uma vez que, nele, a mãe ocupa apenas o primeiro ambiente da narrativa, a casa não mencionada verbalmente mas presente nas ilustrações. Como o encontro da menina com o lobo ocorreu quando esta se encontrava já dentro da floresta (“Assim que Chapeuzinho Vermelho entrou no bosque, deu de cara com um lobo”/“*Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf*”), não seria possível que a mãe pudesse avistá-la do quintal da casa, na aldeia, durante o diálogo com o lobo. A presença da mãe na ilustração, assim, é parcialmente simbólica. Sua presença está implícita na proibição feita anteriormente (interdição) que é desconsiderada pela menina. A mãe na ilustração relembra o leitor-visualizador da interdição que caracteriza esta narrativa e consiste em função primordial no desenvolvimento do conto.

Nessa ilustração, o espaço ocupado pelo lobo está envolvido pela escura (devido às sombras) vegetação da floresta; a parte ocupada pela menina e pela mãe tem como fundo o céu azul, sem sombras e sem mato. Isso porque, aqui, a menina ainda se encontra no caminho, do qual virá a desviar-se em seguida, instigada pelo animal. Nessas ilustrações, percebe-se que a

vegetação de fundo contém fotografia, introduzindo um elemento do mundo “real” na narrativa. De fato, a vegetação parece muito mais real que o restante dos elementos ilustrados por não estar deformada.

Como vemos, embora a sequência narrativa do texto verbal não tenha sido adulterada, a das ilustrações possui referências a acontecimentos passados e ulteriores, relembrando o leitor-visualizador de passagens pregressas do texto e alertando-o acerca de fatos do porvir potencialmente guardados em sua memória a partir de experiências anteriores com o conto. O fato de as ilustrações possuírem componentes que de algum modo afetam a cronologia das ações é reforçado pela ausência de marcações de números de páginas no livro. Esse aspecto, comum, de modo geral, no livro ilustrado, reforça a oscilação na linearidade da narrativa mediante as referências a tempos passados e futuros nas ilustrações. Pelo fato de os registros visuais relembrarem o leitor-visualizador a respeito de fatos vindouros do enredo (que provavelmente conhece), ausenta-se a expectativa referente à pergunta *o quê?*, mantendo-se, porém, a pergunta *como?*, referente ao modo como as cenas virão a ser representadas mais adiante nas ilustrações. Entretanto, embora as ilustrações apresentem oscilações na linearidade cronológica, de modo geral, elas seguem a sequência temporal do texto verbal, retratando os acontecimentos em uma sequência concordante com a deste último.

Figura 69: Página 11 de Grimm-Janssen

Na página dupla seguinte, abarcando as páginas 10 e 11, repete-se a relação sintática entre palavra e imagem designada por Santaella (2012) como ilustração, aquela em que o texto verbal antecede a ilustração. Esta, por sua vez, retrata parte significativa da narrativa verbal, apresentava na página da esquerda. Nela, o lobo incita a menina a perder tempo colhendo flores e divertindo-se no bosque, de modo a dar-lhe tempo para chegar antes à casa da avó.

Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen, warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen. Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst, und es ist doch so lustig hier draußen im Wald.

Com esta fala, o lobo faz um apelo ao espírito lúdico infantil. Tece uma comparação entre a postura supostamente séria da menina, ao seguir seu caminho no bosque sem entreter-se com o que ele tem a oferecer, e compara-a à atitude de quem vai à escola, algo que não ocorre neste momento. Apesar disso, Chapeuzinho Vermelho desempenha, aqui, uma tarefa relativamente séria que lhe foi delegada pela mãe, de seriedade comparável a frequentar a escola. A menina cede à tentação e à proposta do lobo, que parece tão inofensiva e compatível com o tempo de que dispõe para alcançar a casa da avó.

Ao final do parágrafo, a menina penetra no bosque mais e mais fundo, em busca de flores cada vez mais bonitas: „Mal arrancava uma e já via outra mais bonita logo adiante e ia atrás dessa, e assim penetrava mais e mais fundo no bosque”/“*Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief danach und geriet immer tiefer in den Wald hinein*”.

A ilustração, por sua vez, retrata apenas o diálogo entre o lobo e a menina no bosque. Nesta ilustração, não é possível enxergar o rosto da menina, que está focalizada lateralmente, sem que seja possível identificar-lhe a face. A ênfase é dada ao rosto do lobo, localizado na metade da direita e superior do campo visual da ilustração. A personagem foi representada, aqui e ao longo do livro, de maneira verossímil. Assemelha-se, de fato, a um lobo como os que encontramos na natureza. Deste modo, optou-se por não traduzir visualmente o aspecto humano do lobo, expresso no fato de falar, pensar e agir como uma pessoa humana. Além disso, as dimensões do animal são apenas moderadamente superiores às da menina, de modo que seu poder de engolir vivas duas pessoas de uma só vez deva-se sobremaneira ao aspecto maravilhoso da narrativa, já que existe incompatibilidade entre sua estrutura física e o que ele, de fato, é capaz de fazer. Ao retratá-lo como animal, a ilustração ressalta seu aspecto selvagem de autêntico habitante da floresta. Seu aspecto sobrenatural fica disfarçado e invisível, assim

como a própria floresta, terra de elementos como o lobo falante mas que, em seu aspecto natural, assemelha-se a qualquer bosque corrente do mundo real.

As feições do lobo são a de um animal típico de sua espécie. A boca encontra-se aberta. Chama a atenção um formato especialmente diagonal do entorno nos olhos, que lhe atribui um caráter ferino. Ao redor das personagens, observa-se a vegetação da floresta vista de dentro com o céu azul entre os galhos e folhas, escuros devido à perspectiva de toma de luz.

Esta ilustração capta um momento aparentemente considerado fecundo por um grande número de ilustradores ao longo da história, como verificamos no capítulo 2, por situar-se entre acontecimentos importantes da história e dando origem a importantes desenvolvimentos do enredo.

A página dupla seguinte (12-13) contém apenas uma ilustração, sem a presença de narrativa verbal, e nos apresenta um retrato de Chapeuzinho distraída, sensual (sensitiva) e seduzida na floresta.

Figura 70: Página dupla 12-13 de Grimm-Janssen

O modo como a personagem foi enfocada na ilustração tende a aproveitar a disposição altamente retangular do espaço da página dupla, de modo que seja possível, simultaneamente, observar rosto e tronco, com a cestinha à mão, aproveitando-se todo o espaço disponível. A menina é vista envolta pela escura vegetação, estando, portanto, embrenhada na mata e em movimento. O olhar é disperso e distraído e a menina mexe no próprio cabelo com a mão esquerda. A boca está entreaberta, sendo possível avistar parte dos dentes da arcada superior, reforçando o aspecto de distração e esquecimento momentâneo de sua tarefa e de sua promessa. No canto superior direito da imagem, bem ao fundo, pode-se avistar a casinha da avó. O olhar

da menina dirige-se ao lado oposto, de modo que a avó e sua casa permaneçam, por ora, esquecidas em favor dos encantos e distrações do bosque. Observando-se essa imagem sem interferência do conto, seria possível dizer que a boca aberta e o olhar, bem como a inclinação da cabeça pra trás, podem expressar êxtase, sendo a boca aberta, o mexer no cabelo e a prostração do pescoço e do ombro fortes indicadores sensualizantes. Além disso, o vermelho do chapéu migrou para a saia, ou seja, para o sexo. Isso tem relação, lançando-se mão das relações entre palavra e imagem na construção desse LICF, com o fato de que a menina é, efetivamente, seduzida pelo lobo ao acreditar em seu ardil e fixar-se nos signos de não periculosidade que ele emite (gentileza, bons modos, submissão, sedução), ignorando os que indicam perigo (boca, dentes, porte, olhar, ser lobo).

A página dupla subsequente (14-15) apresenta, também, unicamente uma ilustração, desprovida de acompanhamento por parte de texto verbal.

Figura 71: Página dupla 14-15 de Grimm-Janssen

O fato de o livro apresentar uma multiplicidade de ilustrações retratando a menina na floresta, incluindo duas páginas duplas seguidas contendo unicamente imagens, gera uma sensação de prolongamento do tempo que a menina passa nesse ambiente. Esse prolongamento mostra que, de fato, a moça tem outras preocupações do que a chegada à casa da avó. Além disso, cria uma pausa no andamento das peripécias com vistas a retardar a chegada ao clímax do conto que, dava a sua brevidade, objetividade e simplicidade, já se avizinha.

Esta ilustração possui, obviamente, a função de retratar as personagens (menina, lobo) e espaços (floresta, casa da avó ao fundo), mas possui caráter mais ostensivamente narrativo que as outras, sendo especialmente informativa. Nela, avista-se a menina abaixada às margens

de um curso de água, dela bebendo; à direita, o lobo dirigindo-se à casa da avó, seu destino no canto direito da imagem. Como o texto verbal não menciona nenhum curso de água nem o fato de a menina encontrar-se com sede, tem-se aqui um caso em que a ilustração expande texto verbal, imuscuindo-se na narrativa geral ao acrescentar-lhe acontecimentos, ainda que secundários, que nele se ausentam. Entretanto, o fato de a menina beber do lobo ao tragar a água que o reflete e, assim, que o contém, também exala sensualidade e reafirma a sedução operada pelo lobo, que será tão forte e definitiva que não permitirá que, mais adiante, durante o diálogo central da narrativa com a menina na beirada da cama da “avó”, Chapeuzinho Vermelho perceba signos de periculosidade muito mais evidentes.

A horizontalidade da ilustração já abordada no capítulo 2, é aproveitada de modo a representar o deslocamento do lobo: na extrema esquerda, sua origem, a menina com quem estava conversando e de quem obtinha importantes informações; na extrema direita, seu destino, a casa da avó. O corpo do lobo, da cauda ao focinho, e refletido na água, acompanha uma linha que vai da menina à casa, denotando movimento e deslocamento. A casa da avó, momentaneamente esquecida pela menina, vê-se refletida na água no rio ou lago onde bebe, estando presente, ao menos, em seu inconsciente. Em sua distração, entretanto, a menina se entrega ao momento e seus prazeres e olvida suas obrigações.

A página dupla 16-17 dá sequência à narrativa com uma mudança de ambiente e a disposição da ilustração na página da esquerda e do texto verbal na da direita, configurando uma relação sintática de *epkhrase*.

Figura 72: Página 16 de Grimm-Janssen

Na página da esquerda, vemos novamente a avó em seu quarto, retratado da mesma maneira que na página 7, com a diferença da tonalidade do chão e das paredes, que é aqui mais avermelhada, e do formato da cama, menos arredondado. Nesta cena, a avó está se deitando na cama ou dela se levantando; ao fundo, avista-se o espelho que reflete a floresta e prenuncia a chegada do lobo. Na página direita, um trecho breve de texto verbal. Nele, o lobo chega à casa da avó e bate à porta, ouvindo como resposta a pergunta “*Wer ist draußen?*”. O lobo mente, fazendo-se passar por Chapeuzinho Vermelho: “*Rotkäppchen, das bringt dir Kuchen und Wein, mach auf*”. A avó, entretanto, responde que se encontra muito fraca para poder levantar-se, e pede à suposta menina que entre diretamente. Existe uma pequena contradição entre palavra e imagem neste par, uma vez que o texto verbal sugere certa imobilidade da avó nesta cena devido à sua fraqueza e indisposição e a ilustração, por sua vez, retrata-a movendo-se da cama. Esse movimento, entretanto, assim como representado, parece ser lento e dificultoso, com a avó apoiando-se na cama enquanto nela sobe ou dela desce.

A sequência narrativa do texto verbal é muito ligeira. Da entrada do lobo na casa ao devoramento da avó, tudo é narrado em um único e breve período: “*Der Wolf drückte auf die Klinke, die Tür sprang auf, und er ging, ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschlang sie*”. No período seguinte, o último da página, o lobo veste sua camisola, deita-se na cama e fecha as cortinas.

O tom avermelhado do chão e das paredes na ilustração da página 16 contrasta com o branco dos lençóis e com a o par azul do céu/verde escuro da folhagem no reflexo da floresta no espelho. Por ser escuro e vivaz, esse tom se assemelha ao sangue e deixa o ambiente denso e tenso, refletindo a tentativa de assassinato que é narrada verbalmente na página da direita, embora, nela, não exista menção a sangramento de qualquer tipo. Semanticamente, o texto verbal é, neste par de páginas, mais informativo que a ilustração. Vista em um primeiro momento, a imagem retrata apenas a avó em sua cama, e o texto verbal apresenta muito mais acontecimentos concatenados. Apesar disso, a ilustração possui elementos que antecipam fatos prestes a ocorrer, incorporando-os indiretamente. O primeiro devoramento da história não é representado pictorialmente, e mesmo sua menção na narrativa verbal é breve e nada detalhada.

A página dupla seguinte, 18-19, contém apenas uma ilustração, na qual o lobo espera pela menina na cama da avó e esta pode ser avistada pela janela, chegando.

Figura 73: Página dupla 18-19 de Grimm-Janssen

Nesta ilustração, o espaço da esquerda é ocupado pelo lobo, deitado na cama da avó com a barriga protuberante. Com as patas dianteiras, ajeita a touca da velhinha em sua cabeça. A bocarra está franzida, como se o animal estivesse rosnando em posição de ataque; o olho, menos aberto devido ao franzimento do focinho, vai de encontro ao campo de visão do leitor-visualizador, com quem firma um pacto de cumplicidade: o lobo sabe que o leitor está ciente de sua estratégia e até mesmo do destino da menina que se avizinha pela janela. Os móveis (mesa, cadeira, espelho), encontram-se tombados, sugerindo que o lobo adentrou o cômodo de forma brusca e intempestiva (o texto verbal não menciona a avó tendo tido a possibilidade de lutar em sua própria defesa, dada a rapidez das ações do lobo anteriormente narradas). Pela janela, vê-se a cabeça da menina chegando e a floresta, também refletida no espelho. Neste momento, o mundo da floresta se encontra fora e dentro da casa, espreitando a menina de modo a não lhe deixar nenhuma chance de escapar. Ao passo em que nas páginas anteriores o tempo que a menina passou distraída na floresta foi dilatado por meio das ilustrações, aqui ocorre uma corrida contra o tempo: o lobo acaba de devorara a avó e ainda está se ajeitando na cama para parecer-se com ela, enquanto a menina desponta no horizonte, prestes a bater na porta.

Na página dupla seguinte, novamente a *epkhrase*: a ilustração antecede o texto verbal. À esquerda, um *close* do rosto da menina com seu olhar disperso e lateral que tanto a caracteriza. Com a mão, a menina está prestes a abrir o trinco da porta da casa da avó. Seu olhar não mira, contudo, nessa ação, mas na direção oposta e, dado o posicionamento de suas pupilas, provavelmente sem foco preciso. Esse estado de dispersão e sensualidade que caracterizou seu comportamento durante o caminho, na interação com o lobo e na colheita de flores na floresta dissipou-se por alguns segundos quando a menina se lembrou de sua obrigação e da avó que a

esperava, mas retorna, neste momento, tornando-a uma presa fácil para o lobo. Isso porque, distraída como se encontra, torna-se mais fácil de enganar com o tosco disfarce da fera.

O parágrafo de texto verbal exibido na página da direita se inicia com Chapeuzinho ainda na floresta (*“Rotkäppchen aber war nach den Blumen herumgelaufen”*) em seu afã de colher as flores mais bonitas; lembra-se, então, da vovozinha, retorna ao caminho e chega à frente da casa. O texto indica uma admiração que a garota sentiu ao deparar-se com a porta aberta (*“es wunderte sich, dass die Tür aufstand”*), mas esse sentimento não se traduz na ilustração, que reforça o seu quase estado de distração/sensualidade, no qual os signos para os quais atenta estão mais relacionados à percepção sensorial. A menina entra na casa, achando tudo estranho e expressando medo em seus pensamentos: “Meu Deus, que medo que me deu”/“*Ei, du mein Gott, wie ängstlich wird mir’s heute zumute*”, sentimento também não transposto para o registro visual, que focaliza a cena anterior, com a menina ainda diante da casa.

Figura 74: Ilustração de Grimm-Janssen, p. 20

Logo, a menina entra no quarto, abre as cortinas previamente fechadas pelo lobo. A falsa avó se encontra deitada na cama com a touca enfiada na cara (*“da lag die Großmutter und hatte die Haube so tief ins Gesicht gesetzt”*) e um aspecto distinto do habitual que gera estranhamento na menina. Esse estranhamento a leva a questionar, admirada, as grandes orelha, olhos, mãos e boca da pretensa avó. Ao final do questionamento, o lobo diz que a boca grande é para devorá-la melhor e salta da cama em direção à menina e a engole. O texto verbal desta página narra o ápice dos acontecimentos da narrativa, com o tenso diálogo entre menina e lobo à beira do leito da avó, o ardil principal e o momento em que a protagonista é engolida pelo lobo, que leva a cabo com sucesso seu plano e seu objetivo. A ilustração, entretanto, capta apenas um instante do denso e informativo trecho de texto verbal, gerando uma expectativa a respeito de como o porvir será representado imagneticamente. Esse momento foi capturado na ilustração seguinte, que ocupa a página dupla 22-23.

Figura 75: Página dupla 22-23 de Grimm-Janssen

Nesta ilustração, provida de movimento, o lobo se desloca em seu salto da cama, situada no extremo direito da imagem, rumo à menina, aqui não retratada mas posicionada no lugar onde se encontra o leitor, em frente do livro e da imagem. Ou seja, o lobo pula em direção ao lado imediatamente esquerdo ao leitor, indo de encontro à tendência, durante a leitura/percepção de registros visuais, de identificação do observador com a esquerda, caracterizando um caminho de leitura ocidental rumo à direita. O lobo salta, assim, mais rumo ao leitor que à menina, implicando-o na narrativa.

A posição do corpo do lobo no retrato é diagonal, transpondo à pintura o movimento de seu corpo. Seu olho (pode-se ver apenas um), outrora representado na diagonal, agora se vê

redondo, arregalado. Seu focinho, muito aberto, exhibe a gengiva e os dentes da arcada superior, com um canino exposto, especialmente longo e afiado. É possível visualizar, ainda, a língua dentro da boca. A expressão do lobo é de grande ferocidade e muito assustadora, assim como se mostra assustado o reflexo do rosto da menina no chão avermelhado, boquiaberto e com olhos estatelados. Esta ilustração captura um momento marcado pelo medo, pelo susto e pelo perigo iminente de perda da própria vida, com uma utilização de traços e cores que reforçam uma aura de terror. Esse aspecto aterrorizante da cena, junto de vários elementos anteriormente analisados que geram estranhamento, consiste em uma ruptura entre seu trabalho e a tradição de ilustrações deste conto abordada no capítulo anterior, em que se evitou, de forma geral, impingir às imagens teor assustador e tão realista. Grimm-Janssen mostra-se, assim, uma obra não estereotipicamente infantil e que não poupa o leitor-visualizador de imagens pendendo para o desagradável e que evocam, potencialmente, no próprio leitor, o pavor da menina. Esta ilustração, de modo especial, invoca a participação emocional do leitor nos rumos do desenvolvimento da narrativa. Embora esteja emoldurada em margens como as demais, existe um desnivelamento das margens na parte superior da página esquerda e em seu canto esquerdo inferior, com o braço do lobo superando-a em alguns milímetros. Isso mostra que o lobo avança em direção à menina mas, também, em direção ao visualizador, ameaçando sua própria integridade emocional ao implicá-lo na narrativa no papel da vítima. Isso retrata o lobo como um ser altamente traidor e no qual jamais se poderia confiar. Na página anterior, com seu olhar em direção à câmera imaginária, o lobo firma um pacto de cumplicidade com o leitor para, aqui, devorá-lo.

A página dupla seguinte (24-25) contém unicamente uma ilustração e dá sequência à narrativa mostrando o lobo deitado na cama da avó, com a barriga protuberante após haver engolido as duas pessoas e a bocarra aberta, enquanto ronca (alto).

Figura 76: Página dupla 24-25 de Grimm-Janssen

O quarto já não tem mais chão e paredes retratados em vermelho intenso como nas cenas onde o perigo que correm a menina e avó são evidentes. O lobo é avistado, na cama, a partir da janela aberta, com a cama no centro. Os móveis encontram-se caídos pelo chão e, à direita, pode-se observar a porta da casa aberta, a partir da qual se vê a vegetação externa. A cestinha com o bolo e o vinho encontra-se ao lado da cama. O fato é que, nesta cena, existe um perigo à espreita, mas quem o sofre é o próprio lobo, alvo do caçador.

Na página dupla seguinte (26-27), encontramos um parágrafo de texto verbal na página da esquerda e uma ilustração à direita capturando parte daquilo que se narra nessa imagem.

Figura 77: Página 26 de Grimm-Janssen

No trecho de texto verbal exibido, a referência inicial é à ilustração da página dupla anterior: o lobo, após saciar seu apetite, deita-se novamente na cama e começa a roncar alto demais. No período seguinte, é introduzido à história o narrador, que estranha o ronco da avó e decide entrar para verificar se tudo ia bem com ela. Prepara-se para atirar no lobo, mas imagina que este pudesse ter devorado a avó e decide cortar-lhe a barriga com uma tesoura, entrevendo, primeiramente, o chapeuzinho vermelho da protagonista e, logo em seguida, a menina, que sai

da barriga gritando “*Ach, wie war ich erschrocken, wie war’s so dunkel im Leib des Wolfes!*”. Em seguida, surge a avó, ofegante. A ilustração da direita, todavia, representa apenas a passagem do caçador diante da casa da avó.

Nessa imagem, observam-se três grandes corpos: a casa da avó, à esquerda; o rosto do caçador, à direita, e uma grande lua no céu que ainda se mostra azul, demonstrando o passo do tempo e sinais de entardecimento (a menina adentra a floresta mais cedo, quando o lobo lhe diz “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”?/“*Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?*”), tendo perdido consideravelmente muito tempo na floresta. O caçador leva consigo a tiracolo a espingarda com a qual pensa, em um primeiro momento, em dar cabo da vida do lobo.

A página dupla seguinte (28-29) contém apenas uma ilustração desacompanhada de texto verbal, mas faz referência a ações narradas na página esquerda anterior: a menina retorna ao mundo exterior e o caçador retira a avó da barriga aberta do lobo.

Figura 78: Página dupla 28-29 de Grimm-Janssen

Nessa ilustração, o corpo da menina se apresenta curvado, com os pés ainda próximos do corpo do lobo do qual acaba de sair e as mãos para o alto que, no caso, é o chão, uma vez que se encontra praticamente de ponta-cabeça. O posicionamento da menina nesta imagem alude a um mundo invertido, de pernas para o ar, confuso, tenso. Reflete, assim, a inversão de valores e princípios do ambiente humano *casa* com a chegada do lobo, representante do mundo e do ambiente natural e sobrenatural. A presença do lobo veio retirar deste ambiente humano e de seus habitantes sua calma e rotina, que passa a ser restaurada, neste momento, mediante a intervenção do caçador. Como a imagem captura o momento exato da restauração em processo da paz e da normalidade, esta ainda não se vê estabelecida no ambiente, daí a imagem cheia de

movimento, desordem (um xale ao fundo pode estar pairando no ar ou jogado no chão) e caos, embora se trate de um momento em que começa a reestabelecer-se a ordem. A expressão do rosto da menina, entretanto, não denota as emoções fortes sugeridas pelo texto verbal (medo, susto). Remete, assim, à ausência de assombro causada pelo elemento sobrenatural nas personagens de contos de fadas. Na cena representada, o caçador está envolvido com a retirada da avó da barriga da fera, de modo que não foi enfocado o momento em que ele procedeu à salvação da própria menina. Ela surge, aqui, como protagonista de toda a cena e de sua própria redenção.

A página dupla seguinte (30-31) traz o encerramento da narrativa verbal, em parágrafo de texto transcrito à esquerda. Na ilustração contida à direita, a penúltima da obra, os acontecimentos têm sua sequência mas não se encerram.

Figura 79: Página 31 de Grimm-Janssen

No trecho final da narrativa verbal, Chapeuzinho Vermelho se apressa em juntar algumas pedras para com elas encher a barriga do lobo e dar cabo de sua vida. Segue-se, então, o final feliz: *“da waren alle drei vergnügt”*. A menina pensa, então, que jamais voltaria a desviar-se do caminho em direção à floresta quando a mãe o houver proibido. Este trecho marca o segundo compromisso que a menina assume com a mãe e consigo mesma. Desta vez, entretanto, temos o contexto de uma lição aprendida na prática com o risco de perder a própria

vida e a de um ente querido. Ao pensar consigo mesma que jamais cometeria novamente o mesmo erro, a menina assume, indiretamente, a responsabilidade pelos fatos, excluindo o lobo e seu engodo de seu raciocínio. O lobo, agora, consiste em passado.

A ilustração da página 31 representa a menina colocando uma pedra na barriga aberta do lobo, que se encontra caído no solo de boca aberta. Em uma cadeira, a avó, cabisbaixa, recupera-se e, no canto superior esquerdo da imagem, vê-se parte do corpo do caçador. Nesta cena, a menina é protagonista absoluta, uma vez que foi sua a ideia de matar o lobo introduzindo-lhe pedras no ventre e foi essa mesma ideia que, de fato, levou-o a óbito. Aqui, a heroína vence o malfeitor, ainda que com o auxílio de um adulto, eliminando-o de vez e adquirindo um importante ensinamento. Essa experiência de amadurecimento se destaca no mundo dos contos de fadas, onde, segundo Lüthi, as personagens demonstram incapacidade de aprender e crescer psicologicamente. Nota-se, porém, que Chapeuzinho Vermelho expressa seu mesmo olhar desfocado e desatento nessa ilustração, em um momento que exige mudança psicológica. O fato é que, geralmente, essa mudança não se processa de forma instantânea. Sabe-se, porém, que, na continuação desse conto desenvolvida pelos Irmãos Grimm para a segunda edição de sua coletânea (que não possui implicações na leitura deste LICF), futuramente a menina virá a demonstrar que aprendeu a ler certos signos e a ter ideias.

Esse crescimento psicológico implícito na leitura do texto verbal, por sua vez, é condizente com a seriedade do risco corrido pela protagonista – um terrível risco de vida, caracterizando Chapeuzinho Vermelho, assim, como uma história que tematiza a infância e a ingenuidade que lhe é própria (“mas a menina não sabia que o lobo é um bicho feroz e nem teve medo dele”/”*Rotkäppchen aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war*”), mas também uma luta transformadora pelo direito a viver que resulta no atípico evento de aprendizagem protagonizado pela menina.

O modo como a infância é representada nas ilustrações, contudo, também é atípico no contexto da tradição de ilustrações desse mesmo conto. Estão ausentes a doçura que tanto caracterizou uma legião de ilustrações da personagem-título ao longo do tempo, e reforçam-se, nos registros, elementos que conferem à narrativa dupla um aspecto sombrio de distorção, medo, tensão e terror. Trata-se de aspectos qualitativos inferíveis a partir da leitura da narrativa verbal mas que podem ser enfatizados ou não pelas ilustrações.

A narrativa visual encerra-se apenas na página 32, onde se veem representadas a avó e a menina ao redor de uma mesa sobre o qual se encontram o bolo e o vinho, servido em duas taças. Como textos verbais, essa página exhibe uma breve biografia dos Irmãos Grimm e uma de Susanne Janssen.

Figura 80: Ilustração da página 32 de Grimm-Janssen

A última página do livro contém sua ficha catalográfica e dados técnicos, e a quarta capa a continuação da ilustração de capa, representando parte do ambiente (janela aberta com vistas para a floresta, móveis) e sugerindo a abertura do livro para que seja observada em sua totalidade. Na edição brasileira, a contra-capa contém um texto apresentando a obra que coincide em diversos aspectos com a análise ora apresentada, contendo elementos aqui elencados como a referência ao fato de o leitor provavelmente já conhecer a narrativa verbal mas ter a oportunidade de surpreender-se com uma nova roupagem “eletrizante e surpreendente” do texto, cujo vilão é um “aterrorizante lobo”. O texto menciona, ainda, o jogo com as proporções e perspectivas, com a artista extrapolando “a representação tradicional do conto e colocando todo mundo de pernas para o ar”. Essa expressão “de pernas para o ar” pode referir-se à cena em que a menina é liberta pelo caçador da barriga do lobo, mas também ao processo geral de subversão de uma tradição representativa de *Chapeuzinho Vermelho* que caracteriza este LICF e permite-lhe destacar-se na esteira da tradição.

3.5.2. Grimm-Pacovská (2007)

Lançado também pela editora Minedition, seis anos após Grimm-Janssen, Grimm-Pacovská foi reeditado pela mesma empresa um ano após, em 2008. O livro apresenta-se em formato vertical relativamente grande, medindo 24x29 cm. Possui capa dupla recoberta por uma sobrecapa com duas orelhas. Tanto a capa dura quanto a sobrecapa exibem as mesmas ilustrações e paratextos.

Figura 81: Capa de Grimm-Pacovská

A capa apresenta uma ilustração da floresta⁸⁸ contendo o lobo (basicamente sua cabeça), a protagonista e uma casa, possivelmente a casa da avó em direção à qual rumo Chapeuzinho Vermelho quando atravessa o bosque. A ilustração não se encontra delimitada por margens. A cor preponderante na imagem, e também no título e denominação da ilustradora, é o vermelho, uma cor, uma constante nesse texto, que atrai o olho-cérebro. O título, *Rotkäppchen*, é a primeira inscrição da parte superior da capa, seguido do nome da autora, em forma de assinatura, e na mesma cor. *Rotkäppchen* lê-se em uma fonte não identificada no livro, mas tipográfica. “Kveta Pacovská” consta em letras de forma, mas escrito a mão, em tamanho pouco menor que as letras do título. O fato de ambos os paratextos surgirem indicados da mesma cor representa a responsabilidade da ilustradora por esta versão específica de *Chapeuzinho Vermelho* e, de modo mais preciso, por este livro em especial. Se bem é verdade que a criação

⁸⁸ De modo objetivo, tem-se formas quase abstratas, com três elementos mais figurados (casa, lobo, moça). As linhas e mancha podem ser interpretadas como representação de uma floresta a partir do conhecimento do conteúdo do conto e também por certo grau de iconicidade (semelhança) entre os segmentos de reta e galhos e outros elementos da vegetação de uma floresta. Como afirmamos nos aspectos metodológicos das leituras, teríamos de assumir posicionamentos ao longo da leitura da obra de acordo com as perguntas que fossem sendo feitas durante a fruição da narrativa visual em relação com a verbal.

das ilustrações e do projeto gráfico giram em torno da narrativa verbal de autoria alheia, o livro ilustrado como objeto específico se define por possuir ilustrações e por estas serem postas em relação com o texto verbal mediante a ação do *design*. Deste modo, sem imagem e *design*, ou apenas com palavra, não estaríamos diante de um livro ilustrado. Por isso, a coautoria do ilustrador e do projetista gráfico deve ser reconhecida como fundamental para a elaboração do livro ilustrado, como ocorre nesta capa. O nome dos autores da narrativa verbal, “Brüder Grimm”, é indicado em fonte tipográfica preta na posição diagonal no meio da ilustração, ou no meio da floresta, mas em tamanho consideravelmente menor que aquele empregado para indicar título da obra e nome da ilustradora. Esse posicionamento centraliza o nome desses autores, mas os relega a uma categoria distinta daquela à qual pertence a idealizadora deste livro ilustrado, que nos apresenta o conto dos Grimm com ritmo, estilo e ar específicos e únicos, imprimindo-lhe um tom e uma interpretação diferenciadores. O nome da editora também é indicado na parte superior à direita da capa.

Na ilustração, observamos, em uma ponta (à direita) a menina e, na outra, à esquerda e no alto, a casa da avó. No meio, a floresta e o lobo que nela habita. O fundo da imagem é branco, e as figuras se destacam sobre ele como se estivessem meramente sobrepostas: não pisam um chão. As formas aludem a um estilo de desenho infantil, semelhante àqueles feitos por pequenas crianças: geométricos, simplificados e, assim, menos realistas, porque lembram iconicamente os objetos representados por compartilháveis traços característicos fundamentais seus, mas não lhe são idênticos. Aplica-se, aqui, e sobretudo na representação da menina, um estilo de caracterização mínima, em que traços e pontos substituem o desenho detalhado de nariz, olhos e boca. Esse minimalismo dos traços impede o rosto da menina de expressar emoções. O lobo possui focinho animalesco e com dentes muito grandes e afiados à mostra, mas veste um lenço de pescoço vermelho que o humaniza, de modo antropomórfico, e alude à sua elegância manifesta pelo modo como se dirige à menina na floresta.

A maior parte do plano da imagem é ocupada pela floresta, que também foi caracterizada minimamente, com uma sobreposição de segmentos de reta, alguns com uma ponta redonda em uma das extremidades. A imagem formada por essa sobreposição alude, potencialmente, a alfinetes ou agulhas derrubados no chão. Isso remete intertextualmente à referência de Jack Zipes (2005) a um “*path of pins*” (“*celui des épingles*”) e a um “*path of needles*” (“*celui des aiguilles*”) em versão documentada do conto posterior à publicação dos *Kinder- und Hausmärchen*. Essa versão da narrativa, intitulada “*Conte de la mère-grand*”, foi publicada em *Le Conte populaire français* (Maisonnette et Larose, 1957-1985) por Paul Delarue (1886-

1956) a partir de uma coleta realizada pelo folclorista Achille Millien (1838-1927) em 1885 em Nivernais, na França.

Nessa versão do conto, no momento em que o lobo interpela a protagonista no bosque, ele lhe pergunta qual caminho ela tomaria para chegar à casa da avó: o das agulhas ou o dos alfinetes. Ela lhe responde que seguirá pelo das agulhas, enquanto o lobo redargue que irá pelo dos alfinetes. Como ele alcança mais rapidamente a casa da avó, devora-a. Orenstein (2002) vê na escolha da menina um sinal de maturidade, porque associa alfinetes a objetos que crianças pequenas manipulam sem grande técnica e agulhas a instrumentos que requerem o domínio de uma tarefa que denota maior capacidade e dá origem à costura. Naqueles tempos, segundo a autora, meninas eram enviadas para passar temporadas junto de costureiras, de quem aprendiam o ofício. A menina teria tido, assim, a opção de eleger entre inocência infantil e maturidade, optando pela última. Essa interpretação, entretanto, não encontra respaldo na sequência da narrativa da qual trata Orenstein. Primeiramente, porque o fato de ter dado ouvidos ao lobo reafirma sua imaturidade e ingenuidade; depois disso, ao encontrá-lo na casa da avó, ainda assim estranha sua aparência mas não percebe, de fato, tratar-se de um impostor, impostor este com quem havia recentemente interagido, apesar das diferenças (com relação à avó) e similitudes (com relação ao lobo da floresta) na voz, nos olhos, nas garras, na boca. O caminho trilhado pela menina não foi, portanto, o da maturidade, mas sim o da ingenuidade (apesar disso, ressalte-se que ela responde qual caminho ela pretende tomar, isso não atesta qual caminho ela toma de fato). As referências ao caminho das agulhas e ao caminho dos alfinetes representa, em nosso juízo, motivos truncados do conto, traço característico dessas narrativas assim como pontuado por Lüthi. O fato de um caminho ser designado como “das agulhas” e o outro como “dos alfinetes” não possui função que altere o desenvolvimento do enredo. Não há indicações, no conto de Millien/Delarue, de que houvesse tais objetos espalhados pelos caminhos ou que estes últimos fossem feitos de tais utensílios. Nem o lobo nem a menina encontraram dificuldades em atravessar esses atalhos, como teria ocorrido caso fossem feitos ou estivessem recobertos de objetos pontiagudos. Apesar disso, a menção a um caminho de agulhas/alfinetes alude a um caminho de dificuldades, de tensão, de perigo, de ameaça à segurança e ao bem-estar da menina, coisas que a floresta, de fato, representa. A sobreposição desordenada dos segmentos que aludem a agulhas e alfinetes na caracterização da floresta nesta ilustração gera um intenso atrito visual e uma mistura entre os caminhos escolhidos pela menina e pelo lobo, assim como já sabe o leitor-visualizador que estão conflituosamente cruzados seus destinos.

Essa referência intertextual é, igualmente, multissemiótica, porque se baseia em sistemas sógnicos distintos, com o sistema representativo visual remetendo a um texto verbal.

Esse texto verbal, por sua vez, é comumente considerado outra versão da mesma narrativa mas, literariamente, trata-se de outro conto, semelhante, mas marcado por diferenças que o caracterizam como textualidade independente. Entre ambos os textos verbais existe, também, um nível de intertextualidade, com a leitura de um automaticamente remetendo ao outro, caso o leitor ambos conheça. O potencial intertextual dessa ilustração lhe confere um caráter complexo que distoa da simplicidade dos traços e das cores (vermelho, preto, branco) empregadas em sua composição, apresentando-nos um portal para uma história dentro da história.

Diferentemente da ilustração de capa de Grimm-Janssen, que dá início, efetivamente, à narrativa, a de Grimm-Pacovská antecipa um momento que ocorre a meados do desenvolvimento das peripécias em uma relação simbólica em nível alto de abstração sem perder seu caráter figurativo. A imagem representa a floresta, assim como abordado nos parágrafos anteriores, sobre a qual (ou dentro da qual) estão dispostos o lobo e a menina. No canto superior esquerdo, na borda do bosque, encontra-se a fera, mais próximo da casa da avó. No meio da imagem, um segmento de reta diagonal poderia sugerir o caminho ou trecho dele, e serve também para sublinhar o nome dos autores do texto verbal. Não obstante, nota-se que nem a menina nem o lobo encontram-se próximos ou em contato, e tampouco estão posicionados imediatamente às margens do possível caminho. Portanto, trata-se de um momento em que estão embrenhados na floresta – a menina, de um lado, entretida durante a colheita de flores e o lobo, de outro, correndo para chegar mais rapidamente à casa da avó. O retrato das duas personagens é, entretanto, estático, não indicando ações ou movimento, e o fato de terem sido minimamente caracterizados, assim como abordado no capítulo segundo, faz com que praticamente não esbocem emoções ou intenções, malgrado os dentes afiados e a boca grande do lobo que, aqui, não exhibe corpo. Mais do que indicar ações, esta ilustração apresenta ao leitor-visualizador os dois personagens e os dois ambientes principais nos quais se desenvolvem os acontecimentos da história. Apesar das evidentes rupturas com a tradição em termos de traços, estilo, uso das cores, perspectiva, caracterização, ambientação etc., a escolha do momento em que lobo e menina se encontram na floresta corresponde a uma eleição comum entre ilustradores da tradição. Verifica-se, assim, que esse momento é considerado produtivo (retomando o conceito de Lessing de *fruchtbarer Augenblick*), haja vista situar-se imediatamente antes e depois de importantes funções das personagens na narrativa. Aqui, porém, as personagens não são representadas interagindo na floresta, como costuma ocorrer.

A guarda do livro apresenta, em fundo vermelho intenso e sem margens, um retrato do lobo. Esse retrato se baseia em um encaixe com sobreposição de formas geométricas,

principalmente quadrados, que juntos compõem seu corpo. Os quadrados possuem cores distintas – branco, azul, amarelo, negro, e alguns possuem outro quadrado dentro, em outra cor. Existe um efeito de colagem ao observar-se um quadrado prateado e com textura distinta entre os demais. O tronco do lobo é bastante ereto e composto por três quadrados e, no meio, na altura do “ventre”, um retângulo na vertical. No alto, sua cabeça é representada como na capa, com grande focinho e dentes e, aqui, vê-se a língua esticada na ponta. O lobo tem no pescoço um lenço cor-de-rosa onde se percebe uma inscrição que sugere o nome “Eric”, ou “Eria, ou “ENq”. As pernas, também compostas de quadrados, encontram-se ostensivamente abertas, como em um espacate, sugerindo intensa movimentação para a frente. O lobo calça sapatos e possui atrás uma cauda parcialmente encapada com um tubo. A inscrição no lenço poderia denotar o nome do lobo, algo via de regra ausente em contos de fadas e neste, em especial, humanizando-o e singularizando-o ainda mais.

Figura 82: Guarda de Grimm-Pacovská

O fato de essa ilustração, como todas as demais do livro, não possuir margem, reforça o seu sentido como objeto que exige de forma acentuada a coautoria do leitor-visualizador,

implicando-o no desenvolvimento da narrativa e na construção das personagens e ambientes. Isso porque se lança mão, muitas vezes, de sugestões que requerem que o leitor complete ou atribua sentidos a ilustrações abertas. A supracitada caracterização mínima exige que o leitor imagine e construa as expressões faciais, sentimentos e intenções das personagens e cada momento. A ausência de margens deixa, assim, de emoldurar as ilustrações como fotografias a serem observadas com distanciamento.

Esta ilustração, contudo, traz importantes informações sobre o lobo. Primeiramente, em ruptura com a tradição, vemo-lo antropomorfizado e, simultaneamente, geometrizado. Como um homem, o lobo usa sapatos, roupas, adereços. O lenço ao pescoço e os saltos dos sapatos conferem-lhe um tom de vaidade e certa elegância que condizem com seus modos arditamente gentis e seu perfil sedutor. Toda a estrutura do corpo distancia-o da de um animal. A própria cauda está enfeitada, vestida em um tubo, conformada. A roupa é colorida, com múltiplas cores e tecidos (indicados pela sobreposição de texturas), conferindo-lhe um ar lúdico, alegre, positivo, que disfarça suas reais intenções e distoa de outros signos como o focinho cheio de dentes expostos. Em vez de morte, o lobo, assim caracterizado, falsamente exala vida.

Apenas a cara e o focinho, devido à protuberância dos dentes, podem indicar traços de sua natureza animalesca e feroz, mas todo o resto da ornamentação disfarçam essas características, humanizando-o e tornando-o um ser potencialmente inofensivo. O nível de abertura das pernas indica intenso movimento, situando-o potencialmente no momento em que corre para a casa da avó após haver convencido a menina a colher flores no bosque. Vemos, assim, uma despreocupação na sequência de ilustrações em narrar cronologicamente os fatos desde a capa, como em Grimm-Janssen. As ilustrações, aqui, passeiam ao longo do tempo, ora antecipando elementos vindouros, ora dedicando-se a detalhes pouco influentes no desenvolvimento dos acontecimentos. Isso se confirma na página dupla seguinte, que nos apresenta a folha de rosto, explorando o fato de a obra ser conhecida pelo leitor em diversas versões previamente lidas-visualizadas.

À esquerda, em fundo branco, uma grande flor preta de forma simplificada e quatro pétalas, com uma cruz vermelha no centro. Abaixo, dados técnicos da publicação. À direita, na folha de rosto propriamente dita, o título da obra no alto, escrito à mão, e o nome da autora-ilustradora ao lado, na diagonal, também como se fosse escrito manualmente ou assinado. O nome de Pacovská, entretanto, encontra-se ao contrário, de ponta-cabeça, em alusão à subversão da tradição de ilustrações desse mesmo texto verbal que a artista opera na composição deste livro. No centro da página, tipograficamente, encontra-se o nome dos Irmãos Grimm e, abaixo, à esquerda, o da editora. Em fundo branco, a página demonstra e apresenta os dois ambientes

principais da história, casa e floresta, e possui dois retratos da personagem-título. Em um se encontra parada e olhado para a frente e, no outro, em movimento, seguindo por um caminho representado por uma reta. A representação da floresta consiste na mesma da capa. Assim dispostas, as imagens parecem desconexas, mas o leitor pode juntá-las e conformar-lhes sentidos: a menina rumo pelo caminho em meio à floresta para chegar à casa da avó. A falta de linearidade e conexão entre as imagens aqui dispostas remete à própria falta de linearidade da jornada da menina, interrompida pelo lobo (aqui ausente) e pela colheita das flores – aqui representadas na página da esquerda. Aqui são exploradas, como ao longo de todo o livro, uma paleta mínima de cores, sobretudo o vermelho e o negro. Isso sugere uma menor sofisticação estilística que se reafirma na opção dos traços semelhantes a garatujas ou desenhos infantis, pouco focados em detalhes e acabamentos. Apesar disso, o livro impõe por seu caráter idiossincrático e pelo estilo fortemente marcado. Embora as ilustrações tradicionais ostentem maior virtuosismo técnico e riqueza de detalhes, elas são, ao fim e ao cabo, mais parecidas entre si, operando uma manutenção de um *status quo* que esta obra, por sua vez, questiona e subverte, tornando-a mais contemporânea. Implica, também, maior participação do leitor-visualizador na construção dos sentidos. Eis aí seu grau de sofisticação.

A página dupla seguinte é onde tem início a narrativa verbal, na página da direita. À esquerda, é reproduzida, porém agora em fundo branco, a ilustração do lobo apresentada na guarda, e estão contidos importantes dados técnicos sobre a obra, como uma explicação a respeito da versão do texto verbal aqui apresentada: este livro contém a versão dos Irmãos Grimm de 1819 (segunda edição melhorada), excluindo a continuação que foi dada à história em que a menina se encontra com outro lobo e tem a oportunidade de afogá-lo em uma tina de água. Trata-se, assim, do texto original desprovido dessa continuação posteriormente adicionada.

Figura 83: Página dupla 4-5 de Grimm-Pacovská

A página da direita contém consideravelmente mais texto verbal que as páginas análogas de Grimm-Janssen, onde, via de regra, encontrava-se um parágrafo por vez. Aqui, vemos três parágrafos. No primeiro, iniciado pela apresentação “*Es war einmal eine kleine süße Dirn*”, temos o pontapé inicial da narrativa. Em seguida, a mãe dialoga com a menina delegando-lhe sua tarefa e alertando-lhe sobre a necessidade de manter-se no caminho e cuidar dos bons modos. No terceiro, a menina encontra o lobo na floresta e tem início seu diálogo. Essa conversação não é apresentada, entretanto, em sua integridade. O trecho disposto é o seguinte:

“*Guten Tag, Rotkäppchen, sprach er.*
 „*Schönen Dank, Wolf.*“
 „*Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?*“
 „*Zur Großmutter.*“
 „*Was trägst du in dem Korb?*“

Aqui, o lobo obtém uma importante informação sobre o destino da menina e outra adicional sobre o conteúdo da cestinha; não sabe ainda, entretanto, onde mora a avó. Para um desconhecedor do enredo, o perigo ainda não estaria espreitando a menina. O fato de o trecho de texto verbal ser interrompido aqui confere um caráter dramático a esta virada de página em

especial - retomando, aqui, a alusão ao “drama da virada de página” que, segundo Bader apud Kiefer, 1995, p.6, caracteriza o livro ilustrado. Isso porque é criada uma expectativa a respeito da continuidade desse diálogo, em termos de desenvolvimento das ações, e da forma como esse encontro virá a ser retratado em imagem, haja vista o fato de a ilustração da página da esquerda não focalizar o encontro entre ambas as personagens, mas sim apenas o lobo em movimento, algo não descrito no texto verbal apresentado e que potencialmente se refere a momento ulterior da narrativa.

Esse trecho mais extenso de texto verbal é compensado por uma sequência de três páginas duplas praticamente desprovidas de narrativa verbal. Chama a atenção o fato de que, nessas páginas duplas, as ilustrações dispostas à esquerda e à direita são independentes, no sentido de que não consistem em extensões uma da outra, tratando-se de imagens distintas.

Figura 84: Página dupla 6-7 de Grimm-Pacovská

Na página da esquerda, em fundo vermelho, vemos representado o encontro do lobo e da menina na floresta. A cena é emoldurada em formato de flor. Essa presença de uma forma de moldura, incomum nesta obra, confere a esta cena um tom de retrato. A caracterização da floresta é ainda mais mínima que a da imagem de capa, com os traços e riscos mais espaçados e esparsos. Em alguns momentos, os traços, se encarados em conjunto, dão forma a possíveis animais da floresta, como um gato e um pássaro, mas o minimalismo dos traços conferem-lhe

um caráter mais sugestivo que definitivo. A presença de uma espiral na imagem e as direções dos traços em conjunto conferem à floresta um tom labiríntico que condiz com o fato de a menina nela embrenhar-se sem rumo, em trecho subsequente da narrativa, e com o fato de o lobo confundi-la e enganá-la. O lobo e a menina, representados apenas por suas cabeças, encontram-se em efetivo diálogo, posicionados um diante do outro. Como não apresentam corpo e pés, não estando fixados no chão, notamo-los efetivamente embrenhados na floresta. De fato, o lobo a ela pertence e ali tem seu ambiente natural; a menina, por sua vez, vê-se envolvida por esse ambiente física e psicologicamente, ao deixar-se seduzir pelo elegante discurso e presença do lobo. A floresta e a menina estão desenhados em vermelho, assim como o intenso fundo da imagem do lado de fora da flor-moldura. A cabeça do lobo apresenta-se em negro, com o lenço e a língua vermelhos. Essa saturação do vermelho confere à imagem e à sua participação da construção da narrativa um caráter altamente vivo e pulsante, digno de um conto no qual se tematiza justamente a luta pela vida e o perigo que esta corre.

Na página da direita, em fundo branco e sem margens, um retrato do lobo de pé, ereto, posicionado como um ser humano, com suas roupas com sobreposição de texturas, formas e cores, lenço e sapatos. Em parte de sua roupa, a inscrição “WATEEE”. Diante da boca do lobo, linhas indicam potencialmente o movimento de ar saindo de seu focinho enquanto fala. Este retrato se assemelha ao da guarda e reafirma as características da personagem outrora descritas.

Percebe-se, nesta obra, uma maior independência texto – imagem em comparação com Grimm-Janssen. Ali, como afirmamos, a narrativa visual assume certa dominância, mas existe a tendência de que acompanhem textos verbais, nas páginas duplas mistas, em funções de ilustração ou *epkhrase*. Nesses pares de páginas, as imagens de fato ilustram trechos dos textos verbais dispostos. Aqui, embora isso também ocorra, nota-se que as ilustrações denotam uma preocupação maior em estilizar a narrativa que com a sua co-construção propriamente dita, tratando muito mais de apresentar personagens e ambientes, bem como seus detalhes, que de descrever acontecimentos. A questão do detalhamento também é singular, uma vez que abre-se mão de esboçar sentimentos e intenções de forma mais pormenorizada nos rostos das personagens, mas existe um capricho no detalhamento da vestimenta do lobo; a floresta, por sua vez, não exibe detalhes da vegetação em forma e cor, mas são enfatizadas e destacadas suas flores.

Na página dupla seguinte, temos, à esquerda, outra representação mínima da floresta, mediante a apresentação de uma única flor branca em fundo vermelho. Trata-se de uma flor nas mesmas dimensões daquela que emoldura o encontro da menina e do lobo na página da esquerda anterior, mas, desta vez, em seu interior não se encontram representados os

personagens. Percebe-se, nesta obra, mediante o recurso da caracterização mínima, que as ilustrações lançam mão de um pequeno detalhe dos ambientes para representá-los por completo. Aqui, uma única flor como aquelas contidas no bosque e colhidas pela menina mais adiante na narrativa é posta potencialmente no lugar de toda a floresta; em outros momentos do livro, veremos que apenas a cor verde desempenha essa função. Temos aqui, a princípio, um caso de iconicidade, porque a flor se assemelha a elementos da vegetação florestal, bem como o tom verde, mas, mais que isso, registra-se uma metonímia visual, onde uma (pequena) parte representa o todo. Não obstante vemos, sobretudo, reafirmado o caráter indexical das imagens, ressaltado no capítulo dois, onde estas não consistem em réplicas exatas da “realidade” e a representam, neste caso, por meio de partes que a comporiam.

Figura 85: Página dupla 8-9 de Grimm-Pacovská

Na página da direita, em fundo branco e novamente sem margens, temos potencialmente representado um momento do encontro entre o lobo e a menina na floresta, mais precisamente o momento em que ele lhe indaga “*Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?*”. Esta frase aparece escrita na base inferior da ilustração (aqui, sem o ponto de exclamação), como se se tratasse de uma legenda, identificando com precisão o trecho do texto verbal aqui ilustrado. Neste retrato, o lobo aparece com o corpo curvado em direção à menina, bastante menor que ele, em posição

de cortesia e atenção. A composição lobo-menina assume a forma de um quadrado, onde o corpo do lobo constitui duas de suas bases e a menina e a cestinha no solo as outras duas. Isso mostra como, nesse momento, o lobo seduz a menina, conformando a situação em uma posição de domínio, uma vez que apenas ele sabe de suas intenções e do que está para acontecer e a ingênua menina se deixa levar por suas palavras e modos falsamente bem intencionados e aparentemente desprovidos de segundas intenções.

A página dupla seguinte, 10-11, ainda não apresenta texto verbal. À esquerda, um retrato do lobo de modo semelhante aos anteriores, com variações na composição de sua roupa; à direita, uma flor de quatro pétalas, nas dimensões daquelas apresentadas nas páginas 6 e 8, mas desta vez em fundo preto e com seu interior recheado por traços e riscos de cores diversas, bem como sobreposições de quadrados prateados em outra textura. Com esta sequência de seis páginas desprovidas de texto verbal e referindo-se ao trecho da narrativa disposto na página 5, percebemos como as imagens atuam no sentido de retardar o avanço dos acontecimentos, prolongando o encontro do lobo com a menina ao interrompê-lo ao meio, ilustrando-o fartamente. As seis ilustrações ora analisadas são, ainda, relativamente pouco informativas, com dois retratos do lobo e duas flores que pouco influem na narrativa e que não lhe dão precisamente sequência, algo que retarda o ritmo da leitura e gera expectativas sobre a sua continuidade.

Figura 86: Página dupla 10-11 de Grimm-Pacovská

Na sequência, o texto verbal retorna na página 12, imediatamente seguida por uma ilustração legendada na página treze. Na primeira das duas páginas, retoma-se o diálogo entre o lobo e a menina com esta última respondendo à sua última pergunta a respeito do conteúdo da cestinha: *“Kuchen und Wein; gestern haben wir gebacken [...]”*. Na sequência, o lobo a induz a embrenhar-se na floresta colhendo flores e ouvindo como cantam os passarinhos (*“Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen”*). O lobo chama atenção para sua seriedade e o fato de a menina caminhar como se fosse à escola, apelando para o caráter lúdico e divertido do bosque, algo que seduz a pequena criança (*“Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst, und es ist doch so lustig hier draußen im Wald”*). Mais um parágrafo é apresentado, no qual a menina distancia-se do caminho, começa a colher flores e penetra cada vez mais na floresta (*“und geriet immer tiefer in den Wald hinein”*).

Figura 87: Página dupla 12-13 de Grimm-Pacovská

Na página da esquerda, ao lado do texto verbal, um retrato da menina em caracterização semelhante à das ilustrações anteriores em que ela aparece: desenhada rusticamente em linhas vermelhas, sem expressão facial. Na página da direita, em fundo vermelho, estão retratados dois passarinhos da floresta, aqueles cujo canto o lobo instigou a menina a ouvir. Aqui, os animais vestem roupas, sapatos e chapéus. Na base inferior esquerda da ilustração, encontra-se transcrita

a fala do lobo à qual o desenho se refere: “*Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen*”. Com esta fala, o lobo pretendia abrir a menina a uma apreciação dos divertidos encantos da floresta, deixando de lado a seriedade e o senso de diligência que ela demonstrava até aquele momento. Assim ele a seduz a optar pela diversão no lugar da obrigação, e por deixar-se levar por sua imaginação e espírito infantil do jogo e da brincadeira. Assim, os pássaros são representados de maneira lúdica, com roupinhas, assemelhando-se a brinquedos ou bonecos infantis.

Esse tom lúdico e infantil está presente ao longo de todas as ilustrações que compõem a obra. O lobo, com suas roupas de tecidos sobrepostos e cores chamativas, seus sapatos de salto e seu lenço ao pescoço, resulta ser engraçado apesar de romper com o paradigma de ilustrações do lobo que conhecemos; as flores, de forma tão simplificada, têm aparência de desenho infantil, assim como o próprio desenho de Chapeuzinho Vermelho. Embora não seja o caso, este livro possui características de obra feita por crianças. Nota-se que, apesar de tratar-se de uma história que narra uma dura batalha pela vida (trata-se, afinal, de um conto de fadas), com um cruel ardil e uma severa punição pelos erros da protagonista, este livro enfatiza uma ludicidade que, no texto verbal, só está presente nos instantes que a menina, iludida, passa na floresta colhendo flores seduzida pelo lobo, que grande propaganda fez das diversões presentes no bosque. Aqui se observa, portanto, a suavização de elementos presentes no texto verbal como o medo, o perigo e o terror, em favor da ludicidade, da fofura e do humor, reforçados pelo emprego de cores primárias e em tom intenso e vivo. A intensidade do vermelho presente em tantas ilustrações, contudo, nos lembra do embate pela vida que, malgrado o tom mais leve das ilustrações, ainda caracteriza o texto verbal acompanhado por esses registros visuais.

A página dupla seguinte, diferentemente das anteriores, é aproveitada em sua horizontalidade e apresenta-nos uma única ilustração. Nela, vemos parte das pernas e os sapatos da menina, uma flor redonda, semelhante a uma pizza e a casa da avó. Os pés da menina e a casa estão ligados por uma linha branca, sugerindo o caminho que as une. Sob os pés da menina, entretanto, interrompe-se o caminho, já que, em meio à floresta, ela se afasta dele.

Figura 88: Página dupla 14-15 de Grimm-Pacovská

O fundo da ilustração é negro, sem maiores detalhes senão os três aqui elencados, sugerindo a escuridão do interior da mata e, assim, o tanto que a menina se aprofundou no bosque colhendo as flores. Chama a atenção o fato de que, da chaminé da casa da avó, sai uma fumaça composta por uma sequência de letras: HRRRR. Isso sugere o ronco ou grunhido do lobo, elemento vindouro na narrativa verbal que acaba sendo antecipado nesta ilustração. Esta imagem registra, assim, o momento em que o lobo já alcançou a casa da avó e a devorou, enquanto a menina ainda se encontra no bosque, deitando-se em sua cama e roncando tão alto que fez-se ouvir pelo caçador. Esse trecho, entretanto, ainda não surge na próxima porção de texto verbal, contida na página 17.

A parte do corpo da menina retratada é mais detalhada que as (pseudo)garatujas que a representam nas demais ilustrações. Aqui, podem-se distinguir um delicado par de sapatos e uma meia branca de bolinhas vermelhas, aludindo à vaidade da menina implícita em sua descrição introdutória no primeiro parágrafo do conto. A flor-pizza assemelha-se muito a uma produção infantil, bem como a casa da avó.

Esse aspecto de desenho infantil das ilustrações ou de boa parte delas contrasta com o realismo de Grimm-Janssen. As formas são suficientemente parecidas com os objetos representados para que essa referenciação seja inequívoca, mas, de fato, nada se assemelha de

fato a pessoas, vegetação e a um lobo reais. Esse fato marca a complexa relação que esta obra estabelece com seu receptor: por um lado, a simplicidade (que omite, inclusive, expressões de sentimentos nos rostos das personagens) o convida a completar e atribuir sentidos durante a leitura-visualização da obra. Por outro, essa mesma simplicidade gera um distanciamento porque reafirma o caráter ficcional de narração de fatos não verdadeiros, que não ocorreriam na realidade e que, assim, não podem ou precisam implicar a coparticipação emocional do leitor. Além disso, a caracterização mínima das personagens é significativamente menos convidativa para uma leitura de identificação. A leitura de identificação, por sua vez, situa o leitor-visualizador em uma situação de maior passividade, onde ele é levado a experimentar sentimentos e sensações a partir dos estímulos de palavra e imagem. No caso desta obra, a leitura incentivada é mais distanciada e, com isso, mais crítica, requerendo uma participação mais analítica do fruidor. A ausência de margens nas ilustrações implica, assim, o convite ao leitor para que interaja com os registros visuais e com o texto verbal, mas não necessariamente para que integre a narrativa emocionalmente.

Na página dupla 16-17, temos, à esquerda, um retrato do lobo que focaliza a metade superior de seu corpo. À direita, o texto verbal se estende do momento em que o lobo alcança a casa da avó e bate na porta (*“Der Wolf aber ging geradeaus nach dem Haus der Großmutter und klopfte an die Tür”*) até o momento em que responde à última pergunta ingênua da menina à beira da cama com *“Dass ich dich besser fressen kann”*, saltando do leito e devorando a menina. A posição do lobo na ilustração sugere, assim, o momento em que se posicionou diante da porta da casa da avó, mas a ambientação é poupada nesta imagem, em fundo totalmente branco.

Figura 89: Página dupla 16-17 de Grimm-Pacovská

A porção de texto verbal da página 17 é das mais importantes para o desenvolvimento da história, porque contém o momento climático em que o lobo devora a protagonista. A visualidade oferecida na página 16, entretanto, não abarca esse momento fundamental do conto, deixando-o reservado para a sequência.

A página dupla seguinte subverte o avanço cronológico dos fatos ao ilustrar a menina a caminho da casa da avó. Como no texto verbal a menina já atingiu esse recinto, tendo sido inclusive devorada pelo lobo, temos um regresso no tempo para um momento prévio ao clímax, gerando expectativas sobre como o momento de clímax virá a ser representado visualmente. Embora as duas ilustrações estejam, a priori, separadas, uma vez que a primeira mostra apenas a menina em fundo branco e, a segunda, a casa, a floresta e o caminho em fundo vermelho, temos a cor branca do caminho e do fundo da menina, bem como da parede da casa da avó, pondo em relação ambas as imagens e indicando o movimento da personagem. A floresta é representada por uma saturação da cor verde, com vestígios de tinta derramada e marcas de pinceladas. Assim, a cor predominante em uma vegetação florestal assume a função de representá-la com sacrifício de todos os demais detalhes. Saindo da chaminé da casa, vemos a onomatopeia do ronco ou grunhido do lobo. O texto verbal sugere, entretanto, que o lobo ronca

apenas após ter devorado tanto a avó quanto a menina, de modo que, aqui, o mais provável é tratar-se de seu rosnado de fera faminta.

Figura 90: Página dupla 18-19 de Grimm-Pacovská

Na página dupla seguinte, vemos representada a floresta nos mesmos termos da ilustração de capa, à esquerda (página 20). O bosque assume a forma de alfinetes e agulhas e é possível ver, no centro, a casa da avó com o rosnado do lobo saindo em formato de fumaça pela chaminé. A casa da avó consiste, assim, no objetivo da menina (e do lobo), situada na floresta como indica o texto verbal. A menina se encontra disposta no canto superior à esquerda, também imersa na vegetação. A floresta, assim como ora representada, assemelha-se a um labirinto, a um espaço de difícil penetração. A sobreposição entrecruzada de segmentos de reta sugere tensão, conflito e dificuldade, gerando um atrito no olhar devido ao seu caráter irregularmente texturizado, dada a saturação e repetição de padrões.

A página da direita, por sua vez, representa o clímax da narrativa: o momento em que o lobo profere a fala “*Dass ich dich besser fressen kann*”, que atravessa a ilustração, e salta em direção à menina.

Figura 91: Página dupla 20-21 de Grimm-Pacovská

Nessa ilustração, vemos representados os olhos, o nariz e a boca do lobo, sem o contorno da cabeça. A representação é distinta daquela observada nas imagens anteriores, onde, a despeito do corpo vestido e adornado, a cabeça e o focinho ostentavam perfil animalesco e os dentes afiados indicavam ferocidade. Com a estilização dos traços, eles se distanciam ainda mais da realidade e assumem caráter geometrizarante, não mimetizando as formas reais de um focinho de lobo. A boca, que não se encontra especialmente aberta ou escancarada, exhibe a dentição afiada do animal, mas não exala necessariamente perigo e ameaça. De fato, o rosto do lobo nesta ilustração assemelha-se a representações do Gato de Cheshire de *Alice no País das Maravilhas*. Na narrativa de Lewis Carroll, o gato em questão exhibe um sorriso com dentição à mostra que inspira receio da personagem principal, mas não a amedronta; mais que pavor, suscita um ar de mistério. Assim é a feição do lobo nessa ilustração. Não imprime uma imagem de pavor condizente com o ataque mortal e traiçoeiro que perpetra nessa cena. O recurso aos traços geométricos e estilizados gera distanciamento e, com isso, retira da cena seu teor dramático.

Figura 92: Cheshire Cat por John Tenniel

Cheshire Cat de Alice in Wonderland por John Tenniel (1865)

O fundo vermelho intenso indica, contudo, a tensão presente nesse momento, em que a menina, simbolizada pelo chapeuzinho vermelho, torna-se alimento para a incomplacente fera. A composição da face do lobo, formada por linhas e sobreposição de cores, assemelha-se a uma produção escolar infantil em que o aluno experimenta com formas e cores e seu potencial icônico. O estilo é minimalista, com economia de traços que se restringem ao mínimo necessário para representar os elementos componentes da face da personagem. Uma linha colorida sublinha a frase “*Dass ich dich besser fressen kann*”, que cruza em diagonal o focinho da fera, no lugar dos seus bigodes, algo que, assim como o formato amendoado dos olhos, o aproxima ainda mais de um felino como o gato de Alice. A forma dos olhos se assemelha, também, à das pálpebras humanas. Embora o formato não seja arregalado e especialmente assustador, as pupilas são representadas por manchas vermelhas que insinuam um olhar em brasa, o único elemento potencialmente aterrorizante dessa representação. A técnica de composição minimalista desta imagem inspira, assim, pouca emoção e maior posicionamento apreciativo crítico.

A página dupla seguinte (22-23) introduz um personagem que ainda não surgiu na narrativa verbal apresentada até o momento ao leitor: o caçador. Nesta ilustração, que ocupa todo o espaço de ambas as páginas, vemo-lo rumando à casa da avó por um caminho na floresta,

representada pelo fundo totalmente negro e por duas flores redondas e simplificadas. No extremo direito do caminho, a casa da avó com o rosnado (agora ronco) do lobo saindo pela chaminé.

O fundo negro sugere, de um lado, a escuridão dentro da mata mas, inevitavelmente, atribui um tom noturno ao ambiente, que é reforçado pelo fato de uma das flores conter em seu interior um elemento em formato de lua em quarto crescente. As flores assemelham-se, por seu formato redondo, cores e a presença de círculos em seu interior, a astros celestes assim como observados em um céu noturno escuro e estrelado por telescópio ou mesmo a olho nu. Isso aludiria ao passar do tempo na narrativa, onde a menina perdeu bastante tempo na floresta colhendo flores, possibilitando ao lobo alcançar a casa da avó, devorá-la e disfarçar-se, bem como, mais adiante, devorar a menina após o interrogatório ingênuo. O alargamento do tempo dispensado pela menina na floresta foi reforçado pela considerável quantidade de ilustrações representando aspectos desse momento e retardando o avanço dos acontecimentos indicados na narrativa verbal.

Figura 93: Página dupla 22-23 de Grimm-Pacovská

Temos aqui, portanto, uma antecipação de um acontecimento ainda no porvir da narrativa verbal, que tem sua continuidade na página seguinte (24).

Figura 94: Página dupla 24-25 de Grimm-Pacovská

Aqui, a narrativa verbal culmina em seu desfecho. O trecho transcrito é longo, compreendendo três parágrafos. Inicia-se após o lobo ter devorado a menina e, saciado, deitar-se na cama para dormir e roncar alto a ponto de chamar a atenção do caçador. O caçador surge, procede ao salvamento da menina e da avó e todos terminam o conto felizes, com Chapeuzinho Vermelho tendo aprendido, ou dito que aprendeu, sua lição. A ilustração da direita, entretanto, representa apenas o rosto da menina, em formato quadrado, com o chapeuzinho acima e os cabelos desenhados ao lado. Dentro do espaço do rosto, como se este fosse uma moldura, vemos a casa da avó e algumas flores do bosque, provavelmente aquelas que a menina colheu e trouxe à casa da avó, da qual ainda saem da chaminé as letras. Percebe-se que parte do trecho verbal aqui disposto foi ilustrada antecipadamente na página dupla anterior, com o caçador rumando à casa ao ouvir o ronco. Esta ilustração, que contém abaixo, como se se tratasse de uma legenda, o título do conto e nome da personagem, poderia ter sido utilizada como capa, haja vista apresentar a personagem e elementos significativos da narrativa. Traz-nos, porém, a menina viva e saudável após seu resgate, embora seu rosto, à semelhança do que se registrou ao longo do livro, não esboce emoções.

A página dupla seguinte conclui a narrativa visual, referindo-se a acontecimentos narrados no último trecho de texto apresentado anteriormente. Na página da esquerda, vemos a

casa da avó em um desenho de estilo infantil, bastante simples e estereotípico. Dentro dela, uma figura feminina, que poderia ser a menina sem o chapeuzinho ou a avó, encontra-se sentada à mesa com a garrafa e uma taça de vinho dispostas à sua frente. Do lado de fora, a floresta é apresentada em um vermelho intenso, resultado de uma texturização de rabiscos nesse tom com certas intervenções de azul na parte superior e no centro, e um pouco de preto na base. O estilo dos rabiscos deixa registrado o gesto da pintura e evoca sensação de tensão, movimento e calor, como em um incêndio. De fato, nesta história a floresta não se incendeia, mas aquilo que ela representa, o perigo, a ameaça e o ente feroz e sobrenatural, são elementos vencidos e superados pela ação conjunta de seres humanos comuns e desprovidos de poderes mágicos. Por outro lado, a floresta se recompõe como espaço pulsante de vida e prepara-se para futuras interações com seres humanos que cruzem o caminho, arriscando, consciente ou inconscientemente, sua vida.

Na página da direita, vemos o caçador partindo com a pele do lobo, no canto inferior direito. No restante do espaço, riscos e formas geométricas com ambiguidade referencial: o círculo poderia sugerir uma flor do bosque, o triângulo o rosto de um animal, um quadrado maior com outro menor acoplado o corpo e cabeça de outro animal etc. A simplificação extrema dos traços torna essas associações possíveis mas não inequívocas.

Figura 95: Página dupla 26-27 de Grimm-Pacovská

A guarda final do livro põe um ponto final na narrativa, ao representar, à direita, parte simplificada da última frase que compõe o texto: “*Du willst dein Lebtage nicht wieder allein vom Weg ablaufen*”, o novo propósito que a menina mentalmente faz consigo mesma, dando fim ao conto. Esta frase surge na base da ilustração, legendando-a, sem que esta possua margens. Acima, em dimensão maior, o sapatinho da menina, três representações da personagem-título bastante semelhantes, um trecho da floresta de agulhas e alfinetes e algumas flores, tudo em vermelho, com o texto verbal em negro. Na página da esquerda, em fundo negro, uma flor-pizza e a casa da avó, com o ronco RRR saindo pela chaminé.

Figura 96: Guarda final de Grimm-Pacovská

Na quarta capa, a cara do lobo idêntica à ilustração em que profere o “*Dass ich dich besser fressen kann*”, porém em fundo negro. Percebe-se, assim, que, para a quarta capa, foi reservado o clímax da narrativa, mas a ausência do texto verbal não torna necessária e inequívoca a associação desta ilustração com aquela cena para aqueles que ainda não folhearam detidamente a obra.

Nas orelhas do livro, encontram-se informações sobre a obra e os autores, com bastante ênfase em Kveta Pacovská e sua trajetória artística. Diferentemente do que ocorreu, devido a prescrições editoriais, em Grimm-Janssen, aqui o papel da ilustradora-designer é reconhecido e colocado em par com o dos autores da narrativa verbal, recendo, ainda, certo destaque maior

como responsável por este livro ilustrado em concreto que, sem sua intervenção, não existiria como tal.

3.6. Conclusões

No presente capítulo, apresentamos a fundamentação teórica de corte semiótico que subjaz às formações e produções de sentidos em narrativas verbais e em livros ilustrados estruturados a partir do tripé híbrido de sistemas de linguagem palavra-imagem-*design*. As leituras aqui entregues não se pretendem necessárias ou finais, propondo interpretações particulares das textualidades que são permeadas por nossa perspectiva singular de análise, fundamentada em nosso referencial teórico e repertório de visualizadas. Trata-se de propostas de caminhos interpretativos que convivem e conviverão com outras formuladas e em vias de formulação por parte de outros estudiosos, confirmando a ação da lei remática, conceito apresentado no primeiro capítulo e que trata da multiplicidade de possibilidades de interpretação suscitadas pela obra aberta.

Mediante a análise das narrativas verbais de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, constatou-se que a diferença fundamental entre ambas reside no retrato e na visão de infância de que estão impregnadas as histórias. No conto francês, a infância da personagem-título é tema que quase totalmente se ausenta, com a expectativa de que exibisse uma maturidade incompatível com seu desenvolvimento psicoemocional e por meio de uma punição por sua distração, não obstante haja um apelo ao espírito lúdico infantil quando o lobo lhe incita a desfrutar dos encantos da floresta. Chama a atenção o fato de a mãe não advertir a menina acerca dos perigos do caminho e do bosque. O conto, ao apresentar, no final, uma moralidade que convida o leitor a comparar a menina com jovens moças indefesas e o lobo com homens aparentemente gentis mas mal intencionados, projeta-se como uma metáfora de relações abusivas entre pessoas do sexo oposto à época da publicação original do conto, nas quais a mulher é enganada e agredida pelo homem. O conto dos Irmãos Grimm, ao contrário, celebra a infância e dá um tratamento à personagem que convida o leitor a compreendê-la e a desejar e obter sua salvação – salvação esta que ocorre por intervenção de um adulto, o caçador, e culmina em um desfecho incomum no gênero conto de fadas: o aprendizado de uma lição de vida. A vida, além disso, mediante uma luta por sua manutenção, é focalizada ao longo de toda a narrativa e celebrada ao final. Existe uma tensão, devido ao fato de o lobo devorar a menina e a avó, a respeito de sua manutenção ou não, que é resolvida nos últimos parágrafos com o final feliz.

Os livros ilustrados aqui analisados apresentam interpretações singulares dessa narrativa e lidam com essas e outras questões de formas distintas. Em Grimm-Janssen, a escolha de tipos de traços e tons e a opção por contradizer parcialmente a descrição da menina presente no texto verbal, trazendo-a especialmente distraída, sensual e pouco atraente, sugere uma história tensa e de medo e susto. Os rostos possuem frequentemente grande expressividade e existe uma implicação emocional do leitor-visualizador em diversos pontos da narrativa visual, com o clímax ocorrendo quando o lobo salta em direção à menina, com vistas a devorá-la, mas essa direção é a mesma do leitor, posto no lugar da vítima e estimulado a identificar-se com ela e sentir o que ela potencialmente sentiria. O caráter de história infantil é colocado em dúvida devido à sobriedade dos tons e formas, o aspecto misterioso ou mesmo assustador das formas e as feições da menina, aparentando uma criança maior e desprovida do elemento fofura, tão abundante na ilustração tradicional.

Grimm-Pacovská, por outro lado, investe na caracterização mínima de personagens e ambientes, de modo que os rostos dos primeiros, de tão simplificados e geometrizados, não esboçam expressões e emoções. Os traços e técnicas mistas empregados para compor as ilustrações possuem um tom infantil e por vezes burlesco, chegando a possuir características comuns com o tipo de desenho, colagem e pintura que crianças menores criam em idade escolar. O livro se nos apresenta como um exercício de arte contemporânea, mostrando-se desafiador em sua aparente simplicidade. Isso porque ele exige, constantemente, que o leitor-visualizador preencha lacunas informacionais deixadas em branco pela ambiguidade, simplicidade e obscurecimento das formas nos registros visuais. O elemento assustador da história, ao contrário do que ocorre em Grimm-Janssen, é minimizado e posto de lado em nome de uma ludicidade e leveza, sem que estejam ausentes elementos de atrito e tensão, sobretudo nas representações da floresta.

Percebe-se, assim, que ambas as obras implicam ativamente a participação criativa do leitor no momento de fruição e, por consequência, de ativação das semioses, mas a participação sugerida por Grimm-Janssen é mais passiva, uma vez que coloca o leitor em uma posição pré-estabelecida de identificação com a heroína e nele projeta constantemente interpretantes emocionais que ditam um certo tom obscuro da leitura. Em Grimm-Pacovská, pode haver também identificação do leitor infantil com as técnicas e estilos de desenho, pintura e colagem, mas a ausência de expressões de emoções nos rostos das personagens requer uma participação mais ativa e distanciada do visualizador na decifração dos signos, com a narrativa visual assumindo um papel de representação mais vaga e estilizada dos acontecimentos, mediante a ausência do realismo que abunda em Grimm-Janssen.

Os elementos evidenciados pela análise permitem-nos realizar uma contrastação com os exemplos de ilustrações tradicionais apresentados no capítulo segundo, de onde se conclui, assim como ali se afirmou, que ambas as obras operam uma ruptura com os padrões estéticos tradicionais de ilustração do conto *Chapeuzinho Vermelho*, presenteando-nos com visões idiossincráticas do conto que vieram a pôr em relevo novas possibilidades de tratamento visual de seus elementos componentes, sobretudo personagens e espaços. Vimos, também, que as decisões da ordem do *design* manifestas no projeto gráfico, sobretudo na disposição de texto verbal e ilustrações nas páginas duplas, influem substancialmente na narrativa propriamente dita dos acontecimentos e peripécias, com ênfase em uma influência singular das ilustrações na velocidade de avanço das ações. Para tal, a técnica mais amplamente utilizada foi a de intercalar trechos da narrativa verbal com quantidade relevante de ilustrações em múltiplas páginas duplas que fazem com que o leitor-visualizador se atenha por mais tempo em trechos específicos da história. O rompimento com a tradição pôs-se em manifesto, ainda, pelo jogo com as proporções e distorção de formas, em Grimm-Janssen, algo que se observa também, em Grimm-Pacovská, no formato do corpo e roupas do lobo. Nesta última obra, as ilustrações apresentam os elementos dispostos de forma profusa que, em alguns casos, sugere uma maior confusão ou desorganização. Essas características das obras as tornam potencialmente geradoras de estranhamento.

Em ambas as obras, nota-se um número maior de páginas com ilustrações do que aquele observado de páginas com texto verbal, sugerindo uma dominância da visualidade sobre o elemento de matriz verbal. Apesar de diferenças na forma como a editora representou o papel e importância das ilustradoras no conjunto da obra, estas se reafirmam como autênticas coautoras das textualidades híbridas que, por esse motivo, denominamos Grimm-Janssen e Grimm-Pacovská, e assumem a responsabilidade final pelo objeto livro ilustrado que é apresentado ao leitor. Mais do que isso, as ilustradoras surgem como leitoras do conto de Grimm, tendo-nos demonstrado por meio de técnicas de registro artístico sua visão dessa narrativa, sem deixar de convidar-nos a participar em sua realização mediante o ato de fruição-leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro ilustrado de conto de fadas (LICF) e a ilustração de conto de fadas, de um modo geral, são obras em que os registros visuais ampliam as qualidades dos elementos constitutivos da narrativa verbal, marcada por ausências, completando-os onde nestes existe maior exiguidade: de descrições e detalhamentos que o código visual está mais apto a oferecer. Assim, o ilustrador de conto de fadas atribui-lhe um estilo, ritmo, (des)harmonia, cores, formas, dimensões, (des)equilíbrios, tensões, ambiguidades e sugestões. As ilustrações entram em diálogo com o texto verbal por ação do projeto gráfico e também pelas relações de sentido que enredam os eixos significativos do LICF. Dessas relações de sentido surgem possibilidades de interpretações em virtude de uma lei da interpretação, ou remática, que prepondera nessas obras. Estes são temas do capítulo 1 do presente trabalho.

Mas nem toda ilustração de conto de fadas segue os mesmos parâmetros artísticos. No capítulo segundo, vemos que existe uma vasta tradição de ilustração de contos de fadas que remete a trabalhos pioneiros de Gustave Doré, Ludwig Emil Grimm e George Cruikshank, integrantes de livros com ilustrações. Desde então, subdividimos as tradições pictóricas dessas ilustrações como ilustração tradicional, de um lado, contemporânea, de outro, e um período intermediário entre ambos.

A ilustração tradicional de conto de fadas apresenta traços comuns aos da arte de tradição, com foco em uma beleza e estilos que ornamentam o que nos é familiar e consistem no tipo de imagem que estamos habituados a ver e a esperar desse gênero. A ilustração contemporânea, por sua vez, abusa de obscurecimento de formas, distorções, sugestões, ambiguidade e, assim, evoca questionamentos, dúvidas, perguntas e produz mais pensamento. A ilustração de contos de fadas, em geral, é figurativa, sendo campo de ação privilegiado do sin-signo indicial dicente, impregnado de ícones como lhe é próprio.

Desse modo, produz maiores interpretantes e que podem ser mais complexos em sua natureza, superando o âmbito da recepção sensual e emotiva e desenvolvendo-se rumo a pensamento totalmente terceiro. Isto nos leva ao último capítulo, em que são analisadas as propriedades semióticas do signo verbal (legi-signo simbólico argumentativo) e do *design*, bem como do ato de fruição/interpretação da obra de arte. Observamos que, no caso de obras mais abertas (para lançar mão de terminologia de Umberto Eco referida no trabalho), o ato interpretativo individual, embora deva estar embasado pelas relações de sentido em palavra-imagem-*design*, faculta ao intérprete a possibilidade de encontrar respostas contextualizadas a

essas perguntas, mas diferirão da percepção e entendimento de outros intérpretes, parcial ou totalmente, atestando a riqueza semiótica da obra.

Apesar de nas versões contemporâneas darem-se ocasiões em que a narrativa visual contradiz ou amplia aspectos da verbal, nota-se, no LICF, um predomínio do padrão figurativo em que as ilustrações estão em profunda relação com o texto verbal. Isso desperta curiosidade a respeito de exemplos de LICF em que possa ocorrer uma discrepância mais acentuada entre o que nos apresenta o verbal e o visual.

A leitura de Grimm-Janssen pôs-nos em contato com uma obra em que o elemento visual atribui ao todo da narrativa verbovisual um aspecto de terror, medo e até certa monstruosidade. Isso se deve a deformações deliberadas das formas que as obscurecem parcialmente mas não põem em dúvida seu caráter figurativo, e a um modo de enfocar que também produz potencialmente estranhamento. A narrativa nos apresenta uma Chapeuzinho Vermelho dispersa e sensual. Entretida com a percepção e a sensualidade, a menina pouca atenção presta a signos de periculosidade emitidos pelo gentil e ardiloso lobo com seu focinho e presas pronunciados em uma floresta sombria e mais realista. Existe um predomínio de cores escuras, que reforçam o tom sombrio.

Grimm-Pacovská se nos apresenta como uma narrativa de estilo infantil e com grande marca do gesto. Esse estilo infantil também suscita estranhamento e dialoga fortemente com tendências das artes visuais contemporâneas não comumente exploradas em livros ilustrados. As formas, entretanto, embora figurativas, dialogam com o estilo geométrico e com certo grau de abstração, apresentando-se com interpretação ora inequívoca, ora duvidosa, ora em forma de sugestão ou sugestões. Aqui, entretanto, o lobo é bastante antropomorfizado e surge elegante e sedutor, embora não sejam visualmente perceptíveis traços de sedução nas figurações de Chapeuzinho Vermelho, sempre minimamente caracterizada, às vezes assemelhando-se a uma garatuja com maior nível de detalhamento. A floresta é representada, já na capa, como um caos de traços. Esta obra, assim como a anterior, é bastante provocadora e inquietante e rompe de forma exemplar com a tradição de ilustrações do conto de fadas. Predominam cores primárias e o vermelho surge como fio condutor ao longo de toda a obra, chamando a atenção do olho-cérebro para os elementos representados nessa cor e criando um clima de contrastes em que elementos profundamente negros, brancos e vermelhos disputam a atenção do leitor-visualizador.

Em ambas as obras, devido ao peso do texto verbal na composição do LICF, observa-se o problema da dificuldade de Chapeuzinho Vermelho ler determinados signos. Essa questão é iniciada nos primeiros parágrafos da narrativa, quando o narrador afirma que “*Rotkäppchen*

aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm” ou, na tradução de Samuel Titan Jr. presente em Grimm-Janssen, “Mas a menina não sabia que lobo é um bicho feroz e nem teve medo dele”. Ao longo das narrativas, a menina se deixa seduzir pelo ardil do lobo ao aceitar signos por ele emitidos de elegância (Grimm-Pacovská) e até submissão (Grimm-Janssen), ignorando indicativos claros de periculosidade e ferocidade. Essa questão das interpretações das semioses faz com que *Chapeuzinho Vermelho* trate muito centralmente de uma questão de cunho semiótico.

Assim, o LICF *stricto sensu*, por sua vez, apresenta-se como uma textualidade verbovisual e do *design* em que o texto verbal que a integra consiste em versão integral de conto de fadas literário. De forma mais ampla, entretanto, o LICF *lato sensu* engloba um grande número de recriações de contos de fadas em que a reinvenção inclui o texto verbal, que pode, aqui, assumir diversas formas, desenvolvimentos e desfechos, em um nível maior de distanciamento do conto de fadas literário, ainda que o diálogo com ele se mantenha uma constante típica dos gêneros que dessas reinvenções (integrantes do campo semiótico do conto de fadas) decorrem. Nossa próxima pesquisa versará sobre esses objetos.

Por ser linguagens em relação, arte e pensamento, o LICF é, antes de tudo, um terceiro. Ao tratar-se de um objeto físico lido a partir da percepção, e onde preponderam sin-signos indiciais dicentes, o LICF se afirma como um segundo. Devido à sua abundância de ícones, qualidades e possibilidades de leitura, o LICF afirma sua afinidade com a primeira das categorias cenopitagóricas.

Todos os tipos de LICF são compostos por objetos que exploram a beleza ao longo de séculos e que, mais atualmente, também a questionam, propondo-nos uma discussão sobre ideais de beleza. Assim, tem-se na língua alemã a expressão “*wie aus dem Bilderbuch*” (“como vindo de um livro ilustrado”), que significa que algo corresponde a um ideal de beleza.

REFERÊNCIAS

1. Ficção

BUARQUE, C.; BERLENDIS, D. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1979.

BUARQUE, C.; ZIRALDO. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo: José Olympio, 2003.

CHARLIP, R. *On dirait q'il neige*. Paris: Les Troix Orces, 2003.

GRIMM, Irmãos; JANSSEN, S. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GRIMM, Irmãos; JANSSEN, S. *Rotkäppchen*. Munique: Carl Hanser, 2001.

GRIMM, Irmãos; PACOVSKÁ, K. *Rotkäppchen*. Salzburgo: Minedition, 2008.

GRIMM, Irmãos. *Grimms Märchen*; vollständig nach der Ausgabe von 1812/15. Ilustrações de Otto Ubbelohde. Colônia: Anaconda, 2015.

GRIMM, Irmãos; BORGES, J. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

HONEGGER-LAVATER, W. *Le Petit Chaperon Rouge*. Saint Paul: Adrien Maeght Editeur, 1965.

McKEE, D. *Odeio meu ursinho de pelúcia*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

OLIVEIRA, R. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

PERRAULT. C.; FRÓES, L. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

PERRAULT. C. *Le Petit Chaperon Rouge*. Disponível em <<http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/perrault.htm>>. Último acesso em 09.05.2019.

SENDAK, M. *Onde vivem os monstros*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

WIKIMEDIA. *Little Red Riding Hood*. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Little_Red_Riding_Hood>. Último acesso em 11.08.2019.

2. Não ficção

- ABREU, A. *O texto potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). São Paulo: PUC-SP, 2013.
- ANDRUETTO, M. T. *Por uma literatura sem adjetivos*. São Paulo: Pulo do Gato, 2013.
- ANKER, M. et al. *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch*. Beiträge zur Entwicklung des Märchenbilderbuches seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt: Schneider, 2015.
- ANSTEY, M. "It's not all black and white": Postmodern picture books and new literacies. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 45(6), 2002, p. 444-458.
- ARIÉS, P. *História social da criança e da família*. São Paulo: LTC, 2011.
- BACCHILEGA, C. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BACKSCHEIDER, Paula R. *Elizabeth Singer Rowe and the development of the English novel*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2013.
- BADER, B. *American picturebooks from Noah's Ark to The beast within*. Nova York: Macmillan Publishing Company, 1976.
- BECKETT, S. *Recycling Red Riding Hood*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, vol. I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGMAN, M.; PAAVOLA, S. (Eds.). *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words; New Edition*. Disponível em <<http://www.commens.org/dictionary>>. s/d. Último acesso em: 05.05.2019.
- BERNHEIMER, K. Fairy tale is form, form is fairy tale. In: ALLISON, D.; BENDER, A.; BERNHEIMER, K.; SHEPARD, J. (Orgs.). *The writer's notebook: Craft essays from tin house*. Tin House Books, 2009, p. 61-73.
- BOTTIGHEIMER, R. *Fairy tales: a new story*. Nova York, Excelsior, 2009.
- CADEMARTORI, L. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CALVINO, I. *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Sobre o conto de fadas*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1996.
- CAMARGO, L. *Ilustração do livro infantil*. 2ª edição. Belo Horizonte: Lê, 1998.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- COELHO, N. N. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 3ª edição. São Paulo: Quíron, 1985.

CORTEZ, M. *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

CUNHA, M. Z. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Paulinas, 2009.

DARNTON, R. *O grande massacre dos gatos*. São Paulo: Graal, 1986.

DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*, vol. 1. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EWERS, H. Kinder- und Jugendliteratur – Begriffsdefinitionen. In: LANGE, G. *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch*. 2ª edição. Baltmannsweiler: Schneider, 2012, p. 3-12.

FERRARA, L. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GARCIA, A. Objeto ou referente dos signos estéticos: reflexões e discussões a partir da lógica de C. S. Peirce. *Estudos Semióticos*, v. 13, 2017, p. 89-110.

_____. A leitura a partir da fenomenologia e semiótica de C. S. Peirce. *Leitura: Teoria e Prática*, v. 35, 2017b, p. 133-145.

_____. Interpretantes emocionais gerados pelo ato de fruição do livro ilustrado de conto de fadas alemão. *Trama*, v. 14, 2018, p. 96-108.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GÓES, L. P. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HELLER, E. *A psicologia das cores*. São Paulo: GG Brasil, 2012.

HEIDBRINCK, H. Fictional characters in literary and media studies; a survey of the research. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (Ed.). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: de Gruyter, 2010. p. 67-110.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IBRI, I. A. Ser e aparecer na filosofia de Peirce: o estatuto da fenomenologia. *Cognitio* (São Paulo), v. 2, p. 67-75, 2001.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOOSSEN, V. Picturebooks as adaptations of fairy tales. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Org.). *The Routledge companion to picturebooks*. Londres/Nova York: Routledge, 2018, p. 473-484.

KIEFER, B. *The potential of picturebooks: from visual literacy to aesthetic understanding*. New Jersey: Prentice-Hall, 1995.

KRESS, G.; van LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. Abingdon: Routledge, 2006.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. Colônia/Weimar/Viena: Böhlau, 1991.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; MEIBAUER, J. Cuteness and aggression in military picturebooks. *Problemy Wczesnej Edukacji/Issues in Early Education* 12/3(34), 2016, p. 7-21

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LANGE, G.; ZIESENIS, W. Märchen. In: LANGE, G. *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch*. 2ª edição. Baltmannsweiler: Schneider, 2012, p. 231-251.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEWIS, C. Três maneiras de escrever para crianças. In: *As crônicas de Nárnia*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 741-751.

LEWIS, D. *Reading contemporary picturebooks: picturing text*. Oxon: Routledge, 2001.

LINS, G. *Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade*. 2a. edição. São Paulo: Rosari, 2004.

LOPES, M.; TCHUGUNNIKOV, S.; SCHNAIDERMAN, B. Propp e Jakobson: dois momentos do formalismo russo. *Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul. 2010, p. 10-23.

LÜTHI, M. *The european folktale: form and nature*. Filadélfia: Institute for the Study of Human Issues, 1982.

MARIN, R. *As bases fisiológicas da estrutura triádica da semiótica; análise dos processos perceptivos e cognitivos da criação artística*. Dissertação (Mestrado em Artes). 118f. Campinas, Unicamp: 2005.

MARTUS, S. *Die Brüder Grimm: eine Biographie*. Berlim: Rowohlt, 2009.

MEIRELES, C. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

- NEUHAUS, S. *Grundriss der Literaturwissenschaft*. 4ª edição. Tübingen: A. Francke, 2014.
- _____. *Märchen*. 2ª edição. Tübingen: A. Francke, 2017.
- NIKOLAJEVA, M. Illustration. In: HAASE, D. (Org.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, vol. 2. Westport: Greenwood Press, 2007, p. 468-478.
- NIKOLAJEVA, M. Play and playfulness in postmodern picturebooks. In: L.. SIPE, L.; PANTALEO, S. *Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality*. Nova Irrque/Londres: Routledge, 2008. p. 55-74
- _____; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, P. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- NÖTH, W. NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica; de Platão a Peirce*. 4ª edição. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- _____. A teoria da comunicação de Charles S. Peirce e os equívocos de Ciro Marcondes Filho. *Galáxia* (São Paulo), v. 25, p. 10-23, 2013.
- NOURI, N. On damsels and heroines: a comparative study of the hero's journey in Little Red Riding Hood and Freeway. *International Journal of Language and Literature*. Vol. 5, n. 2, 2017, p. 79-85.
- ORENSTEIN, C. *Little Red Riding Hood uncloaked: Sex, morality, and the evolution of a fairy tale*. Nova York: Basic Books, 2002.
- PABST, S. Zerstreute Autorschaft: Anonymität als Autorisierungsfunktion Grimmscher Märchen. *Fabula*, 55 (1/2), 2014, p. 135-152.
- PAINTER, C.; MARTIN, J.; UNSWORTH, L. *Reading visual narratives: Image analysis of children's Picture books*. Sheffield: Equinox, 2013.
- PANTALEO, S; SIPE, Introduction: Postmodernism and picturebooks. In: L.. SIPE, L.; PANTALEO, S. *Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality*. Nova Irrque/Londres: Routledge, 2008. p. 1-8.
- PAULA, F. *A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas*. Tese (Doutorado em Design). Rio de Janeiro: PUC-RJ. 2012.
- PEIRCE, C. S. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur Burks (Ed.), 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58.
- PEIRCE, C. S. *Essential Peirce: selected philosophical writings*. Houser, Nathan; KLOESEL, C. (Ed.), 2 vols.. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- _____. *Os pensadores* (Peirce/Frege). Tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomeranblum. São Paulo: Abril, 1983 (Peirce: p. V-176).
- _____. *Semiótica*. 4ª edição. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: 2012.

_____. *Semiótica e filosofia*. Tradução de Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

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

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. 2ª edição. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

POUND, E. *ABC da literatura*. 11ª edição. São Paulo: Cultrix, 2013.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2ª edição, 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

QUEIROZ, J. Peirce's classifications of signs: from On the Logic of Science to Syllabus of Certain Topics of Logic. *Trans/Form/Ação* 30 (2), 2007, p. 281-285

RAMOS, G. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. São Paulo: Autêntica, 2011.

REICHER, M. The ontology of fictional characters. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (Ed.). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: de Gruyter, 2010. p. 111-133.

RITZ, H. *Die Geschichte vom Rotkäppchen: Ursprünge, Analyse, Parodien eines Märchens*. Göttingen: Muriverlag, 1983.

ROMANINI, V. *Minute Semeiotic*. < <http://www.minutesemeiotic.org/> > Último acesso em: 20.02.2017.

_____. Prolegômenos para uma teoria semiótica da auto-organização. In: BRESCIANI FILHO, E.; D'OTTAVIANO, I.M.L.; GONZÁLEZ, M.E.Q.; PELLEGRINI, A.M.; ANDRADE, R.S.C. de (Orgs.). *Auto-organização; estudos interdisciplinares*. Coleção CLE, v. 66, p. 367-405, 2014.

RUMPF, M. *Rotkäppchen: eine vergleichende Märchenforschung*. Frankfurt: Peter Lang, 1989.

SALISBURY, M.; STYLES, M. *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*. São Paulo: Rosari, 2012.

SANTAELLA, L. Adeus às fronteiras entre natureza e cultura. *Revista Observatório Itaú Cultural*, v. 19, 2015, p. 17-23.

_____. Apresentação. In: NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica; de Platão a Peirce*. 4ª edição. São Paulo: AnnaBlume, 2005, p. 7-12.

_____. *Arte & cultura; equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1982.

_____. *Arte aquém e além da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. *A assinatura das coisas; Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *A teoria geral dos signos; como as linguagens significam as coisas*. 1ª ed. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

- _____. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001.
- _____. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento*; sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2009.
- _____. *Metodologia semiótica*. Tese (Livre-Docência em Ciências da Comunicação). São Paulo: ECA-USP, 1993. 251f.
- _____. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____. *O que é semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1983].
- _____. O papel da mudança de hábito no pragmatismo evolucionista de Peirce. *Cognitio* (São Paulo), v. 5, n° 1, 2004, pp. 75-83.
- _____. Os significados pragmáticos da mente e sinequismo em Peirce. *Cognitio*, São Paulo, n° 3, nov. 2002a, p. 97-106.
- _____. *Percepção*; fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- _____. Por que a semiótica de Peirce também é uma teoria da comunicação. *Comunicação e Linguagens* (Lisboa), v. 29, 2002b, p. 43-52.
- _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2002b.
- _____. ; NÖTH, W. A poesia e as outras artes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 9, n° 2, 2011. p. 1-17.
- SANTANNA, A. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SCHMITZ, B. Zwischen Tradition und Moderne – Märchenbilderbücher zwischen 1965 und 1990. In: ANKER, M. et al. *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch*. Beiträge zur Entwicklung des Märchenbilderbuches seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt: Schneider, 2015. p. 129-144.
- SCHOOOF, W. *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*. Hamburgo: Dr. Ernst Hauswedell & Co, 1959.
- SILVEIRA, Lauro F. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.
- SOUZA, L. P. *Um jogo de espelhos: a trama do texto e da imagem*. São Paulo: AnnaBlume, 2010.
- SPERBER, S. F. A lenda da flor azul, o mito e o conto de fadas. In: VOLOBUEF, K. (Org.). *Mito e magia*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 09-23.
- TABBERT, R. Postmoderne Märchenbilderbücher. In: ANKER, M. et al. *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch*. Beiträge zur Entwicklung des Märchenbilderbuches seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt: Schneider, 2015. p. 167-188.

- TATAR, M. Chapeuzinho Vermelho. In: _____ (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. 2ª edição. São Paulo: Zahar, 2013, p. 33-35.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.
- UTHER, H. *Handbuch zu den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm*: Entstehung, Wirkung, Interpretation. 2ª edição. Berlim/Boston: De Gruyter, 2013.
- VAN DER LINDEN, S. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VOLOBUEF, K. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, K.; ALVAREZ, R. G. H.; WIMMER, N. (Orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-61.
- ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.
- ZIPES, J. *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- _____. *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*. Nova York: Routledge, 1993.