

RAPUNZEL (2018): O CONTO CLÁSSICO DOS IRMÃOS GRIMM ILUSTRADO POR FRANCESCA DELL'ORTO

RAPUNZEL (2018): THE CLASSIC TALE OF THE BROTHERS GRIMM ILLUSTRATED BY FRANCESCA DELL'ORTO

Diana Maria MARTINS*

<https://orcid.org/0000-0002-7463-8010>

Resumo: A coletânea alemã “Kinder-und Hausmärchen”, encetada pelos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, publicada originalmente no século XIX, é, hoje, universalmente conhecida e traduzida em todo o mundo, tendo cristalizado grande parte da nossa memória coletiva literária (Garraón, 2017; Silva, 2013). Mas a ampla difusão destes velhos enredos não está isenta, naturalmente, de um processo de aculturação e de transformação muito por via da sua receção em formatos ou *media* diversos (pintura, rádio, cinema, televisão, internet). A ilustração cumpre um papel significativo no que respeita à repetição ou à arquitetura de modelos pictóricos alternativos e à preservação e ao diálogo da/com a memória literária (Male, 2019). Nos dias de hoje, podemos constatar que vários ilustradores vêm centrando a sua obra - ou parte desta - na recreação imagética de contos clássicos. A forma e o conteúdo destes enredos têm sido, nos últimos anos, alvo de cuidadas edições para a infância em formato de livro-objeto. Este breve estudo visa, portanto, destacar o papel do discurso imagético da autoria da italiana Francesca Dell'Orto, em sincronia com a exploração do suporte e da manipulação de abas desdobráveis, entendidos como relevantes instrumentos semânticos e promotores da (re)leitura do conto clássico *Rapunzel* (2018). Procuraremos sublinhar as principais estratégias gráfico-pictóricas, não raras vezes, motivadoras de uma relação física com o livro, que, em diálogo com uma ilustração instigante e impregnada de simbolismo, fazem desta obra um surpreendente exercício de leitura sofisticada.

Palavras-chave: Literatura para a infância; Livro-objeto; Contos de Fadas; *Rapunzel*; Ilustração.

Abstract: The German collection «Kinder-und Hausmärchen» created by the brothers Jacob (1785-1863) and Wilhelm (1786-1859) Grimm, originally published in the 19th century, is today universally known and translated throughout the world, having crystallized much of the our collective literary memory (Garraón, 2017; Silva, 2013). But the wide dissemination of these old plots is not exempt, naturally, from a process of acculturation and transformation largely through their reception in different formats or media (painting, radio, cinema, television, internet). Illustration plays a significant role with regard to the repetition or architecture of alternative pictorial models and the preservation and dialogue of/with literary memory (MALE, 2019). Nowadays, we can see that several illustrators have been focusing their work (or part of it) on the image recreation of classic tales. The form and content of these plots have, in recent years, been the subject of careful editions for children in object-book format. This brief study aims, therefore, to highlight the role of the imagery discourse written by the Italian Francesca Dell'Orto, in synchrony with the exploration of the support and manipulation of folding flaps, understood as relevant semantic instruments and promoters of the (re)reading of the classic tale *Rapunzel* (2018). We will seek to highlight the main graphic-pictorial strategies, often motivating a physical relationship with the book, which in dialogue with an intriguing illustration imbued with symbolism, make this work a surprising exercise in sophisticated reading.

Keywords: Children's Literature; Object-book; Fairy tale; *Rapunzel*; Illustration.

* Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, Escola Superior de Design, Barcelos, Portugal; Universidade do Minho, Centro de Investigação em Estudos da Criança, Braga, Portugal. E-mail: dmmartins@ipca.pt

Introdução¹

Com reconhecidas raízes na oralidade e na necessidade de comunicar saberes e experiências da vida em sociedade, os contos de fadas correspondem a narrativas que, frequentemente, iniciam com um conflito e tematizam, de um modo simbólico e fantasiado, valores fundamentais à construção de um leitor exigente, sofisticado e competente (Zipes, 2014; Azevedo, 2013). Referimo-nos, portanto, a velhos enredos, isto é, a “histórias familiares, quer pela sua idade demonstrável e pelo facto de terem sido transmitidas de geração em geração, quer porque o leitor ou ouvinte é atingido por um sentimento de familiaridade com outra história semelhante”² (Warner, 2019, p. 26, tradução nossa).

A coletânea alemã “Kinder-und Hausmärchen”, encetada pelos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, segue sendo, nos dias de hoje, a coleção clássica do século XIX (Zipes, 2014). Mais do que um exercício etnográfico de recolha dos genuínos contos folclóricos da tradição alemã, de acordo com alguns estudiosos, estamos perante, acima de tudo, ‘produtos literários’ (Zipes, 2014), na medida em que estes contos acabaram por ser filtrados pela intervenção direta e deliberada dos irmãos Grimm, em que “Jacob dá o método e Wilhelm a poesia” (Bravo-Villasante, 1977, p. 28). Se, quando da primeira edição, em 1812, *Os contos da Infância e do Lar*³ se dirigiam a um público adulto erudito, nas sete edições seguintes até ao ano de 1857 (data da edição mais completa e composta por um total de duzentos e dez contos) foram várias as omissões, os reajustes, as contaminações e as interferências avançadas pelos irmãos alemães, motivadas por sucessivas críticas e repercussões observadas no contexto americano e europeu, que culminaram num registo consentâneo com os valores morais de uma classe social burguesa, a fim de se adequar a um público infantil (Bairos, 2013; Zipes, 2014). Estes gestos de purificação, segundo estudiosos como Marina Warner (2019), Jack Zipes (2014) ou Teresa Bairos (2013), refletem uma atenção aos valores e paradigmas da ocasião da sua escrita, já que “aproveitando, cortando e colando as versões de que

¹ Este trabalho foi financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projetos do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho) com as referências UIDB/00317/2020 e UIDP/00317/2020.

² No original: *historias conocidas, ya sea por su antigüedad demostrable y debido al hecho de que se hayan transmitido de generación en generación o porque al lector u oyente le asalte una sensación de familiaridad con otra historia similar.*

³ Note-se que a primeira tradução integral surge apenas em 2013, em Portugal, num volume coordenado por Francisco Vaz da Silva e que tem por título *Contos da Infância e do Lar: Primeira Edição Integral.*

dispunham, procuraram construir uma espécie de modelo ideal dos mesmos [dos contos folclóricos]” (Bairos, 2013, p. 21-22). Todavia, esta deliberada remodelação evidencia, também, por conseguinte, como sublinhado por Marina Warner que “Wilhelm moldou e poliu, deu cadência e decorou muitas das histórias mais conhecidas ao longo de quase cinquenta anos; e, sobretudo, censurou a franqueza das histórias sobre sexo, ainda que tenha deixado intacta a retaliação violenta⁴” (Warner, 2019, p. 90, tradução nossa). Estamos diante, como tal, por via destas contínuas depurações do surgimento de um novo estilo, como faz notar Teresa Bairos, “um ‘estilo Grimm’ – de contar contos, nomeadamente a introdução de motivações psicológicas explícitas ou adicionais e o facto de a narrativa ganhar em extensão e em pormenor” (2013, p.18-19).

O conto em destaque, centrado em torno da protagonista feminina Rapunzel, é uma narrativa modelar deste registo interventivo (Bairos, 2013; Warner, 2019). Deste modo, como nos explica Marina Warner,

[n]a primeira versão, Rapunzel deixa o seu cabelo cair para a bruxa e, depois de subir na torre como de costume, Rapunzel pergunta porque é que as suas roupas estão a ficar mais apertadas. A bruxa percebe que, apesar de manter Rapunzel trancada e fora do alcance de qualquer homem ou fera, a menina tem saído com alguém... Então ela corta o seu cabelo e expulsa-a para que ela possa ter filhos (porque ela está grávida de gémeos) sozinha no deserto. Esses detalhes fantásticos e extremos revelam um problema genuíno, como o da gravidez na adolescência, de forma clara e eloquente. Mas tal franqueza foi demais para Wilhelm e ele mudou a pergunta de Rapunzel para “Diga-me, Sr.^a Gothel, por que é tão mais difícil para mim fazê-la subir do que ao filho do rei?” “Ele estará aqui ao meu lado num minuto.” A cena transforma Rapunzel numa idiota, enquanto antes ela não passava de uma clara vítima da ignorância e da história, um apelo aberto por uma educação sexual adequada para os jovens⁵ (Warner, 2019, p. 164-165, tradução nossa).

⁴ No original: *Wilhelm dio forma y pulió, otorgó cadencia y decoró muchos de los cuentos más conocidos a lo largo de casi cincuenta años; y, sobre todo, censuró la franqueza de los relatos en torno al sexo, a pesar de que dejó intactas las represalias violentas.*

⁵ No original: *En la primera versión, Rapunzel deja caer la melena para la bruja y, cuando ella ha trepado por la torre como de costumbre, Rapunzel le pregunta por qué la ropa le va quedando más estrecha. La bruja se da cuenta de que, a pesar de mantener a Rapunzel encerrada y fuera del alcance de cualquier hombre o bestia, la muchacha se ha estado viendo con alguien... Así que le corta el pelo y la expulsa para que tenga a sus hijos (pues está embarazada de gemelos) sola en el desierto. Estos detalles fantásticos y extremos dejan entrever una problemática genuina, como es la del embarazo adolescente de forma clara y elocuente. Pero semejante franqueza era demasiada para Wilhelm y cambió la pregunta de Rapunzel por un «Dígame, señora Gothel, ¿cómo es que me cuesta mucha más subirla que al hijo del rey?» Él está en un minuto arriba junto a mí». La escena convierte a Rapunzel en una idiota mientras que antes no era más que una clara víctima de la ignorancia y el cuento, un alegato sin tapujos por una educación sexual adecuada para la juventud.*

Esta manifesta higienização, operada por Wilhelm, da faceta indecorosa à luz da época, isto é, de uma “Rapunzel [inicialmente] acamada e grávida antes de se casar!”⁶ (Warner, 2019, p. 90, tradução nossa), eliminando motivos passíveis de melindrar o público infantil, conduziu a um assinalável aprimoramento discursivo. Assim, na visão de Teresa Bairos, podemos verificar que,

[q]uanto ao conteúdo, pode dizer-se, generalizando, que os Grimm omitiram alusões sexuais ou eróticas, e emendaram referências a situações de incesto ou de abuso familiar que consideraram perturbadoras para crianças. Em contrapartida, algumas cenas de violência tornaram-se mais descritivas e detalhadas (Bairos, 2013, p. 20).

A sétima edição desta coletânea veio, portanto, a tornar-se num dos pilares da literatura infantil, com raízes na tradição oral, mas dentro de um processo participativo e original de (re)criação literária (Bairos, 2013), dado que

[h]á que ter presente o espírito e o estilo que os Grimm imprimiram às suas narrativas, a concisão expressiva, rústica e simples, o aspecto folclórico e, simultaneamente, uma intensa beleza e poesia. Todos os que queiram traduzir os contos de Grimm têm de ser poetas. O elemento maravilhoso dos contos já por si só é poético (Bravo-Villasante, 1977, p. 30-31).

Não se cingindo unicamente ao papel de meros depositários dos contos folclóricos, os irmãos Grimm, pioneiros entre outros escritores da classe média interessados na sua recompilação e estudo, ainda na primeira metade do século XIX, vêm facultar à criança o contacto com o maravilhoso reformulado com sensibilidade e inteligência. Assim, como sublinhado por Carmen Bravo-Villasante,

[a] criança romântica já pode ler estes contos sem ter necessidade de os ouvir às escondidas, como acontecia com a criança clássica, a quem só se davam lições pedagógicas e fábulas morais. A criança romântica vai ter uma visão mais ampla e mais real da vida, em que há monstros, terror, mortes e fantasia, uma visão total e poética. E fiquemos cientes de que isso não lhes é prejudicial, como julgam alguns psicólogos actuais. Nos contos há florestas sombrias, bosques escuros e impenetráveis, perversidade, inveja, crueldade; há madrastas [...] mães que abandonam os filhos [...] não são contos cor-de-rosa, embora os haja também muito divertidos, em que reina a astúcia e a graciosidade (Bravo-Villasante, 1977, p. 30).

Notas sobre a relevância da ilustração na difusão do conto de fadas

⁶ No original: *¡Rapunzel [inicialmente] encamada y embarazada antes de casarse!*

A ampla difusão destes velhos enredos, ao longo dos tempos, não está isenta, naturalmente, de um processo de aculturação e de transformação muito por via da sua receção em formatos ou *media* diversos (pintura, rádio, cinema, televisão, internet). Assim, como assinalado por Jack Zipes, em *El Irresistible Cuento de Hadas: Historia Cultural y Social de un Género*, os contos de fadas

[s]ofrem alterações no decurso da inovação, da influência de acontecimentos fortuitos. Transmissão social entre populações, movimento de portadores entre populações, seleção natural de variantes culturais, preservação por decisão livre e preservação forçada⁷ (Zipes, 2014, p. 55, tradução nossa).

O referido estudioso chama a atenção, igualmente, para a natureza híbrida deste género discursivo e para as conexões existentes nestes enredos ancestrais (constância que lhe confere uma certa identidade), mas também para o modo inovador como estes vão sendo continuamente recuperados, “explorando e nutrindo inovações na narrativa baseada, por sua vez, noutros géneros simples⁸” (Zipes, 2014, p. 36, tradução nossa). Essa assídua adaptabilidade às novas circunstâncias é registada, ainda, por Francisco Vaz da Silva, “das tradições orais de antanho, os contos passaram para a literatura, os filmes e a Internet” (Silva, 2011, p. 9). Deste modo, neste processo de mimetização alusivo à transmissão destes contos é importante não esquecer a relevância da repetição e da memória, como assinalado por Jack Zipes, ao mesmo tempo que importa enaltecer que “a cristalização mimética de certos contos de fadas como clássicos não os torna estáticos, pois estão sujeitos a constantes processos de recriação e reforma⁹” (Zipes, 2014, p. 57, tradução nossa). Tendo em consideração que os contos de fadas vêm sendo alvo de metamorfoses e de transfigurações, ao longo dos tempos, devemos, por conseguinte, reconhecer, tal como Jack Zipes, que “a forma e o conteúdo do conto de fadas não eram exatamente o que são hoje” (Zipes, 2014, p. 59), tratando-se de transformações decorrentes, em grande parte, das inovações tecnológicas e do aparecimento de outros *medias* como a fotografia, o cinema, entre outros. Marina Warner, no volume *Cuentos de*

⁷ No original: *sufren alteraciones a consecuencia de la innovación, la influencia de acontecimientos fortuitos. La transmisión social entre poblaciones, el movimiento de portadores entre poblaciones, la selección natural de variantes culturales, la preservación por decisión libre y la preservación forzosa.*

⁸ No original: *[...] explotando y nutriéndose de innovaciones en narración basadas a su vez en otros géneros simples.*

⁹ No original: *la cristalización memética de ciertos cuentos de hadas como clásicos no los vuelve estáticos, porque están sujetos a procesos constantes de recreación y reforma [...].*

hadas (2019), destaca a relevância do livro ilustrado na História do conto de fadas, “pois, desde o século XIX, as histórias têm sido transmitidas principalmente através da narrativa visual: tanto no palco como na tela e através das páginas¹⁰” (Warner, 2019, p. 128, tradução nossa).

Na realidade, a ilustração cumpre um papel significativo no que respeita à repetição ou à arquitetura de modelos pictóricos alternativos e à preservação e ao diálogo da/com a memória literária (MALE, 2019). Esta expressão artística é, hoje, uma linguagem onnipresente em variados suportes e em diferentes momentos do desenvolvimento da criança, sendo que para Lawrence Zeegen e Caroline Roberts, “a ligação com a ilustração cria-se desde pequenos, graças aos livros infantis e clássicos”¹¹ (Zeegen; Roberts, 2014, p. 7, tradução nossa). Entendida como uma forma vital da cultura popular contemporânea, através da qual se retratam as múltiplas facetas da realidade em que vivemos, a revolução digital operada na passagem para o século XXI, tornou a ilustração uma disciplina de carácter global, o que veio encorajar o experimentalismo e redefinir o papel do ilustrador (Zeegen; Roberts, 2014).

Se nos primeiros volumes ilustrados e arquitetados em torno dos contos de fadas, em fins do século XVIII, segundo Jean-Paul Gourévitch, a ilustração assumia um papel descritivo, a partir do século XIX, progressivamente, o discurso pictórico irá ganhar um cunho artístico, “ao ponto de suplantar a trama na percepção do jovem leitor”¹² (Gourévitch, 2014, p. 18, tradução nossa). Lembrem-se a este respeito as sugestivas ilustrações do francês Gustave Doré (1832-1883), presentes na coletânea *Les Contes de Perrault* (1867).

Importa lembrar que, na época vitoriana (1838-1901), considerada um dos períodos mais prolíficos da História da ilustração, artistas visuais como o caricaturista e ilustrador J. J. Grandville (1803-1847) ou o americano Thomas Nast (1840-1902), cujo trabalho aparecia regularmente no *Harper's Weekly*, vêm enaltecer interpretações estéticas pouco convencionais, alicerçadas no absurdo, na sátira visual e no antropomorfismo (Heller; Chwast, 2008). Ainda neste século, como assinalado por Alan Male, em *The Power and Influence of Illustration* (2019), é observado um crescendo das interpretações inovadoras

¹⁰ No original: *Pois bem, desde o século XIX, as histórias têm sido transmitidas principalmente através da narrativa visual: tanto no palco como na tela e através das páginas.*

¹¹ No original: *el vínculo con la ilustración se crea de pequeños, gracias a los libros infantiles y a los clásicos [...].*

¹² No original: *[...] au point de supplanter l'intrigue dans la perception du jeune lecteur.*

e controversas quer ao nível visual, quer no domínio literário, dos clássicos, alguns dos quais assinados pelo ilustrador inglês George Cruikshank (1792-1878). Note-se que, este último, é o autor das ilustrações que fazem parte da primeira edição em língua inglesa¹³, publicada em 1823, da célebre coletânea dos irmãos Grimm, intitulada *German Popular Stories*, traduzida por Edgar Taylor (1793-1839).

Merecem destaque, igualmente, no domínio da ilustração de contos clássicos, criadores como o pintor e ilustrador inglês Walter Crane (1845-1915), responsável pelo discurso visual de mais de quarenta livros para crianças, o britânico Randolph Caldecott (1846-1886), a escritora e artista inglesa Kate Greenaway (1846-1901) e o inglês Arthur Rackham (1867-1939), autor da reinterpretação visual vinda a lume em 1907, do enredo universalmente conhecido e escrito por Lewis Carrol (1832-1898), *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), ilustrado originalmente por John Tenniel (1820-1914). Importa recuperar, a este respeito, a visão de Susan Doyle, Jaleen Grove e Whitney Sherman, em *History of Illustration* para quem “os desenhos benignos de Tenniel seguiram de perto a narrativa, enquanto as ilustrações mais interpretativas de Rackham expandiram os elementos fantásticos do texto e foram consideradas enervantes”¹⁴ (Doyle; Grove; Sherman, 2019, p. 260, tradução nossa). Todavia, a natureza onírica, surreal e fantástica da obra de Rackham, parece ser hoje recuperada, de acordo com Alan Male (2019), nos trabalhos de certos ilustradores de livros para crianças e de cineastas contemporâneos dedicados ao fantástico. Os avanços técnicos, ao nível da impressão, observados no início do século XX, aprimoraram as obras deste notável artista que, em 1900, retrata visualmente, de um modo sofisticado e grotesco e em tons monocromáticos, o universo literário dos irmãos alemães em *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*.

Na obra que vimos de citar, *The Power and Influence of Illustration* (2019), Alan Male destaca, sobretudo, a relevância da ilustração, neste período,

[a]o longo do período vitoriano, foram as ilustrações que facilitaram a conexão de muitas pessoas com a literatura clássica e populista. Devido à Lei da Educação de 1880 (na Grã-Bretanha), a escolaridade tornou-se obrigatória para todas as crianças entre os cinco e os dez anos de idade, sugerindo assim que

¹³ Vide, por exemplo: <https://tygertale.com/2015/02/08/grimm-by-cruikshank/>

¹⁴ No original: *Tenniel's benign designs closely followed the narrative, while Rackham's more interpretative illustrations expanded the text's fantastic elements and were considered unnerving.*

vastas camadas da sociedade não sabiam ler ao longo do século XIX¹⁵ (Male, 2019, p. 29, tradução nossa).

Desta forma, a partir do século XIX, para Jean-Paul Gourévitch, no livro ilustrado centrado nos contos de fadas, “as imagens pretendem ser mais excêntricas, paródicas, impertinentes, para entrar em conluio ou confronto com o texto”¹⁶ (Gourévitch, 2014, p. 18, tradução nossa).

Mas no que se respeita à ilustração que tem no conto a sua matriz criativa, não podemos esquecer os inegáveis reflexos que movimentos artísticos como o Surrealismo, fundado por André Breton (1896-1966), irão ter na ilustração contemporânea. A sua dimensão enigmática/misteriosa, o imaginário fantasioso, a justaposição e a colagem de elementos complexos e incongruentes fizeram avivar o interesse visual. Para Steven Heller e Seymour Chwast (2008), em *Illustration: A Visual History*,

[o] surrealismo proporcionou ao ilustrador uma oportunidade para que objetos logicamente ilógicos e discordantes compartilhassem o centro do palco. (...) no mundo surreal, nada tinha que seguir regras de proporção ou composição, e isso, em última análise, resultou numa arte sublimemente inventiva – e algumas derivações horríveis¹⁷ (Helles; Chwast, 2008, p. 71, tradução nossa).

Ainda na perspectiva de Jean-Paul Gourévitch, as repercussões violentas de duas Guerras Mundiais fizeram-se notar nas recriações imagéticas que se sucederam, pois, não obstante, a proliferação de coletâneas de contos tradicionais, em vários países, “os contos de fadas na sua versão tradicional parecem desfasados da realidade. É por isso que o conto de fadas moderno tende a abstrair-se do seu propósito moral ou educativo para se tornar o ponto de partida de uma criação jubilosa”¹⁸ (Gourévitch, 2014, p. 21, tradução nossa).

Trata-se de um entendimento que parece, de certo modo, condizente com a tese de Jack Zipes (2014), estudioso para quem, após a década de 60 do século passado, os artistas

¹⁵ No original: *Throughout the Victorian period, it was illustration that facilitated a connection for many people with classic and populist literature. Because of the 1880 Education Act (in Britain), schooling became compulsory for all children between the ages of five and ten, thus suggesting that vast sections of society were unable to read throughout the nineteenth century.*

¹⁶ No original: *les images se veulent davantage décalées, parodiques, impertinentes, pour entrer en connivence ou en confrontation avec le texte.*

¹⁷ No original: *Surrealism provided the illustrator with an opportunity for logically illogical, discordant objects to share center stage. (...) in the surreal world, nothing had to follow rules of proportion or composition, and this ultimately made for some sublimely inventive art – and some horrid derivations.*

¹⁸ No original: *[...] les contes de fées dans leur version traditionnelle paraissent décalés de la réalité. C'est pourquoi le conte de fées moderne tend à s'abstraire de son propos moral ou pédagogique pour devenir le point de départ d'une création jubilatoire.*

visuais, de um modo geral, se mostram mais interessados na interpretação crítica e até subversiva destes textos. Deste modo, em formatos tão diversos, como a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, ou a ilustração, entre outros, os criadores contemporâneos procuram refletir visões distópicas, irônicas e esteticamente perturbadores destes contos clássicos, uma vez que, segundo este,

[o]s artistas visuais contemporâneos despojaram-no de belos heróis e lindas princesas, de cenas de alegria que enganam os espectadores sobre o significado da felicidade; Ao mesmo tempo, deram-lhe um significado mais profundo, criando configurações distópicas, macabras e ridículas¹⁹ (Zipes, 2014, p. 265, tradução nossa).

Por tudo isto, não é de estranhar que a ficção literária seja um terreno fértil para a ilustração de autor, nos dias de hoje, pelo que podemos constatar que vários ilustradores vêm centrando a sua obra (ou parte desta) na revisualização de contos clássicos. A exploração estética de configurações fantasiadas e ilógicas, aparentemente plausíveis, combinadas com mistério, humor e simbolismo, descende do estilo gótico e romântico (Heller; Chwast, 2008). Para Steven Heller e Seymour Chwast, em *Illustration: A Visual History*, “as fantasias mais eficazes – aquelas que levam o espectador a universos oníricos alternativos – são quadros densamente repletos de detalhes e nuances”²⁰ (Heller; Chwast, 2008, p. 100-103, tradução nossa). A acentuada permeabilidade entre realidade e fantasia assídua na ilustração contemporânea de matriz fantasiosa, leva os referidos estudiosos a optar pelo termo ‘Magic Realism’ (Heller; Chwast, 2008, p. 103), já que “há imagens que misturam realidade e fantasia de forma tão convincente que muitas vezes é difícil discernir a demarcação entre as duas”²¹ (Heller; Chwast, 2008, p. 103, tradução nossa).

A literatura, como atividade intelectualmente provocativa e humanizadora, exige do ilustrador (e também, naturalmente, do *designer*) um processo de reflexão e de reavaliação, a cada projeto, dos propósitos e da pertinência da comunicação visual, uma tomada de consciência das mensagens implícitas, que permita ao leitor a (re)construção

¹⁹ No original: [...] los artistas visuales contemporâneos lo han despojado de bellos héroes y princesas hermosas, de las escenas de alegría que engañan a los espectadores en cuanto al sentido de la felicidad; al mismo tiempo lo han dotado de un significado más profundo creando configuraciones distópicas, macabras y ridículas.

²⁰ No original: the most effective fantasies – the ones that take viewer to alternate dreamlike universes – are tableaux that are densely layered with detail and nuance.

²¹ No original: there are images that so convincingly blend reality and fantasy that is often hard to discern the demarcation of the two.

de um discurso alternativo e próprio. Podemos, por isso, reconhecer que ilustrador e *designer* mostram-se, hoje, sensíveis a leituras distintas e a múltiplos graus de apreensão de um livro para a infância.

A forma e o conteúdo destes enredos têm sido, nos últimos anos, alvo de cuidadas edições para a infância, algumas das quais em formato de livro-objeto, dirigidos a leitores com distintos perfis, como sublinhado no volume *Clássicos da Literatura infantojuvenil em Forma(to) de livro-objeto* (2020), organizado por Sara Reis da Silva. Trata-se de propostas materialmente desafiantes, mais ou menos coincidentes com a anatomia conservadora do conceito de livro, que têm surpreendido os seus potenciais receptores, mas também os que se dedicam à investigação sobre literatura para a infância, exigindo o reconhecimento da relevância da materialidade e do *design* gráfico como veículos narrativos, como procuraremos sublinhar na proposta de leitura que se segue. Trata-se, portanto, de publicações holísticas, onde os detalhes e outros aspetos técnicos referentes à impressão, à encadernação e ao acabamento, projetados de antemão pelo *designer* (uma vez filtrado o conteúdo de cada obra), reforçam a experiência tátil da atividade leitora, que se deseja marcante e convidativa (Navas; Ramos, 2022; Ramos, 2022; Ramos, 2017; Pereira, 2020; Mociño González, 2019; Taberner Sala, 2019).

Proposta de leitura de *Rapunzel* (2018), ilustrado por Francesca dell’Orto

A análise seguinte visa, essencialmente, destacar o papel do discurso imagético da autoria da italiana Francesca Dell’Orto, em sincronia com a exploração do suporte e da manipulação de abas desdobráveis, entendidos como relevantes instrumentos semânticos e promotores da (re)leitura do conto *Rapunzel* (2018), publicado pela Editorial Edelvives, em língua espanhola. Procuraremos sublinhar as principais estratégias gráfico-pictóricas, não raras vezes, motivadoras de uma relação física com o livro, que em diálogo com uma ilustração instigante e impregnada de simbolismo, fazem desta obra um surpreendente exercício de leitura sofisticada.

A forma inusitada ou a capacidade de ver ou retratar a realidade de modo diverso ou até desconcertante, está entre as singularidades caracterizadoras desta obra ilustrada por Francesca dell’Orto. As suas ilustrações testemunham um olhar sensível e artisticamente inquietante, convidam o leitor a envolver-se no processo interpretativo das imagens, por via de um jogo de procura e de descoberta de códigos simbólicos, da

decifração de metáforas visuais, artificios assíduos no livro em análise, sendo legítimo que um público de valências literárias mais experientes e consolidadas se sinta cativado por esta reformulação criativa. Deste modo, ao longo do discurso imagético, o leitor irá deparar-se com janelas ricamente adornadas e abertas, a partir das quais se vislumbra o céu, em claro contraste com as austeras paredes da torre, mas também com rocas de fios de seda, que apenas surgem na ilustração após a visita do personagem masculino e, assim, adensam o mistério. A colocação da Lua (símbolo tradicionalmente conotado com a figura feminina), ao longo da narrativa, também varia entre o reflexo iluminado, quando na presença da jovem, e a escuridão sequente ao seu abandono.

Note-se, ainda, a representação de algumas pombas brancas que surgem, pela primeira vez, quando na visita do príncipe e que, no fim, regressam para junto de Rapunzel, momentos antes do reencontro, como que antecipando o desfecho positivo. Importa, talvez, lembrar que este animal é simbolicamente interpretado à luz da cultura judaico-cristã, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “um símbolo de pureza, de simplicidade e até mesmo, quando traz um ramo de oliveira para a arca de Noé, um símbolo de paz, de harmonia, de esperança, de felicidade reencontrada” (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 533), acrescentando-se mais adiante que, já “numa aceção pagã, que valoriza de forma diferente a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal, mas sim associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objecto do seu desejo” (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 533).

Carmen Bravo-Villasante destaca a acentuada beleza poética deste conto Grimmiano, chamando a atenção, por exemplo, para a relevância atribuída a elementos simbólicos como o cabelo (caracterizado como longo, fino e dourado, na versão em apreço) cuidadosamente dissimulado entre a vegetação²², e para o epílogo surpreendente em “cujas lágrimas de compaixão e amor lhe devolvem [ao príncipe] a vista” (Bravo-Villasante, 1977, p. 32). Confirmando a tese avançada por Jack Zipes, alusiva à assiduidade da figura da bruxa (ou feiticeira) nos contos reunidos na coletânea dos irmãos Grimm, em *Rapunzel*, esta cumpre o papel de antagonista, sendo a personagem responsável pelo decurso das ações narradas. Com efeito, trata-se de uma figura

²² Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, do ponto de vista simbólico, “os cabelos estão igualmente ligados à erva, cabeleira da terra, e, portanto, à vegetação” (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 138).

arquetípica cujas origens, de acordo com o referido estudioso, remontam às antigas divindades, isto é, às antigas deusas pagãs e greco-romanas que

[t]inham a capacidade de provocar qualquer tipo de transformação extraordinária, orientar meninas e meninos nos ritos de iniciação, proteger as pessoas das calamidades, tornar casais estéreis capazes de conceber, proporcionar condições favoráveis à caça e à agricultura, conceder desejos, prever o futuro, profetizar e definir o destino dos recém-nascidos²³ (ZIPES, 2014, p. 127, tradução nossa).

No enredo em análise, será após o furto de “ruiponces²⁴ y hortalizas”, que a ação retaliativa da feiticeira será desencadeada. No entanto, é de notar que a ilustradora releva, sobretudo as hortaliças, no discurso visual, sendo que o leitor pode encontrar vários destes elementos vegetais distribuídos no espaço físico respeitante ao jardim, mas também ao interior da torre, onde, após uma vez completados os dozes anos, Rapunzel será aprisionada. Deste modo, estamos perante aquilo que Marina Warner (2019) atende como ‘castigo mágico’, o primeiro, na verdade, já que a bruxa apenas autoriza que o marido leve as hortaliças que entender, em troca da entrega da bebé. Como sublinhado na obra supracitada, “o castigo mágico funciona, então, como justiça poética ou metafórica. Nenhum elemento sobrenatural do conto é meramente decorativo ou ambiental”²⁵ (Warner, 2019, p. 21, tradução nossa). Todavia, uma vez manifestas as visitas do príncipe realizadas em segredo, atraído pela melodiosa voz de Rapunzel, a feiticeira empreende uma nova punição e, desta vez, corta o cabelo da jovem, abandonando-a numa lugar remoto e deserto. A jovem é, portanto, estropiada daquela que é a sua principal singularidade. Assim, a este respeito, importa ainda referir que, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o cabelo encontra-se de certo modo vinculado às virtudes do ser humano, na medida em que, aqueles que guardam mechas de cabelo cortado “revelam como que uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem

²³ No original: *tenían la capacidad de causar cualquier tipo de transformación extraordinaria, guiar a muchachas y muchachos jóvenes en los ritos de iniciación, proteger a la gente de las calamidades, hacer que las parejas estériles pudieran concebir, brindar condiciones propicias para la caza y la agricultura, otorgar deseos, predecir el futuro, profetizar y definir los destinos de los recién nacidos.*

²⁴ Segundo Carmen Bravo-Villasante (1977), a tradução mais correta seria ‘Campânula’, muito embora a tradução integral avançada por Francisco Vaz da Silva, anos depois, já em 2013, opte pelo termo ‘Rapúncios’ e por designar a protagonista de ‘Rapúncia’. Todavia, importa dizer que a jovem no contexto português, pode ter outras nomeações e chegou a ser designada em pelo menos uma edição destacada por Bravo-Villasante por ‘Angélica’, e não por Rapunzel, como registado na versão alemã.

²⁵ “No original: *el castigo mágico funciona, pues, como justicia poética o metafórica. Ningún elemento sobrenatural del cuento es meramente decorativo o ambiental.*”

pertenciam esses cabelos” (Gheerbrant, 2010, p. 137). Além disso, o corte do cabelo ou o penteado usado, como os mesmos acrescentam,

[f]oram sempre um elemento determinante não só da personalidade, como também de uma função social ou espiritual, individual ou colectiva. [...] na própria França, na altura em que se começou a cortar o cabelo, só os reis e os príncipes conservaram o privilégio dos cabelos compridos, que eram uma insígnia de poder (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 137).

Assumindo, ainda, uma postura arguciosa e maliciosa, já que adota o anterior lugar da protagonista, a Bruxa aguardará a chegada do príncipe, no cimo da torre, numa ação que culminará na queda deste sobre os arbustos secos e que o deixa cego, daí por diante. Fica claro, portanto, que, no domínio dos contos de fadas, “as profecias (e as maldições) são inevitavelmente cumpridas. Uma mensagem dos contos de fadas é “cuidado com o que desejas”²⁶ (Warner, 2019, p. 72, tradução nossa).

A imersão no universo ficcional desta recriação, publicada pela Editorial Edelvives (que nos últimos anos tem premiado os seus leitores com um acervo de álbuns cuidadosamente ilustrados dedicados aos clássicos), sai reforçada pela frequente repetição, ao longo do relato, da frase proferida pela feiticeira “Rapunzel, Rapunzel, deja tu pelo caer”, que à semelhança do que sucede noutros contos “funcionam como marcadores mnemotécnicos”²⁷ (Warner, 2019, p. 7, tradução nossa), como registra Mariana Warner.

Do ponto de vista cromático, pode dizer-se que a acidez dos verdes da vegetação contrasta com os tons rosados e violeta da flora presentes nas últimas ilustrações, por onde voluteiam, então, pássaros de penugem colorida.

A verdade é que, sem que os elementos ou desafios visuais adicionados, de natureza conotativa, redundem em superficialidade, as ilustrações de Francesca dell’Orto revelam um processo criativo consciente das potencialidades do léxico do discurso imagético, mas também das exigências de beleza e de emotividade que se defendem, hoje, como indispensáveis ao universo da literatura para a infância.

Já do ponto de vista da materialidade, a dobra cumpre, também, no objeto livro em apreço, a este título, um papel fundamental já que, em determinadas ilustrações o

²⁶ No original: *las profecias (y las maldiciones) se cumplen inevitablemente. Un mensaje de los cuentos de hadas es ‘cuidado con lo que deseas.*

²⁷ No original: *(...) actúan como marcadores mnemotécnicos.*

desdobrar das abas laterais expande o discurso ficcional para fora das dimensões iniciais do livro e o leitor é convidado a entrar, nesse relato fantasioso e a conhecer o cenário com outra intimidade. Estas duplas páginas que, uma vez abertas na totalidade, na disposição horizontal, abarcam ilustrações de visão panorâmica que acentuam visualmente a natureza recôndita do jardim da feiticeira, ladeada por uma alta muralha, mas também enfatizam a enormidade da torre, já que a representação do príncipe, sobre o cavalo preto, junto à base da torre deixa clara, pela diferença de escalas, a impenetrabilidade da clausura a que a jovem está imposta. Noutros momentos da diegese, essa organização horizontal frisa a paisagem desértica que circunda Rapunzel, abandonada num cenário árido, agora, definido por alguns arbustos secos e por um céu em tons de cinza.

Mas este tipo de estratégias gráficas também permite encetar com o leitor reptos de exploração gradual de diferentes momentos da narrativa, apenas visíveis por via da sua ação física sobre o livro esperando-se, agora, que o destinatário levante uma aba presente numa das páginas pares do livro, na sua margem inferior. Deste modo, aquela que era uma primeira representação da base da torre, sobre a qual irá subir o príncipe, preso aos longos cabelos que julga ainda serem de Rapunzel, emerge uma vez desdobrada, uma segunda ilustração composta por duas páginas dispostas sucessivamente, na vertical, que prolongam e conferem dramatismo ao relato visual da queda do príncipe, após ter-se apercebido de que, na realidade, quem o aguardava era a feiticeira.

Torna-se, como tal, evidente que a exploração criteriosa do suporte do livro como veículo narrativo, uma unidade global e coesa, ao integrar a dimensão interativa do gesto do leitor e a tridimensionalidade deste artefacto, em toda a sua volumetria, potencia a descoberta progressiva dos factos narrados, proporcionando momentos de surpresa e de dinamismo, mas também permite realçar os momentos centrais da intriga de acordo com a visão que o ilustrador quer tornar visual e materialmente tangível.

Considerações finais

Entendidos como influências modelares da escrita para a infância e como matrizes criativas que dialogam com a cultura humana, em geral, os contos de fadas subsistem como textos memoráveis. Por via do maravilhoso, a criança experiencia e reconhece novos aspetos do real, na sua dupla amplitude, isto é, boa e má. No entanto, importa sublinhar que, como fomos demonstrando, “os contos de fadas evocam todo o tipo de

violência, injustiça e infortúnio, mas com o objetivo de declarar a necessidade de que isso não continue”²⁸ (Warner, 2019, p. 33, tradução nossa). São, portanto, narrativas breves frequentemente distintas pelo seu final feliz, no qual o relato fantasioso, o simbolismo e a metáfora literária fazem ver uma mensagem de esperança “oferecem os prazeres de uma entrada imaginária num mundo que não tem autoridade intelectual ou religiosa”²⁹ (Warner, 2019, p. 36, tradução nossa). Continuamente revisitado numa pluralidade de reconfigurações e até por via de uma ousada materialidade, o contos de fadas

[c]ontinua a crescer, abrangendo, senão incluindo, todos os tipos de gêneros, formas de arte e instituições culturais e adaptando-se a novos ambientes em virtude da tendência humana de recriar narrativas relevantes, através de tecnologias que facilitam a sua disseminação e a tornam mais eficaz³⁰ (Zipes, 2014, p. 60, tradução nossa).

O sofisticado diálogo intertextual, proposto em alguns livros-objeto, vindos a lume nos últimos anos, por via de dinâmicas de apropriação, ou através de estratégias de releitura criativa e crítica arquitetados em torno de linguagens estéticas diversas como a ilustração e o *design*, atestam a pervivência destes enredos na conformação de uma cultura ou educação literária (Silva, 2020). Contribuindo para uma harmoniosa construção da personalidade da criança, tornando-a disponível aos valores estéticos e aos valores éticos (dentro de um desígnio mais lato de educação pela Arte), importa frisar que a ilustração segue sendo elogiada, segundo Alan Male (2019), pelo modo como enriquece e expande o texto literário e permite à criança que sonhe e que imagine. Assim, à semelhança do discurso verbal, também a ilustração, sincronicamente articulada com a linguagem do *design*, aplicada ao livro para a infância, deve visar a reformulação criativa ou criadora, criando progressivamente na criança o sentimento do belo, do autêntico e do humano. Para isso, é importante, ao ilustrador, “adotar e desenvolver o estatuto de provocador, autor e polímata e ser capaz de pesquisar e de se envolver com um grande

²⁸ No original: *los cuentos de hadas evocan todo tipo de violencia, injusticia e infortunio pero con el objeto de declarar la necesidad de que esto no continúe.*

²⁹ No original: *ofrecen los placeres de una entrada imaginaria a un mundo que no tiene autoridad intelectual o religiosa.*

³⁰ No original: *(...) sigue creciendo, abarcando, si no incluyendo, todo tipo de géneros, formas de arte e instituciones culturales y adaptándose a nuevos entornos en virtud de la tendencia humana a recrear narraciones relevantes, por medio de tecnologías que facilitan su difusión y la hacen más efectiva.*

número de assuntos e apresentar pontos de vista apropriados, mas desafiadores”³¹ (Male, 2019, p. 7, tradução nossa). Francesca Dell’Orto na obra levada a análise evidencia, portanto, a nosso ver uma postura consentânea com os requisitos acima elencados, ostentando um registo visual estimulante (ricamente entremeado pela metáfora e pelo simbolismo) e herdeiro de um dos pilares recorrentes da História da ilustração, aspetos que conferem, em última instância, uma atmosfera onírica e surreal às suas ilustrações e que convidam os leitores a descobrirem e a superarem as provações protagonizadas por Rapunzel nesta jornada iniciática.

Referências

- AZEVEDO, Fernando. **Clássicos da Literatura Infantil e Juvenil e a Educação**. Guimarães: Opera Omnia, 2013.
- BAIROS, Teresa. Introdução. In: SILVA, Francisco. (coord.). **Contos da Infância e do Lar: Primeira Edição Integral**. Lisboa: Ciclo dos Leitores Temas e Debates, 2013. p. 11-23.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. **Historia da Literatura Infantil Universal**. Vol. I. Lisboa: Veja, 1977.
- CARROL, Lewis. **Alice’s Adventures in Wonderland**. Ilustrações: Arthur Rackham. London: William Heinemann Ltd., 1907.
- CARROL, Lewis. **Alice’s Adventures in Wonderland**. Ilustrações: John Tenniel. United Kingdom: Macmillan, 1865.
- CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa: Teorema, 2010.
- DOYLE, Susan; GROVE, Jaleen; SHERMAN, Whitney (ed.) **History of Illustration**. New York: Fairchild Books, 2019.
- GARRALÓN, Ana. **Historia Portátil de la Literatura Infantil y Juvenil**. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- GOURÉVITCH, Jean-Paul. Contes de fées: regards croisés. In: SUEUR-HERMEL, Valérie; MARNY, Dominique; MARTINAT-DUPRÉ, Emmanuelle. **Contes de Fées: De la Tradition à la Modernité**. Belgique: Éditions Snoeck, 2014. p. 10-27.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **German Popular Stories**. Tradução: Edgar Taylor. Ilustrações de George Cruikshank. London: C. Baldwin, 1823.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Rapunzel**. Ilustrações: Francesca Dell’Orto. Zaragoza: Editorial Edelvives, 2018.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **The Fairy Tales of the Brothers Grimm**. Ilustrações: Arthur Rackham. London: Constable & Co., Ltd, 1900.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **The Fairy Tales of the Brothers Grimm**. Ilustrações: Arthur Rackham. Philadelphia: Lippincott, 1900.

³¹ No original: (...) *adopt and develop the status of provocateur, author and polymath and be capable of researching and engaging with a great number of subjects and present appropriate, yet challenging viewpoints.*

- HELLER, Seymour; CHWAST, Steven. **Illustration: A Visual History**. New York: Abrams, 2008.
- MALE, Alan. **The Power and Influence of Illustration**. London: Bloomsbury, 2019.
- MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel. (coord.) **Libro-Objeto e Xénero: Estudos ao Redor do Libro Infantil como Artefacto**. Vigo: Universidade de Vigo, 2019.
- NAVAS, Diana; RAMOS, Ana. (org.) **Livro-objeto para Todas as Idades: Livros sem Idade para Leitores de Todas as Idades**. Rio de Janeiro: Semente Editorial, 2022.
- PEREIRA, Cláudia. (Org.). **Literatura infantojuvenil: livro-objeto e património(s)**. Porto: Tropelias e Companhia, 2020.
- PERRAULT, Charles. **Les Contes de Perrault**. Ilustrações: Gustave Doré. Paris: Hetzel, 1867.
- RAMOS, Ana. (Org.) **Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura**. Porto: Tropelias & Companhia, 2017.
- RAMOS, Ana. (Org.). **Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade**. Ribeirão: Húmus, 2022.
- SILVA, Francisco. (coord.). **Contos da Infância e do Lar: Primeira Edição Integral**. Lisboa: Ciclo dos Leitores Temas e Debates, 2013.
- SILVA, Francisco. **Gata Borracheira e Contos Similares**. Lisboa: Ciclo dos Leitores Temas e Debates, 2011.
- SILVA, Sara. (Org.) **Clássicos da literatura Infantojuvenil em Forma(to) de Livro-objeto**. Braga: Uminho Editora, 2020.
- TABERNERO SALA, Rosa. (Org.) **El objeto libro em el universo infantil: la materialidad em la construcción del discurso**. Zaragoza: Prensas de la Universidade de Zaragoza, 2019.
- WARNER, Marina. **Cuentos de Hadas**. Madrid: Larrad Ediciones, 2019.
- ZEEGEN, Lawrence; ROBERTS, Caroline. **50 Años de Ilustración**. Madrid: Lunwerg Editores, 2014.
- ZIPES, Jack. **El Irresistible Cuento de Hadas: Historia Cultural y Social de un Género**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Recebido em: 25/07//2024

Aprovado para publicação em: 19/12/2024