

---

## HERANÇA DE ROSAS: ENTRE O ENIGMA DAS LETRAS E A POTÊNCIA DA IMAGEM

Rose Heritage: Between the Riddle of Letters and the Power of the Image.

Regina Célia Ruiz<sup>1</sup>  
Maria Zilda da Cunha<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo propõe uma leitura analítica de duas obras: *La Bella Durmiente* - da artista plástica espanhola Beatriz Martin Vidal e *Rosa* - do escritor e ilustrador brasileiro Odilon Moraes. A primeira traz um arquivo de arquétipos e fantasmas de questões existenciais humanas alojado em narrativas que circularam oralmente e vieram a se corporificar em contos de fadas; a segunda retoma um conto de Guimarães Rosa, colocando-nos em relação com um “outro” de outro tempo, não mais presente, mas que não cessará de voltar. Como rastros de um passado a insistir no presente, esses desafios podem ser perscrutados, seguramente, pelas vias de ideias desenvolvidas por pesquisadores como Aby Warburg, Didi-Huberman, Agamben. Interessa-nos a poeticidade com a qual Vidal e Moraes inscrevem, em seus textos verbais e visuais, as configurações de uma herança literária, por meio de estratégias intertextuais e metaficcionalis, no âmbito de textos de recepção infantil e juvenil.

**PALAVRAS CHAVE:** La Bella Durmiente; Rosa; Intertextualidade e Metaficção; Poeticidade, Herança Literária.

**ABSTRACT:** The article proposes an analytical reading of two works: *La Bella Durmiente* - by the Spanish artist Beatriz Martin Vidal and *Rosa* - by the Brazilian writer and illustrator Odilon Moraes. The first brings an archive of archetypes and ghosts of human existential issues housed in narratives that circulated orally and came to be embodied in fairy tales; the second takes up a tale of Guimarães Rosa, placing us in relation with an "other" from another time, no longer present, but that will not cease to return. As traces of a past insisting in the present, these challenges can certainly be peered into the pathways of ideas developed by researchers such as Aby Warburg, Didi-Huberman, Agamben. We are interested in the poeticity with which Vidal and Moraes inscribe, in their verbal and visual texts, the configurations of a literary heritage, through intertextual and metafictional strategies, in the context of texts of children and youth reception.

**KEYWORDS:** La Bella Durmiente; Rosa, Intertextuality and Metafiction; Poeticity, Literary Heritage.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas -USP.

<sup>2</sup> Docente na Universidade de São Paulo, na área de Literatura Infantil e Juvenil e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

“Nossa herança nos foi entregue sem estamento”.

René Chat

É fato que, aos herdeiros, cabe a tarefa de receberem passivamente o seu legado, delapidarem a matéria de que é feito ou assumirem o encargo de fazê-lo prosperar.

Nelly Novaes Coelho (1922-2017), crítica literária e criadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da USP, reverencia, com zelo e atitude investigativa, a literatura como uma herança de nossa ancestralidade. A pesquisadora coloca sob mira da juventude, deste século XXI, seu olhar atento para a preciosa conjunção de narrativas míticas, lendas, fábulas, contos maravilhosos, histórias fantásticas, de aventuras e de ficção científica, que nossa civilização recebe como legado. A ensaísta brasileira polemiza uma ideia que cercou tal produção sobre seu primitivismo e a de se constituir apenas em entretenimento infantil. Para a mestra, há de se reconhecer tais expressões da humanidade como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo (COELHO, 2012).

É incontornável a constatação de que, apesar da inaudita revolução tecnológica e, por conseguinte, as dimensões antropológicas que assume nossa era, como diz Santaella (2003), os contos de fadas e as demais narrativas, que se mesclam em seus arredores, sobrevivem plenamente. Inegável é o mistério que permeia os relatos ancestrais, que permanecem resistentes ao tempo, apesar das fortes e constantes ebulições que sacodem a aventura humana.

Examinar a literatura como herança supõe uma exigência: revisitar a tradição com o olhar de nossa contemporaneidade. Isto implica em lembrar de que somos dotados de mediações, nas quais se inscrevem aspectos dos diálogos que se estabeleceram entre culturas, linguagens, suportes e tecnologias, que estiveram a engendrar a produção humana e a movência dessas narrativas. Dito de outro modo, acabamos por experimentar faces de um amplo processo que projeta os textos, estabelecendo entre eles laços de intervocabalidade e de intertextualidade, fiando-os em suportes e códigos diversos, pensamentos e representações que se alteram e, ao longo dos tempos, criam tensões e novas dinâmicas. Como diz Paul Zumthor,

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

(ZUMTHOR, 1993, p.150).

Ora, mesmo distantes da palavra artesanal, na qual, como humanos, imprimíamos nossos gestos, é narrando que atravessamos o limiar incerto que sabemos existir em nosso futuro, como num sonho – modo de nos projetarmos –, algo possível tão somente sob a forma da arte.

Sabemos ser o tempo uma categoria de dimensão menos linear e progressiva do que já se concebeu; na literatura contemporânea, a exemplo, verificamos amiúde sua forma mais complexa, figurada em memórias estilhaçadas e desordenadas. O homem, por certo, em sua trajetória, não teria carregado uma memória histórica tão vasta e densa como a que o desafia nas formas atuais; sua consciência está a deparar-se com guerras, horrores e com uma face deveras culpabilizante desse elo memorialístico. Talvez esse seja um caminho para se perceber porque, nesta nossa era, o tema do espectro volta com muita força. “O próprio de um espectro”, diz Derrida, “é que não se sabe se ele é testemunha de um vivo passado ou de um vivo futuro”. (DERRIDA, 1993).

O espectro é alguma coisa que, precisamente, não se conhece, e não se sabe, precisamente, se ele é, se existe, se responde a um nome e se corresponde a uma essência. Não se conhece: não por ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não-presente, esse estar-lá de alguém ausente ou que partiu já não pertence ao controle do conhecimento. Pelo menos não pertence mais àquilo que pensamos entender pelo nome de conhecimento. (DERRIDA, 1994, p. 6-7).

Pela perspectiva derrideana, o espectro, “essa coisa” que não pode ser nomeada, nos olha, nos diz respeito, “é o nada visível” a olhar “para nós e vê que não a vemos, mesmo quando está lá.” (DERRIDA, 1994, p. 6-7).

Muito provável, nessa ordem de ideias, algo enterrado prematuramente ficar à espreita – um vestígio – para a cobrança de um passado que se recusa a morrer. O herdeiro tornar-se-á, então, o responsável em face do fantasma, diz Leyla Perrone Moises (2016, p. 152). Para a pesquisadora, em seu livro *Mutações da Literatura do século XXI*, há três maneiras possíveis de se tratar o espectro: 1. ocupar-se com o trabalho do luto, colocá-lo em um túmulo identificável; 2. nomear sua voz, conversar com ela, limitando a série de gerações conhecidas; 3. fazer dele um espírito, no sentido atribuído por Paul Valéry, para quem a mistura é o espírito – alguma coisa dotada da potência de transformação –, e assim, tirar do espectro algo novo, transmiti-lo e lançá-lo ao futuro.

Uma atenção especial a esses não saberes, inconscientes do tempo,

modelo fantasmal, como alude Didi-Huberman (2013), vai requerer do investigador uma habilidade análoga a do sismógrafo no trato com memórias sociais e coletivas e aos sintomas da ancestralidade alojados no subsolo do humano. Essa é uma formulação do pesquisador de arte alemão, Aby Warburg (1886-1929), ao investir para que rastros do passado mereçam ser ouvidos ou mirados no presente. Suas ideias reverberam de forma brilhante na obra de Giorgio Agamben, cuja investigação, para além de abordar a história como memória, ao que atribui profunda espessura cultural e política, perscruta espectros que retornam de outros tempos rumo à contemporaneidade (à semelhança da *nachleben* warburgueana).

É notável, na produção de Giorgio Agamben, o amplo painel que se diagrama numa relação ao tempo presente e passado, mesclando questões éticas, políticas, ontológicas e estéticas que se movem enoveladas, na proposição de construir um sistema de pensamento – ou “uma ciência sem nome”, como ele denominou um ensaio que escreveu sobre Warburg: *A potência do pensamento, ensaios e conferências* –, publicado em 2015.

Aby, sensível à forma, criou o conceito de *pathosformel*. Conceito que não aceita a distinção entre forma e conteúdo, uma vez que a fórmula do *páthos* é colada à forma iconográfica. O pesquisador procurou mostrar, com uma coleção extremamente expressiva de imagens, a psicologia humana em diversas épocas. Ele defendia ser possível reconhecer signos, paradigmas, arquétipos, exalados em momentos diversos da cultura. Para Warburg, dados do *páthos* migrariam, movidos por um princípio de sobrevivência em uma memória que irrompe a bordo de ícones pelas culturas. Uma história de fantasmas, na qual vislumbram-se paradoxos, movimentos obsessivos de transmissão do *páthos* em diferentes tipos de gestos. Uma tessitura em devir densa e perturbadora de processos tensivos em que se abrigam não saberes e irreflexões pelos inconscientes do tempo.

Didi-Huberman, estudioso contumaz de Aby Warburg, confronta paradoxos abertos pela potência das imagens e introduz com ousadia e zelo o leitor ao universo warburguiano na obra denominada *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, na qual, à página 426 do livro, escreve:

Warburg também evocou seus objetos de pesquisa sob o prisma de um “conto de fadas proveniente do real” (ein Zaubermaerchen aus der Wirklichkeit) mas os fantasmas de que tratou apesar de serem “temas extraídos de tal conto de fadas [Märchenmotive], nem por isso eram menos capazes de balizar toda uma história cultural. (DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p.426)

O fato é que para Aby, na esteira desse pesquisador francês, os personagens de contos de fadas são como os fantasmas, eles apresentam uma propensão à melancolia, são seres da sobrevivência.

Nosso trabalho investigativo, ao seguir tais pegadas teóricas, depara-se com algumas obras, dentre as quais duas estão selecionadas para análise neste ensaio: a primeira – *La Bella Durmiente* – da escritora e ilustradora espanhola Beatriz Martin Vidal, é composição a trazer um espectro de figura de lei que nos observa, nos vigia, como um arquivo de arquétipos e de fantasmas indiciais de vivências e questões existenciais humanas, que se alojaram em narrativas que circularam oralmente e vieram a se corporificar em contos de fadas ou maravilhosos. A segunda – *Rosa* – do escritor e ilustrador brasileiro Odilon Moraes, em que é retomado um conto de Guimarães Rosa.

Vidal e Moraes inscrevem, em seus textos, as configurações de uma herança literária, por meio de estratégias intertextuais e metaficcionalis, no âmbito do texto verbal e da imagem, exibindo e materializando espectros que insistem a se encarnar no processo de (re) criação de um texto artístico de recepção infantil e juvenil.

#### ENTRE OS ESPECTROS DA CONTEMPORANEIDADE: O QUE VEMOS E O QUE NOS OLHA

Na apresentação de capa do livro de Didi-Huberman, Claudio Murabac comenta que, se há algo que podemos extrair da discussão huberniana desenvolvida na obra – *O que vemos e o que nos olha* (2017) – é o fato de ela trazer à tona o deslocamento da metafísica devoradora e fechada do positivismo, cedendo lugar à percepção de um ato de captura fenomênico, compreendido como uma espécie de pressão sobre o olhar, algo que passa a exigir um movimento instável e, ao mesmo tempo, uma atenção flutuante, gerindo um princípio de incerteza capaz de instigar abduções sensíveis e intelectões aquém e além do visível, de apalpar ainda imagens sobreviventes de uma história repleta de fantasmas.

Ora, essa é uma lógica que não se esquiva de considerar a complexidade que engendra a imagem, quando no jogo incessante do perto e distante, da equivalência do ritmo a reger as alternâncias do cheio e vazio, presença e perda que fazem configurar suas relações com a visualidade.

O que vemos, o que nos olha é a provocação de Didi-Huberman (2010). Para o estudioso, *o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois*, ou seja, o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. Esse paradoxo leva o historiador a aprofundar questões da arte e da interpretação contemporâneas. O fato é que a ambivalência da imagem mobiliza em nós

uma perturbação ímpar, ao provocar nossa percepção, tornando-a inquieta e capaz de transmutar eficazmente a invisibilidade em forças pulsantes do visível. Assim, nosso olhar é colocado sob a ameaça de desafios. Esse é um caminho do saber poético a fazer-se desafiadoramente por entre enigmas e incertezas, no limiar entre a palavra e o indizível.

Giorgio Agamben, ao abalar a compreensão tradicional entre ato e potência, deixou-nos importante reflexão sobre “a potência de não”, lançando luzes sobre algumas reflexões da nossa contemporaneidade: “somente uma potência que pode tanto a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema” (AGAMBEN, 2013, p.40). Essa perspectiva abre vias de exame para o movimento que traz em si a não realização, igualmente revelador da não potência. Isto estaria próximo à opção pelo não dizer, pelo expressar através da eloquência do silêncio.

Nesse sentido, pode-se encontrar na literatura, de modo especial, índices suspensos de uma voz, de um corpo e da palavra, mantendo-os em suspensão, como sementes de potência do sim e do não. Linguagens em germinação, atos transformados em potência em permanente reproposição.

Encontram-se, entre os espectros da modernidade, obras a fiarem-se por mentes inventivas, por linguagens híbridas e a enovelarem-se de fios retirados de meadas ancestrais como se, entretecidas de memórias individuais e coletivas, pudessem revelar gestos antigos em novas figurações.

Essa é uma estratégia intertextual de um “leitor que escreve” à qual pode agregar-se a opção para a autorreferencialidade do processo criativo; formas de metaficção como opção artística e produções autorreflexivas a frisar a condição de realidade criada, entre enigmas das letras e potência da imagem.

## ENTRE O ENIGMA DAS LETRAS E A POTÊNCIA DA IMAGEM

### 1. *La Bella Durmiente*

*Que sonho?*

*Le habló alguna vez a alguien*

*De todo lo que ocurrió durant*

*Esos cien años de vida secreta?*<sup>3</sup>

(MARTIN VIDAL, 2016)

A cápsula narrativa acima constitui a primeira parte da história

---

<sup>3</sup>O que sonhou? Conversou alguma vez com alguém/Sobre tudo o que ocorreu/Nesses cem anos de vida secreta? (Tradução nossa).

reelaborada pela artista plástica espanhola Beatriz Martin Vidal, que o leitor poderá acessar no livro *Enigmas*, 2016, da Thule Ediciones.

Mesmo retrçada em um mínimo diagrama ficcional, não será nenhuma novidade, nem para os mais desavisados, o fato de estar tecida por filamentos cuidadosamente retirados de relatos em que princesas ficam adormecidas.



Figura 1 - Série The Briar Rose – “The Rose Bower”, de Edward Coley Burne-Jones <sup>4</sup>

*The Rose Bower* (figura 1) intitula a tela de que vemos a reprodução, é obra do artista britânico Edward Coley Burne-Jones (1833–1898), designer associado ao movimento pré-rafaelita. Traz em tela a cena de uma jovem adormecida cercada pelos seus criados num ambiente decorado em que rosas circundam a cortina ao fundo.

A pintura remete-nos ao quinto conto da Quinta Jornada do livro *O Conto dos Contos – Pentameron*, de Giambattista Basile (1566-1632). A história intitulada “Sol, Lua e Talia” é protagonizada por uma jovem que, ao nascer, recebe o vaticínio de que sua vida correria um grande risco. Quando moça, Talia espeta uma farpa no dedo e desmaia. O pai, acreditando que a filha estivesse morta, acomoda-a em uma poltrona, tranca o palácio e vai embora, na tentativa de esquecer o mal que lhe tinha acontecido. Um rei a encontrou, encantou-se pela moça adormecida e “colheu dela os frutos do amor”. Talia, depois de nove meses, deu à luz duas crianças, Sol e Lua, que, ao tentarem sugar o seio da mãe, acabaram sugando seu dedo, retirando a farpa que a mantinha adormecida. O rei era casado. Sua esposa descobre o ocorrido, tenta matar as crianças e a jovem mãe, mas é morta pelo marido

<sup>4</sup> Fonte: Disponível em <https://arthur.io/art/edward-burne-jones/the-rose-bower-from-the-legend-of-briar-rose>. Acesso em 07/07/2022.

quando ele descobre suas intenções. Talia e o rei casam-se e vivem felizes para sempre.

Foi pelas versões de Charles Perrault (1628-1703) e dos Grimm (Wilhelm 1876-1859 / Jacob 1785-1663) que o conto se tornou uma das histórias mais presentes no imaginário ocidental. Na primeira, um rei e uma rainha desejam muito ter filhos; ela engravida e, para o batismo da filha recém-nascida, são convidadas sete fadas do reino, sendo que uma, a mais velha de todas, foi esquecida. A fada lança uma maldição, predizendo que a princesa furaria o dedo com um fuso e morreria; uma das fadas ameniza o feitiço, fazendo com que a princesa caia em um sono profundo por cem anos, sendo acordada por um príncipe. Após o tempo determinado, a princesa acorda, logo em seguida chega o príncipe; eles se apaixonam e, após dois anos de encontros, nascem Aurora e Dia. Com a morte do pai, ele assume sua união com a nova rainha e a leva, com seus filhos, para o seu reino. Lá deixa a família aos cuidados de sua mãe, uma ogra, e parte para a guerra. A mãe tenta devorar a nora e os netos, mas acaba sendo impedida pelo filho. Na versão dos Grimm, tem-se praticamente a mesma trama com as fadas e a maldição que acomete a princesa. Mas o desfecho, para atender às necessidades da sociedade burguesa para quem os irmãos escreviam, sofre alterações. Nessa versão, a princesa é acordada com o beijo do príncipe e, logo em seguida, eles se casam e “são felizes para sempre”.

Por certo, vale retomar a reflexão de Aby Warburg, trazida por Didi-Huberman (2013b), os personagens de contos de fadas, como os fantasmas, nunca chegam a morrer. São seres de sobrevivência, sempre estão “em algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras” (p.427). O fato é que o fantasma que atravessa uma obra de arte estará presente antes, durante e depois da leitura do objeto que a corporifica, a sua encarnação é singular exatamente pelo fio da intertextualidade. Além disso, fortalece-se pela peculiaridade de uma narrativa que se faz metaficcionalmente – este repensar acerca do próprio fazer literário –, cujas marcas estão no questionamento e na autorreferencialidade, como se encontra em obras de Martin Vidal:

*“De todo lo que ocurrió durant  
Esos cien años de vida secreta?”<sup>5</sup> (MARTIN VIDAL, 2016)*

Com foco na própria linguagem, há, à espreita, uma ação subjacente ao ato da leitura: perceber a subversão do pacto da ficcionalidade de uma narrativa (tradicional):

---

<sup>5</sup> *Sobre tudo o que lhe ocorreu/ Nesses cem anos de vida secreta?* (Tradução nossa).

*Que sonho?*  
*Le habló alguna vez a alguien?*<sup>6</sup> (MARTIN VIDAL, 2016)

Na obra de Vidal, manifesta-se a intromissão de uma consciência autoral que move a ficção para o voltar-se sobre a ficção, para incluir dentro de si mesma um comentário e uma reflexão acerca de sua própria narrativa, da questão que tematiza, do gênero no qual se insere, sobre os enigmas que cifra. Ao leitor, abrem-se os bastidores da produção para que ele possa acessar e refletir sobre o processo de *poíesis*, ou seja, a própria elaboração inventiva de obras de linguagem – não apenas feitas de palavras e frases, mas de consistência híbrida – deparando-se com um exercício que lida com a imaginação e com um saber fazer não alienado, pois nele inscrevem-se exercícios, de certa forma, revolucionários. O leitor encontrará o fazer literário como matéria-prima para a (re)construção da obra, como se pudesse retirar de seu próprio sangue<sup>7</sup> a força viva de sua existência, ao entrar em território de outros tempos, tornando-se responsável pela sobrevivência das imagens e da força de sua reaparição, de seu “pós-viver”.

Importa lembrar que, ao leitor, ficam explícitos impasses empregados na elaboração do texto literário, herdeiro e responsável desse objeto cuidadosamente edificado. Seu ato de leitura torna-o uma espécie de coautor se aceitar o convite de participar dessa densa tarefa.

“La Bella Durmiente” (MARTIN VIDAL, 2016) é obra que, além de empregar as estratégias metaficcionais no plano do verbal, o faz magistralmente no registro da visualidade.

Figura 2 – Imagem do livro *Enigmas*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.<sup>8</sup>



<sup>6</sup> *O que sonhou? / Conversou alguma vez com alguém. (Tradução nossa).*

<sup>7</sup> Aqui nos reportamos à frase de Edgar Wind “toda tentativa de desvincular a imagem (inclusive a artística) de seus laços com a religião e a poesia, o culto e o drama, é retirar-lhe seu próprio sangue”. (WIND apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 41). Esses laços amalgamam-se às imagens sobreviventes.

<sup>8</sup> Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thules Ediciones SL, 2016.

Verifica-se, na insólita leitura plástica de Vidal do texto clássico, um entremear da forma ancestral e mítica de narrar, pela qual há a corporificação da história contada, por meio de um elemento importante de um relato, quicá transitório, mas repleto de significações, bem como a figuração do evento através da imagem da protagonista. Tem-se algo análogo ao que nos traz Warburg<sup>9</sup> sobre as obras artísticas como objetos que “se exprimem por extratos, blocos híbridos, rizomas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 25), engendrando “complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.25). A partir da leitura de Didi-Huberman acerca de Aby Warburg, na história da arte “as boas imitações” cedem espaço a “um modelo fantasmal que se exprime por obsessões e remanências” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.25), o fato é que seguramente há um modelo tensivo que se processa pela vontade de identificação e necessidade de alteração. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.25).

Os sintomas dessa corporificação fantasmática, na obra em exame, apresentam-se com a imagem de uma personagem presa, tal uma “alma penada” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 27), um fantasma que se encarna na página (dupla), uma figura feita de linhas, formas, sombras, uma forma humana, feminina, passional, fixada em um momento de intensidade física, atada em um cenário quase disforme, uma página que se apresenta com beleza e poesia atemorizante, gerando, em seu conjunto, estranhamento para o leitor. Estranhamento e poder que lhes são propiciados pelo manuseio do objeto livro e pela alteração que esta ação confere ao cenário – que ganha outra iluminação, a força do ar faz-se visível, a figura feminina movimenta-se em outra direção, mantendo, no entanto, o modelo tensional entre o reconhecer e o alterar.

Figura 3 – Imagem (invertida) do livro *Enigmas*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.<sup>10</sup>



<sup>9</sup> Na perspectiva assumida pelo historiador sobre a história da arte.

<sup>10</sup> Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thules Ediciones SL, 2016.

Note-se que ao leitor é dada a possibilidade de inverter a imagem. No jogo que a materialidade do livro oferece, ao olhar oferece-se novo cenário. A brisa que sopra o cabelo e a roupa da personagem é sentida sob outro ângulo; seus olhos fechados parecem desfrutar do frescor desse vento, que inunda o ambiente e a faz balançar suspensa por galhos que a abraçam suavemente. Saímos de um estado de desconforto para um ambiente em que quase sentimos o movimento provocado pelo vento.

Diante da obra, enfrentamos o paradoxo de que nos fala Didi-Huberman (2013a). Ficamos entre o visível, e instigados pelo invisível. Enfrentamos a imagem para buscar os seus não-ditos, uma força concentrada na potência do que não vemos e precisa ser visto, algo que se encontra mergulhado no vórtice da narrativa.

Ao primeiro olhar, evoca-se um estranhamento, somos invadidos pelo silêncio, uma solidão que nos perturba. A personagem retratada parece pendurada em galhos vermelhos ou talvez uma teia que a entrelaça, suspendendo-a no ar. Um estado de suspensão que provoca o retorno do olhar: o que vemos também nos olha. Há um movimento que percorre a cena. Ao fundo, uma claridade: o sol ou o fogo. Entre a moça suspensa e a luz, uma grande estrutura de porta ou janela. Uma grande dúvida paira no ar: estaria a moça morta ou dormindo?

As linhas emaranhadas tomam direções – e mesmo que possam não coincidir com experiências do mundo visível –, condensam em sua tensão a forma mais densa e concisa da infinidade de possibilidades do movimento. A dilatação do sentido e a profundidade intensificam-se no cenário pelo jogo de luz e sombra, na página dupla da imagem, atingindo maior força de vibração com a parte mais iluminada da tela. Os sentidos são então tramados pelo movimento da mão e do olhar do leitor, evocando qualidades de sentimento e necessidade de intelecção.

Traça-se, em percurso de fios intertextuais, um discurso ficcional que engendra um discurso crítico em razão dos desafios alinhados ao processo de construção.

## 2. *Rosa*

Figura 4 – Capa do livro *Rosa*, de Odilon Moraes



Fonte: MORAES, Odilon. *Rosa*. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

Um rio, três margens, algumas histórias. É dessa forma que nosso olhar se move em direção às obras de Guimarães Rosa e Odilon Moraes.

Em Guimarães Rosa, consabidamente, temos uma poética capaz da recriação da linguagem verbal cifrando sua sintaxe e propondo enigmas que irão perfazer cada um de seus textos desafiando-nos. No conto “A terceira margem do rio”, tem-se uma narrativa apresentando um homem a sair de casa e viver dentro de uma canoa pequena, somente para o seu tamanho. Ele vai para a canoa, provocando espanto na família, na vizinhança, nas autoridades que não veem lógica na sua atitude. Estaria doente? Um estado de loucura? O filho pediu para que ele o levasse junto, mas ele só lhe deu a benção e foi para a canoa, no meio do rio. Toda a família foi embora. O filho não se conformava com a situação, sentia-se culpado, entendia que o pai precisava da presença dele e ali ficou aguardando o seu retorno. Deu-lhe comida, tentou oferecer companhia. Mas o pai preferia a solidão. O tempo passou, pai e filho envelheceram. Um dia, o filho resolveu chamar o pai e propôs ficar em seu lugar. Foi a primeira vez que o pai demonstrou alguma reação. Talvez já tivesse chegado o tempo de passar o seu posto, alguém já poderia assumir aquela posição tão necessária e, ao mesmo tempo, tão insana. O pai aparece e aceita a proposta, mas o filho desiste e foge. E o que será que aconteceu com esse filho? E com o pai?

Odilon Moraes retoma a história em um livro de capa dura, com o predomínio do tom sépia, em páginas duplas. Os traços são como rabiscos, rascunhos. Tempo e memória transitam no imbricar das narrativas de Guimarães Rosa e Odilon Moraes.

“A terceira margem do rio” encerra-se deixando um longo estado

de suspensão. O filho, movido pelo medo e dor, foge e deixa o pai; o que veio depois nunca se soube. Entre as duas histórias instala-se um vórtice que as engendra. Um redemoinhar no turbilhão que mistura dor, culpa, luto, lembranças:

No curso da vida, o vórtice da origem continua presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência. Às vezes se faz mais próximo; outras, afasta-se a ponto de não conseguirmos mais divisá-lo nem perceber seu discreto bulício. Mas, nos momentos decisivos, agarra-nos e arrasta-nos para dentro de si e, então, de repente, damo-nos conta de que, também nós, nada mais somos que um fragmento do início, que continua a redemoinhar naquele turbilhão do qual provém nossa vida a girar em seu interior até (a não ser que o acaso o cuspa de volta para fora) atingir o ponto de pressão negativa infinita e desaparecer). (AGAMBEN, 2018, p.86)

Na obra de Moraes, a linguagem verbal e a não-verbal engendram-se de modo a nos colocar diante de uma produção profundamente poética. Notável se faz o jogo do tempo entre o verbo e a imagem (a palavra escrita e a ilustração): enquanto a imagem conta uma história, as palavras retomam o fio do laço familiar, as marcas de outra época, as cores de dores represadas, cujas feridas precisam cicatrizar. As imagens (marcas do tempo) e as palavras (desenhos das cenas vividas) aninham-se em um pulsante silêncio.

No espaço do livro, o tempo ganha outro movimento – o virar da página permite o desvelar das novas ações. O leitor constrói, assim, na temporalidade da leitura, sua possível coautoria, apalpando o espaço e envolvendo-se com o enredar de uma história contada entre verbal e visual.

A primeira página dupla apresenta um homem em uma estação de trem. Os traços de Moraes são como rabiscos, rascunhos que remetem a um passado, algo que ainda arde na memória. Um local de puro silêncio. O tom sépia reforça a solidão do lugar. O homem, sem face, e sua mala em busca de reatar com os desfeitos do passado.

Figura 5 – Imagem do livro *Rosa*, de Odilon Moraes



Fonte: MORAES, Odilon. *Rosa*. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

“Logo que o filho nasceu, parece que o homem endoidou”, assim, na sequência dada pela ilustração, o verbal comparece. Seriam os pensamentos ecoando no imenso vazio? Uma conversa com a vida, com o passado que não cessa de pulsar?

Figura 6 – Imagem do livro *Rosa*, de Odilon Moraes



Fonte: MORAES, Odilon. *Rosa*. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

Observa-se o trecho “Vai se chamar Rosa. Rosa, só Rosa mais nada. Rosa igual a nome de flor”. É notável como a escolha dos vocábulos ‘Rosa’ e ‘flor’ já evocam desafios para a inteligência de pistas sobre a tessitura da história. Primeiro, a remetência a Guimarães Rosa, autor do conto “A terceira margem do rio” e do conjunto da obra *Roseana* de intensa densidade. Segundo, a imagem de uma rosa vermelha, já desabrochada, na última página do livro, que confere poeticidade ao enlace das duas narrativas, cuja complexidade tangencia a tensão da experiência entre vida, morte e renascimento.

Nesse texto lúdico, o leitor é conduzido pelo diálogo intertextual, “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29.), provocando, a quem lê, um memorar, para acionar a conjunção dos signos que engendram a interlocução entre as narrativas.

Note-se na paisagem (fig. 7): uma casa, fincada no meio do nada, destruída pelo abandono, uma canoa ao lado – são potentes as figurações do entretecer das histórias de Moraes e Rosa. Enquanto pelo texto verbal reafirma-se tal tecer narrativo: “Um dia, na madrugada, pegou a canoa e partiu”, a configuração imagética faz soar eloquente silêncio.

Figura 7 – Imagem do livro Rosa, de Odilon Moraes



Fonte: MORAES, Odilon. *Rosa*. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

O silêncio do pai e do rio, em Guimarães Rosa, é marcado pelas frases curtas e os traços de Odilon Moraes. O rio, presente nas duas narrativas, é o único que carrega todos os enigmas da história, guardando, em suas profundezas, as respostas que preencheriam as lembranças, as expectativas do filho que tenta retomar o que não ficou resolvido no passado.

Nota-se o excerto “Rio abaixo, rio afora, rio adentro fez morada”. O homem parte na canoa, ao encontro do não-lugar. Estaria conduzindo o barco que outrora usou Caronte? O rio calado, aguardando o tão esperado encontro. Lá está a rosa vermelha, único tom que se destaca na narrativa toda em sépia. Uma passagem, um rito, uma transição. (Fig.8). O homem se transformando, virando homem. O necessário retorno para construir o novo início.

Figura 8 – Imagem do livro Rosa, de Odilon Moraes



Fonte: MORAES, Odilon. Rosa. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

Na escolha de Odilon Moraes, transparecem índices espectrais de uma voz, de um corpo e da palavra, mantendo-os em suspensão: “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?”, a mais clara referência ao texto de Guimarães Rosa e a mais clara evidência de que a maior questão da narrativa está aí; nessa pergunta do filho que perfaz o caminho de entrada do leitor na obra. Ele faz a pergunta e, ao desistir de ir, provoca a sua grande culpa, o fracasso pela falta de coragem em assumir o lugar do pai. Mas que lugar seria esse?

É admissível, em “A terceira margem do rio”, que o pai nada deixa ao filho a não ser a imensa e plácida mansidão da água; uma potência que tornará navegável a terceira margem. Uma a-forma da própria linguagem em que o silêncio (ou a não voz, o não ser) ancore o sonho da língua em aderir à uma forma. Um modo de existir entre as margens, no habitável de um limiar; o não da potência faz sua morada na forma do inaudito. A literatura é pensamento da linguagem, o seu modo de existir entre as margens, profanar objetos é sua sina e o faz por meio do jogo com o gesto que toca o imaginário. “O ato perfeito da escrita não provém de uma potência de escrever, mas de uma impotência que que se vira para si própria e, deste modo, realiza-se em ato puro”. (Agamben, 2013, p. 35).

*Rosa*, de Odilon Moraes, faz reverberar o gesto profanatório de que fala Agamben, emancipando o verbo de sua direção para uma finalidade. A palavra literária de comunicação, libertada da obrigação do sentido, sobrevive na imersão da potência, lugar topológico da permanência. Em Guimarães Rosa e Odilon Moraes, o não da potência faz sua morada na forma do inaudito, na terceira margem.

A eloquência do silêncio da narrativa roseana reverbera com força na produção de Odilon Moraes por meio da composição híbrida – imagem e palavra (paradoxalmente a sua ausência). O limiar entre a palavra e o

indizível – rastros da obra roseana – iconiza-se densamente nessa obra do artista brasileiro.

De fato, a visão contemporânea desse autor não descuida do enfrentamento da questão do luto do pai, engendra com força o enigma dessa terceira margem, propondo, à medida mesma da incerteza, provável desfecho a uma situação mal resolvida de um passado, algo novo do espectro é retirado para lançá-lo ao futuro.

#### (IN) CONCLUSÃO

As obras, aqui apresentadas: *Rosa*, do escritor e ilustrador brasileiro Odilon Moraes e *La Bella Durmiente*, da artista plástica espanhola Beatriz Martín Vidal, levam-nos a retomar uma interessante noção acerca da literatura infantil e juvenil. Notadamente, aquela que se esforça por demonstrar que, nesse contexto de literatura para crianças e jovens, estaríamos diante de uma “literatura menor”. Mas o que isso quer dizer?

A leitura deleuzeana de Kafka é que trará a melhor forma de enfrentamento para tal questão e para problematizar essa noção de literatura menor. Deleuze esclarece-nos: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE, 2014, p. 38).

Para Deleuze, portanto, a literatura menor está relacionada a uma certa minoria que usa, cria e recria a língua fazendo da mesma uma língua maior. Seguramente, na literatura brasileira, o mestre Guimarães Rosa criou uma nova língua dentro de sua própria língua, fazendo de sua escrita – arte – uma literatura menor. Assim como o fez Odilon Moraes, ao assumir a ousadia de retomá-lo, mirando o não da potência que faz sua morada na forma do inaudito, na terceira margem, (re)atualizando o gesto profanatório ao liberar a palavra do caminho da finalidade. Assim, Beatriz Martín Vidal o faz na leitura poética do conto clássico. Ambos demonstram como arte e sensibilidade arrastam o pensamento para fora das presas costumeiras da linguagem.

Em suma, as atividades artísticas e produções inventivas não cessam de transformar o livro para crianças e jovens em objeto híbrido, de linguagens multifacetadas e de grande expressividade. Não é demais insistir que a leitura, de fato, está a exigir novas posturas e “quanto mais competência um leitor tiver nessas diferenciadas facetas do ato de ler, tanto mais ricas e diferenciadas são suas habilidades cognitivas e seu preparo para a vida” (SANTAELLA, 2021, p.984).

As duas obras, aqui apresentadas, resgatam histórias como memória, renascimento de elementos que migram no tempo rumo à contemporaneidade (à semelhança da *nachleben* warburgueana); desvelam como o ato poético pode ser capaz de aproximar-se do inapreensível, guardando a inapreensibilidade como seu bem precioso.

Como arquivos que vivem para nos interpelar, merecem atenção. E, se nossas respostas têm alcance ético, estético e político, pois influenciam um porvir, como pesquisadores de Literatura para crianças e jovens, entendemos a nossa responsabilidade em examinar nossa herança e memória, em especial nesta época em que nos cerca uma miríade de imagens espectrais.

#### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento, ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Jacó Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BASILE, Giambattista. *O conto dos contos – Pentameron*, tradução de Francisco Degani, São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BURNE-JONES, Sir Edward. *The Sleeping Beauty*. 1871–73. Oil on canvas. Disponível em <https://arthur.io/art/edward-burne-jones/the-rose-bower-from-the-legend-of-briar-rose>.

CÉZANNE, Paul. Correspondence. Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Édition révisée et augmentée. Paris: Grasset et Fasquelle, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

DELEUZE Gilles, FÉLIX Guattari. *Kafka Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques.. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. e. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques.. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques.. Paris: Galilée, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*.. Tráduo Neves, São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 2010.

MARTIN VIDAL, Beatriz. *Enigmas*. Barcelona: Thule Ediciones, 2016.

MOISES, Leyla Perrone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SA, Guimarães. *A terceira margem do rio*., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTAELLA. Lucia.: *Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Humanos hiperhíbridos: linguagens e cultura na segunda era da internet*. São Paulo: Paulus, 2021. (Livro eletrônico)

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande*: . Lenin Bicudo

Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Data de recebimento: 10 jul. 2022

Data de aprovação: 10 set. 2022