

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Luciana Freesz

TEXTO E IMAGEM

O papel do ilustrador nas narrativas de Alice

Juiz de Fora

2015

Luciana Freesz

TEXTO E IMAGEM

O papel do ilustrador nas narrativas de Alice

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor orientador: Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Freesz, Luciana.

TEXTO E IMAGEM : O papel do ilustrador nas narrativas de Alice / Luciana Freesz. -- 2015.

216 p. : il.

Orientador: Gilvan Procópio Ribeiro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Lewis Carroll. 3. Ilustração. 4. Processos de criação de imagem. 5. John Tenniel. I. Ribeiro, Gilvan Procópio, orient. II. Título.

Luciana Freesz

TEXTO E IMAGEM

O papel do ilustrador nas narrativas de Alice

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (membro interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF

Prof. Dr. Édimo de Almeida Pereira (membro externo)
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora / CES-JF

Prof. Dr. Afonso Celso Carvalho Rodrigues (suplente interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF

Prof^a. Dr^a. Maria da Graça Muniz Lima (suplente externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a todos aqueles que acreditam na imensa força tanto das palavras quanto das imagens, pois é esta força que torna possível a realização dos mais fantásticos sonhos.

Aos meus pais, Marise e Eduardo, pelos incentivos mais provocadores, à minha irmã Stela, pelas ideias e inteligentes sugestões, aos familiares, que deram suporte a esta trajetória e ao meu criativo companheiro Daniel.

Ao meu grande mestre Gilvan Procópio Ribeiro, por me guiar pelas loucuras e pela lógica maluca destes textos. Este trabalho foi *feito* com muito carinho, porque com certeza também *recebeu* muito carinho por parte de seu orientador.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários: Alexandre Faria, Ana Beatriz Gonçalves, Anderson Pires da Silva, André Monteiro, Edimilson e Prisca de Almeida Pereira, Else Vieira, Márcia de Almeida, Rogério de Souza, Jovita Gerheim e Silvina Carrizo.

Ao professor Édimo de Almeida Pereira pela disponibilidade e atenção dedicada à concretização desta dissertação.

Aos professores Maria Zilda da Cunha, Graça Lima e Afonso Rodrigues por apoiarem este trabalho.

Às gentis e sempre prestativas funcionárias: Gisele Ambrósio Gomes e Daniele de Souza Leite Molina, meu muito obrigada.

Aos meus amigos, que foram responsáveis pelas conversas, trocas de opiniões, debates, correspondências virtuais, ou simplesmente sendo bons ouvintes. Pelas verdadeiras trocas, agradeço: a Marcela, Camilla, Priscila, Raquel, Sabryna, Ione, Raul, Débora, Hernany, Paulo, Monique, Thales, Marcelo, Cristina, Carol e Rafael.

Ao autor Lewis Carroll e ao seu parceiro ilustrador John Tenniel pela engenhosa maneira de contar as aventuras da menina mais curiosa do mundo... Alice.

DRINK ME

Lewis Carroll



John Tenniel

O desenho é uma luta dura e árdua.

*O que é sempre urgente é desenhar,
e que isto seja feito diretamente com pincel ou com outra coisa,
como pena, por exemplo, nunca é o suficiente.*

Vincent Van Gogh

RESUMO

Esta dissertação investiga a trajetória de criação das imagens realizada entre o autor e o ilustrador nas duas narrativas escritas por Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho*. Publicadas no século XIX, ambas as obras foram ilustradas pelo ilustrador e cartunista inglês John Tenniel. Temos como objetivo reunir informações que esclareçam e facilitem a compreensão do processo de tradução do texto literário para a criação de imagens gráficas. O título “Texto e Imagem” é uma tentativa de agregar estas duas linguagens, observando, por meio do conceito de *suplemento* de Jacques Derrida, como ambas trabalham intrinsecamente dentro do livro ilustrado. Nas narrativas de Alice, essas linguagens seriam dependentes? Existe uma dominação ou uma exclusividade do texto verbal diante do texto visual? Seriam as imagens fundamentais para o entendimento da narrativa e, assim, o ilustrador seria também autor da obra? Para percorrer estes meandros, em primeiro lugar abordamos as narrativas de Alice em seu texto escrito e constatamos a tendência imagética de sua linguagem verbal. Em segundo lugar conceituamos e levamos em conta o que constitui uma imagem, explorando o livro ilustrado como um meio literário repleto de especificidades. Em terceiro lugar buscamos, por meio das correspondências trocadas entre autor e ilustrador, da análise das imagens e de comentários a respeito das ilustrações, explicar a construção visual do texto e mostrando a sua repercussão. Ao final, pensamos sobre o que se considera “imagem”, refletindo sobre as palavras, seu sentido e sua representação gráfica, a disposição do texto e os pequenos detalhes de formatação que costumam passar despercebidos aos olhares interpretativos dos leitores. Para desenvolver esta pesquisa utilizamos como corpus teórico autores que dialogam a respeito das particularidades entre o texto e a imagem; o livro ilustrado, as histórias em quadrinhos, a palavra-imagem, a poesia concreta e os escritos de artistas. O referencial bibliográfico expõe as teorias de Sophie Van der Linden, Maria Nikolajeva, Maria Scott, Martine Joly, Julio Plaza, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Will Eisner, Scott McCloud, Umberto Eco, entre outros. Os autores Morton N. Cohen e Martin Gardner forneceram informações curiosas e dados biográficos sobre Lewis Carroll e John Tenniel.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Lewis Carroll. Ilustração. Processos de criação de imagens. John Tenniel.

ABSTRACT

This dissertation investigates the process of creation of images performed between the author and the illustrator in the two narratives written by Lewis Carroll, *Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. Published in the nineteenth century, both works were illustrated by British illustrator and cartoonist John Tenniel. We intend to gather information that would clarify and facilitate the understanding the translation process of literary text into the creation of graphic images. The title "Text and Image" is an attempt to add these two languages, watching through the concept of *supplement* by Jacques Derrida, as both work intrinsically within the picture book. In Alice's narratives, these languages would be dependent? There is a domination or exclusivity to the verbal text on the visual text? Would be the images the key for understanding the narrative and, therefore, the illustrator is also author of the work? To go through among that complexity, first, it was necessary to approach Alice's narratives in his written text and and verify the tendency to imagery for his verbal language. Second, we conceptualize and take into account what constitutes an image, exploring the illustrated book as a literary media full of peculiarities. Third, we explore through correspondence sent between author-illustrator, the image analysis, comments about the illustrations that explain the visual construction of the text and we concluded showing its repercussions. Finally, we think about what is considered "image", reflecting on the words, their meaning and their graphical representation, text layout and development of the small details that often get overlooked by the readers. To develop this research we use authors that analyze the singularities between text and image; the book illustrated, comics, the word-image, concrete poetry and writings of artists. The theoretical framework involves the theories of Sophie Van der Linden, Maria Nikolajeva, Mary Scott, Martine Joly, Julio Plaza, Decius Pignatari, Haroldo and Augusto de Campos, Will Eisner, Scott McCloud, Umberto Eco, among others. The authors Morton N. Cohen and Martin Gardner contributed interesting information and biographical data about Lewis Carroll and John Tenniel.

Keywords: Children's literature. Lewis Carroll. Illustration. Imaging processes. John Tenniel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O Texto.....	12
1.1. A criação de Lewis Carroll.....	13
1.2. Alice: a personagem e suas aventuras.....	15
2. A Imagem.....	22
2.1. Literatura ilustrada: o texto conduzindo imagens/Tradução intersemiótica...23	
2.2. O que é o livro ilustrado?.....	28
2.3. A amplitude de configuração do livro ilustrado.....	34
3. Autor e ilustrador / Relações colaborativas.....	36
3.1. A interdisciplinaridade entre o texto e a ilustração.....	43
3.2. As cartas de Carroll	47
3.3. As ilustrações/Análises.....	61
3.4. A iconografia aliciana/Traços e estilos.....	82
3.5. As ilustrações “cinematográficas” de John Tenniel.....	87
4. O texto como forma de imagem.....	104
4.1. As palavras são IMAGENS.....	107
4.2. “ <i>Fury said to a mouse...</i> ” – o poema de Carroll.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
ANEXOS.....	I

INTRODUÇÃO

O livro ilustrado é uma obra literária formada por um texto constituído de caracteres acompanhado de ilustrações. Com suas origens pouco definidas, pode-se dizer que aparece em finais do século XVII, com o desenvolvimento da xilogravura.

A união de mensagens linguísticas e mensagens visuais gera com frequência uma confusão de teorias que dificultam a análise concreta, a identificação clara a respeito da dependência do icônico e do plástico. Entretanto, esta é uma análise essencial para exibir todas as relações formais encontradas no livro ilustrado. Segundo Sophie Van der Linden (LINDEN, 2011, p.93) “Estamos, portanto, diante de quatro códigos: linguístico, literário, icônico e plástico, cujas relações e interações produzem encaminhamentos distintos, de acordo com sua fundamentação em um ou outro dos componentes”.

As duas narrativas de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice no País do Espelho* (1871)¹ são obras da literatura inglesa escritas no período vitoriano². Fazendo uso do *nonsense*³, versos e personagens bizarros, as histórias têm alcance global. Ilustradas primeiramente pelo próprio autor no seu manuscrito e em sequência, em sua primeira publicação com ilustrações de John Tenniel, as obras sofreram inúmeras adaptações literárias em formato de livro impresso e também para outras mídias como o cinema, a televisão e o comércio de vários produtos (brinquedos, roupas etc).

O processo de construção da obra e a relação entre o autor e o ilustrador são os principais objetos de análise desta pesquisa. A dissertação compõe-se de 4 capítulos. No capítulo 1 pretende-se abordar de forma panorâmica o texto das duas obras carrollianas. Em seguida, no capítulo 2, procura-se mostrar as conceituações e teorias envolvidas na análise de imagens dirigindo-se às questões concernentes às especificidades das ilustrações. Já no capítulo 3, o mais extenso, pretende-se percorrer as relações de colaboração entre autor e ilustrador, na qual serão usados como exemplos os documentos de comunicação comuns à época: as cartas. No capítulo 4 inicia-se uma avaliação do texto como “imagem”, sua tipografia, sua distribuição pela página (diagramação) e os arranjos e detalhes especiais criados por Lewis Carroll.

¹ *Alice`s Adventures in Wonderland e Through the Looking Glass and What Alice Found There.*

² O período do reinado da rainha Vitória compreende os anos de 1837 a 1901.

³ Este termo será explicado mais adiante.

Com o intuito de investigar o trabalho interpretativo do artista gráfico procura-se identificar como se dá o seu modo de ver a obra escrita, de ler o texto para depois interpretá-lo e expressar o seu “próprio texto” por meio dos traços gráficos. Para isso é necessário comparar as indicações textuais (texto escrito), as imagens construídas e ainda as comunicações entre os realizadores/produtores da obra.

Por meio de uma observação indireta, as referências bibliográficas expõem as teorias de Sophie Van der Linden, Maria Nikolajeva, Maria Scott, Martine Joly, Julio Plaza, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Will Eisner, Scott McCloud, Umberto Eco, entre outros. Para as cartas e dados sobre Lewis Carroll e John Tenniel, os autores Morton N. Cohen e Martin Gardner fornecem o material necessário. Diversos artigos e sites complementam e acrescentam informações importantes para o trabalho.

É proposto nesta pesquisa, não somente ler o texto, mas também ler as imagens que o constroem, tanto mentalmente quanto graficamente. Em nossa sociedade, fortemente sustentada pela cultura da imagem, busca-se verificar onde se encaixa a figura do ilustrador de livros e até onde o seu trabalho interpretativo é capaz de facilitar a compreensão da narrativa. Com auxílio de um conceito criado por Jacques Derrida, pensam-se as ilustrações como “suplemento” ao texto escrito.

A escolha pela pesquisa de uma obra famosa já tão discutida, deve-se ao fato de observar que mesmo sendo vastamente comentada, ainda existem tópicos em campos pouco mencionados e, de certa maneira, não discutidos a fundo. O seu valor é responsável no sentido de fornecer um modelo, não um modelo estático e imutável, mas um modelo eleito universalmente. As distâncias impostas pela cultura inglesa são pequenas quando comparadas às distâncias entre as ilustrações e o que se chamaria de uma “teoria da ilustração”.

Utiliza-se nesta análise, os textos traduzidos para o português junto ao original em inglês para não ocorrerem divergências entre as traduções e dificuldades quanto à repercussão da linguagem verbal. Pretende-se não se ater às características linguísticas do texto mas, sim, ao que deles, em conjunto, foi transposto para as imagens gráficas.

A pesquisa surge como uma reivindicação, para os leitores e os leitores-ilustradores pela vontade, o direito e o dever da leitura possibilitada pelas imagens. Quem escreve, talvez desenhe, mas quem desenha, raramente escreve. Nessa pesquisa, é suposta uma ordem de lugares na criação literária, na qual primeiro surgem as palavras para depois surgirem as imagens.

Não se intenciona a invenção de um método sistemático para analisar as relações entre texto e imagem. O acaso do aparecimento das ilustrações, os detalhes ou outros atrativos visuais é que irão guiar a leitura e a apreensão deste trabalho. O interesse e a curiosidade são os motivadores da presente pesquisa. Neste momento, a autora desta dissertação coloca-se em três situações distintas: a de escritora, a de leitora e a de ilustradora.

1. O Texto

“Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho [...]”

“Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin [...]”
Gustave Flaubert⁴

A citação acima refere-se à declarada rejeição do escritor francês Gustave Flaubert ao uso das ilustrações para acompanhar um texto literário. Para ele, a imagem gráfica limita a *imaginação*, completando as dificuldades abstratas próprias ao texto e tornando inúteis as palavras. O que Flaubert não levou em conta é que são as próprias *palavras* um agrupamento de ilustrações simbólicas impressas alocadas no *texto*.

O texto escrito é formado por signos verbais. Como diz Décio Pignatari: a palavra, que é signo linguístico por natureza, possui dois códigos distintos, com peculiaridades diversas – um falado e outro escrito (PIGNATARI, 2004, p.16). São essas palavras que, em conjunto, trabalharão para construir a narrativa.

As narrativas de Alice nos oferecem a interação dos signos verbais e signos visuais. Em oposição à afirmação de Gustave Flaubert, Lewis Carroll nos indica a variedade de formas que uma narrativa encontra para se definir como discurso⁵. Seu texto literário não apenas faz uso das palavras como comunicação linguística como também acrescenta formas que dão singularidade e uma excentricidade criativa para suas histórias. A prosa, o verso, a imagem, o diálogo, o enigma, a grafia, a disposição do texto são exemplos de sua tessitura consistente.

Segundo Roland Barthes

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; [...] Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a

⁴ O trecho faz parte da correspondência enviada a Ernest Duplan em 12 de junho de 1862.

⁵ De acordo com Milton José Pinto: A característica fundamental dos discursos é a sua heterogeneidade do ponto de vista semiológico: todo discurso admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se pois afirmar que são constituídos pela imbricação de diversas mensagens. (PINTO, 1971, p.10)

narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1971, p.19-20)

O texto literário de Lewis Carroll é peculiar por sua inventividade e por conseguir articular-se além das simples palavras. Neste texto, sempre aberto a novas interpretações, percebe-se que as narrativas de Alice também se expandem além de sua natureza verbal possibilitando um novo olhar acerca de sua linguagem visual.

1.1. A criação de Lewis Carroll

Em um piquenique que entrou para a história da literatura, cinco pessoas, Charles Dodgson, Robinson Duckworth e as três irmãs Liddell tiveram a oportunidade de ouvir a primeira narração sobre as aventuras de Alice. Charles relembra a ocasião em seus escritos⁶, com louvor àquela que seria a inspiração a sua mais famosa personagem.

[...] Muitos anos se passaram desde aquela “tarde dourada” em que você nasceu, mas me recorro quase como se fosse ontem – o azul límpido acima, o espelho d’água embaixo, o bote avançando preguiçosamente, o tilintar das gotas de água pingando dos remos, que oscilavam lânguidos para a frente e para trás, e (o único fulgor de vida no cenário modorrento) os três rostos curiosos, ávidos para saber mais sobre o reino encantado das fadas, nunca dispostos a aceitar “não” como resposta: quando emitido por seus lábios, o apelo “Conte uma história, por favor” revestia-se da inescapável imutabilidade do Destino! (COHEN, 1998, p.120)

A cena, ocorrida no dia 10 de fevereiro de 1863, foi o estímulo necessário para a decisão de Charles de escrever o manuscrito da história de Alice. Foi a própria Alice Liddell, uma criança na época, quem contribuiu para o registro da aventura, que vem, desde aqueles tempos, sendo contada de geração a geração com bastante sucesso.

Alice Liddell



Fonte: reprodução (internet)

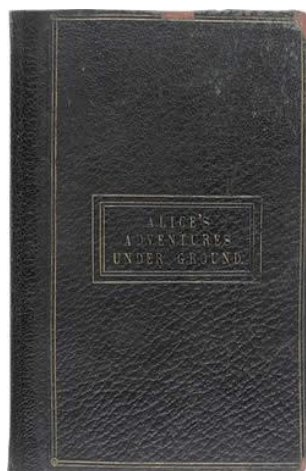
⁶Charles começou a escrever seus diários a partir do terceiro ano, quando era estudante na universidade de Oxford atualizando-os até o fim da vida. Ao todo eram treze volumes, restando hoje em dia, apenas nove.

Charles Lutwidge Dodgson, reverendo, matemático, professor, fotógrafo e inventor, criou para si o pseudônimo de Lewis Carroll e, por toda a sua vida, foi capaz de criar histórias repletas de aventuras, jogos, cartas divertidas e entretenimento, cativando o interesse das crianças para o seu mundo. Para o biógrafo Morton N. Cohen, conhecedor da vida e da obra de Lewis Carroll, as obras deste autor.

Juntamente à Bíblia e a Shakespeare, são os livros mais citados no mundo ocidental. Milhões de exemplares de *Alice* foram impressos até hoje, e ambas as histórias ganharam traduções para praticamente todas as línguas faladas e escritas na Terra. (Só em francês somam-se umas trinta traduções diferentes.) Foram adaptadas para o teatro, transformadas em filmes e produzidas várias vezes para a televisão. Deram origem a inúmeras paródias, versões novas, poemas, composições musicais, balés e monumentos. Em todos os lugares veem-se parques temáticos, mostras e produtos inspirados em *Alice*, e a indústria criada em torno dos personagens do livro produz incontáveis objetos, como peças de cerâmica, sabonetes e saboneteiras, papel de parede, figuras de vidro e de marfim, cartões-postais, jogos, tabuleiros de xadrez, guarda-chuvas, toalhas de mesa, chaleiras, vitrais, pratos de parede decorativos, pôsteres, todos os tipos de roupas (principalmente, nos últimos tempos, camisetas) e peças de colecionador que dão vida a qualquer bazar ou feira de antiguidades. (COHEN, 1998, p.18)

Lewis Carroll escreveu *As aventuras de Alice sob a terra*⁷ em um caderno de couro verde e fez, para a história 37 ilustrações. No Natal de 1864, Charles presenteou Alice Liddell com o seu manuscrito. Inicialmente o autor não tinha intenção de publicar o livro, algo que consideraria tempo depois, devido à pressão dos amigos. (COHEN, 1998, p.162)

Capa do manuscrito escrito por Carroll.



Fonte: reprodução (internet)

⁷ *Alice`s Adventure Under Ground.*

O manuscrito é a prova de um desejo de Lewis Carroll de construir, para a sua literatura, seu próprio universo imagético. O lado “amador” do autor é evidenciado por LEITE (2003, p.116) quando diz: “Quer dizer, Carroll jamais quis se igualar aos desenhistas profissionais, tanto que, ao editar comercialmente os livros de Alice, chamou o famoso John Tenniel para cuidar das ilustrações, apesar de desentender-se com ele várias vezes.”

Observamos então, que *Alice no País das Maravilhas* havia sido “escrita-ilustrada” e, ainda que as ilustrações tenham aspecto amador, Carroll havia criado uma narrativa pensando nas imagens que acompanhariam a obra. O autor mostra a sua perspicácia ao perceber o quão visual seria a sua história.

A respeito da decisão de Carroll sobre as futuras ilustrações de seus livros trataremos mais adiante. Inicialmente, é necessário percorrermos os textos fornecendo uma análise das suas narrativas.

1.2. Alice: a personagem e suas aventuras

Analisando brevemente ambas as obras de Carroll, *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho*, percebemos que em comum, ambas as histórias narram as aventuras de uma heroína jovem e inexperiente. Ainda que inexperiente, a personagem se envolve em duas aventuras distintas, em que aparecem e desaparecem sequencialmente personagens um tanto estranhos, antropomórficos e que diversas vezes apresentam um comportamento enigmático.

Em *Alice no País das Maravilhas*, no poema introdutório “*Juntos na tarde dourada/All in the golden afternoon*”, temos um prelúdio que transmite uma ideia sintética do que iremos encontrar na obra

Juntos na tarde dourada
Suavemente a deslizar,
Nossos remos, sem destreza,
Dois bracinhos a manejar,
Pequeninas mãos que fingem
Nossa direção guiar.

As Três cruéis! Nesta hora,
Sob este sonho de tempo,
Implorarem por histórias
Com o mínimo de alento!
Mas que pode a pobre voz
Contra três línguas sedentas?

All in the golden afternoon
Full leisurely we glide;
For both our oars, with little skill,
By little arms are plied,
While little hands make vain pretence
Our wanderings to guide.

Ah, cruel Three! In such an hour,
Beneath such dreamy weather,
To beg a tale of breath too weak
To stir the tiniest feather!
Yet what can one poor voice avail
Against three tongues together?

Proclama Prima o edito
 “Comece!”, diz sobranceira.
 Mais gentil, Secunda espera:
 “Que não contenha asneira!”
 Tertia a cada minuto
 Detém o conto, faceira.

E de repente o silêncio,
 Com os passos da ilusão
 Perseguem a criança-sonho
 Pelas terras da invenção,
 Falando a seres bizarros...
 Uma verdade, outra não.

E assim que a história secava
 As fontes da fantasia,
 Em vão tentava o cansado
 Desfazer o que tecia,
 “Mais, só depois...” “É depois!”
 Gritavam com alegria.

Forjou-se assim, lentamente,
 O País das Maravilhas,
 Está pronto, para a casa
 Já foi virada a quilha
 Pela alegre equipagem
 Sob um sol que já não brilha.

Com a mão gentil, entre os sonhos,
 Alice! Guarda este conto
 Na memória da infância,
 Sob seu místico manto,
 Grinalda que um peregrino
 Colheu em terras de encanto.
 (CARROLL, 1998, p.3-4)

Imperius Prima flashes forth
 Her edict “to begin it”:
 In gentler tones Secunda hopes
 “There will be nonsense in it!”
 While Tertia interrupts the tale
 No *more* than once a minute.

Anon, to sudden silence won,
 In fancy they pursue
 The dream-child moving through a land
 Of wonders wild and new,
 In friendly chat with bird or beast —
 And half believe it true.

And ever, as the story drained
 The wells of fancy dry,
 And faintly strove that weary one
 To put the subject by,
 “The rest next time —” “It *is* next time!”
 The happy voices cry.

Thus grew the tale of Wonderland:
 Thus slowly, one by one,
 Its quaint events were hammered out-
 And now the tale is done,
 And home we steer, a merry crew,
 Beneath the setting sun.

Alice! A childish story take,
 And, with a gentle hand,
 Lay it where Childhood’s dreams are twined
 In Memory’s mystic band,
 Like pilgrim’s wither’d wreath of flowers
 Pluck’d in a far-off land.
 (CARROLL, 1998, p.5-6)

O autor nos permite entender a construção da história, adianta-nos como surgiu o País das Maravilhas, dedicando as aventuras à menina Alice e ao universo infantil: “Alice! Guarda este conto/Na memória da infância,/Sob seu místico manto,/Grinalda que um peregrino/Colheu em terras de encanto.

A respeito da presença do *nonsense*,⁸ da falta de sentido, do surreal no mundo criado por Lewis Carroll, em um capítulo sobre o referido autor na sua obra *Crítica e Clínica*, Deleuze afirma que: “Tudo em Lewis Carroll começa por um combate horrível [...] Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. [...] Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não-senso.” (DELEUZE, 1997, p.31)

Exemplificando como o *nonsense* se manifesta, vemos, mais uma vez no início da narrativa

⁸ O termo “nonsense” é traduzido aqui como “não-senso” ou “falta de sentido”.

Não havia nada de muito extraordinário nisso. Nem Alice achou assim tão estranho escutar o Coelho dizer para si mesmo: “Oh, meu Deus! Oh, Deus! Vou chegar tarde!” (Quando ela refletiu mais tarde a respeito, ocorreu-lhe que deveria ter se admirado disso, mas no momento tudo lhe pareceu bem natural.) Mas quando o Coelho tirou um relógio do bolso do colete, deu uma olhada no mostrador e seguiu adiante apressado, Alice levantou-se num átimo, pois lhe passou pela cabeça que nunca tinha visto um coelho com bolso no colete, nem com um relógio para tirar do bolso, e, ardendo de curiosidade, correu pelo campo atrás dele, chegando bem a tempo de vê-lo sumir numa grande toca embaixo da cerca viva. (CARROLL, 1998, p.12)⁹

Este trecho faz parte do início da obra, no qual Alice se depara com o primeiro personagem excêntrico, e vê o coelho falando e agindo com pressa. Após esta visão, ela irá segui-lo até o buraco da toca que a levará ao País das Maravilhas.

Em várias cenas, a menina loira, de cabelos soltos e vestido¹⁰, encontra algum personagem cujas maneiras soam-lhe um pouco descorteses. As maneiras grosseiras, arrogantes e indelicadas encontradas no mundo da ficção são sugestões de uma realidade comum à Inglaterra vitoriana. Cabe lembrar que, no contexto histórico das obras, as crianças eram tratadas como pequenos adultos e estavam cercadas por uma série de regras e exemplos para seguir. Carroll nos oferece, sem sombra de dúvida, uma observação sagaz sobre os costumes de um período. Assim, numa leitura atenta, é possível identificar várias metáforas. Segundo Cohen

Descontando o mérito artístico, qual será o sentido disso tudo? A resposta é sem dúvida uma metáfora em duas camadas. A mais óbvia, apresentada sem grandes rodeios, é o lugar ocupado pela criança na classe alta da sociedade vitoriana, que as irmãs Liddell facilmente reconheceriam. Mas essa metáfora vai muito além do objetivo original de Charles: ela ultrapassa os limites da Oxford vitoriana e ganha significado no mundo todo. Isso porque Charles, consciente ou inconscientemente, atingiu a essência universal da infância e captou as decepções, os medos e o desorientamento que todas as crianças sentem no seu dia a dia. Ele teceu em suas histórias medo, condescendência, rejeição e violência, e ao lê-las as crianças sentem o coração bater mais forte e a pele arrepiar-se, não tanto pelo entusiasmo quanto por um inusitado reconhecimento de si mesmas, dos obstáculos que são constantemente obrigadas a superar. Ao mesmo tempo em que sentem uma espécie de repulsa pelos personagens encontrados por Alice, também são atraídas por eles porque reconhecem que fazem parte da sua própria vida. (COHEN, 1998, p.175)

⁹ Versão original: There was nothing so *very* remarkable in that; nor did Alice think it so *very* much out of the way to hear the Rabbit say to itself, “Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” (when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural); but, when the Rabbit actually *took a watch out of its waistcoat-pocket*, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and burning with curiosity, she ran across the field after it, and fortunately was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.(CARROLL, 1998, p. 10)

¹⁰ Sabemos dessas características por causa das ilustrações de John Tenniel.

Como exemplo, no capítulo II – A Poça de Lágrimas (*The Pool of Tears*), Alice conversa com um camundongo

“Não vamos mais falar dela, se você não quiser.”
 “Nós quem?”, gritou o camundongo, que estava tremendo até a ponta do rabo. “Como se eu conversasse sobre este assunto! A nossa família sempre odiou gatos: são vulgares, baixos e asquerosos! Não quero ouvir esse nome de novo” “Não vou mais falar nisso!”, disse Alice, com pressa para mudar o assunto da conversa. “Você... gosta... de... de cachorros?” O camundongo não respondeu, por isso Alice continuou ansiosamente: “Há um cachorrinho tão querido perto da nossa casa, gostaria de lhe apresentar! Um pequeno terrier de olhinhos brilhantes, sabe, com um pelo marrom muito longo e encaracolado! Ele vai buscar o que você atira longe, senta nas patinhas de trás e pede o jantar, faz todo o tipo de truques... não me lembro nem da metade... O dono é um fazendeiro, sabe, e ele diz que o cachorrinho é muito útil, que vale cem libras! Diz que ele mata todos os ratos e... oh meu Deus!”, gritou Alice num tom triste. “Acho que o ofendi de novo!” Pois o camundongo nadava para se afastar dela o máximo possível, e com isso provocava uma comoção e tanto na poça. (CARROLL, 1998, p.32-3)¹¹

Na conversa, o camundongo age com rispidez à insistência de Alice. De certa maneira, ele a despreza e fica com raiva pela sua indiscrição. Em diversas partes da obra podemos ver exemplos parecidos. Observemos este outro:

“Não tenho a menor ideia do que você está falando”, disse Alice.
 “Já tentei as raízes das árvores, já tentei as margens do rio, já tentei cercas vivas”, continuou a Pomba, sem lhe dar atenção, “mas essas serpentes” Não há como satisfazê-las!”
 Alice estava cada vez mais intrigada, mas achou que não adiantava dizer mais nada, enquanto a Pomba não tivesse acabado o seu discurso.
 “Como se não fosse bastante trabalho chocar os ovos”, disse a Pomba, “ainda tenho de ficar vigiando as serpentes, noite e dia! Ora, não preguei os olhos nessas últimas três semanas!”
 “Lamento muito que tenha sido incomodada”, disse Alice, que estava começando a entender o que ela dizia.
 “E quando eu tinha escolhido a árvore mais alta da mata”, continuou a Pomba, levantando a voz e dando um grito estridente, “quando começava a pensar que tinha conseguido me ver livre por fim, elas têm que cair se retorcendo do alto do céu! Xô, Serpente!”
 “Mas eu não sou uma serpente, repito!”, disse Alice. “Sou uma... Sou uma...”

¹¹ Versão original: “We indeed!” cried the Mouse, who was trembling down to the end of its tail. “As if I would talk on such a subject! Our family always *hated* cats: nasty, low, vulgar things! Don’t let me hear the name again!” “I wo’n’t indeed!” said Alice, in a great hurry to change the subject of conversation. “Are you—are you fond—of—of dogs?” The Mouse did not answer, so Alice went on eagerly: “There is such a nice little dog near our house I should like to show you! A little bright-eyed terrier, you know, with oh, such long curly brown hair! And it’ll fetch things when you throw them, and it’ll sit up and beg for its dinner, and all sorts of things—I ca’n’t remember half of them—and it belongs to a farmer, you know, and he says it’s so useful, it’s worth a hundred pounds! He says it kills all the rats and—oh dear!” cried Alice in a sorrowful tone, “I’m afraid I’ve offended it again!” For the Mouse was swimming away from her as hard as it could go, and making quite a commotion in the pool as it went. (CARROLL, 1998, p.22)

“Bem! O que é você?”, disse a Pomba. “Percebo que está inventando alguma coisa!”

“Sou... sou uma menina!”, disse Alice, um tanto em dúvida, ao se lembrar das várias mudanças por que tinha passado naquele dia.

“Uma história bem pouco provável!”, disse a Pomba, com um tom do mais profundo desprezo. “Já vi muitas meninas na minha vida, mas nenhuma com um pescoço desses! Não, não! Você é uma serpente, não adianta negar. Suponho que agora vá me dizer que nunca provou um ovo!” (CARROLL, 1998, p.69-70)¹²

Este trecho faz parte do capítulo V – O Conselho de uma Lagarta (*Advice from a Caterpillar*) e narra acontecimentos logo após Alice crescer bastante e ficar tão alta quanto as árvores. Percebendo que seus braços e mãos estavam por entre os galhos e as copas das árvores ela se depara com uma grande pomba que a confunde com uma serpente. Alice tenta se esquivar das acusações da pomba mas a ave está decidida a duvidar sobre qual é a sua “espécie”.

Dentro deste mundo caótico e completamente além de uma realidade comum, Alice perpassa episódios excêntricos como o encontro com a Lagarta que fuma calmamente seu narguilé, o Gato de Cheshire, o Chapeleiro Maluco, a Lebre de Março e com a Rainha em seu campo de croqué. Ao final de sua trajetória a menina é posta em julgamento por ordem da Rainha de Copas, que expressa sempre um mesmo desejo por meio do bordão: “Cortem as cabeças deles!” (CARROLL, 1998, p.109). O julgamento culmina no seu despertar, exibindo novamente o mundo real. No desfecho, Alice retorna para o conforto e a companhia de sua irmã. A heroína ainda é jovem, mas viveu experiências marcantes que vão contribuir para o seu crescimento. Um ciclo de aventuras se fecha e outro bem diferente irá surgir em *Alice no País do Espelho*.

¹² “I haven’t the least idea what you’re talking about,” said Alice. “I’ve tried the roots of trees, and I’ve tried banks, and I’ve tried hedges,” the Pigeon went on, without attending to her; “but those serpents! There’s no pleasing them!”

Alice was more and more puzzled, but she thought there was no use in saying anything more till the Pigeon had finished.

“As if it wasn’t trouble enough hatching the eggs,” said the Pigeon; “but I must be on the look-out for serpents night and day! Why, I haven’t had a wink of sleep these three weeks!”

“I’m very sorry you’ve been annoyed,” said Alice, who was beginning to see its meaning.

“And just as I’d taken the highest tree in the wood,” continued the Pigeon, raising its voice to a shriek, “and just as I was thinking I should be free of them at last, they must needs come wriggling down from the sky! Ugh, Serpent!”

“But I’m *not* a serpent, I tell you!” said Alice. “I’m a—I’m a—”

“Well! *What* are you?” said the Pigeon. “I can see you’re trying to invent something!”

“I—I’m a little girl,” said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through that day.

“A likely story indeed!” said the Pigeon in a tone of the deepest contempt. “I’ve seen a good many little girls in my time, but never *one* with such a neck as that! No, no! You’re a serpent; and there’s no use denying it. I suppose you’ll be telling me next that you never tasted an egg!” (CARROLL, 1998, p. 47-8)

Em *Alice no País do Espelho*, temos uma continuação da aventura anterior da menina Alice, mas dessa vez, sob outra forma. Nesta obra, a personagem atravessa o espelho e depara-se com um jogo de xadrez no qual as peças podem ser consideradas metaforicamente como obstáculos a serem superados. No primeiro capítulo, *A casa do espelho (Looking-glass House)*, após Alice atravessar para o outro lado

[...] alguma coisa começou a guinchar sobre a mesa por trás de Alice, que girou a cabeça bem a tempo de ver um dos Peões Brancos cair de costas e começar a espernear. Ela ficou olhando cheia de curiosidade a fim de ver o que aconteceria a seguir.

– É a voz de minha filha! – gritou a Rainha Branca e correu bem depressa, passando pelo Rei com tanta violência que o jogou no meio das cinzas. – Minha preciosa Lily! Minha gatinha imperial!

Ela começou a subir freneticamente pelo lado do guarda-fogo da lareira.

– Besteira imperial! – resmungou o Rei, esfregando o nariz, que tinha machucado durante a queda. Afinal, ele tinha o direito de ficar um *pouco aborrecido* com a Rainha, pois estava coberto de cinzas da cabeça aos pés.

Alice ficou muito ansiosa por ajudar e, ao ver, que a pequena Lily parecia estar a ponto de ter um ataque de tanto berrar, rapidamente agarrou a Rainha Branca e a colocou sobre a mesa, ao lado de sua pequena filha barulhenta. (CARROLL, 2008, p.27-8)¹³

No País do Espelho aparecem outros personagens como os insetos estranhos, os irmãos Tweedledum e Tweedledee, Humpty Dumpty, a Ovelha, o Leão, o Unicórnio e o Cavaleiro que vive caindo de sua montaria.

A utilização do jogo de xadrez em uma narrativa ficcional é um acontecimento inovador. É desconhecida qualquer narrativa anterior à de Carroll na qual os personagens do jogo sejam personagens animados. Segundo Gardner,

Por muitas razões, peças de xadrez são singularmente apropriadas ao segundo livro de *Alice*. Complementam as cartas de baralho do primeiro livro, permitindo o retorno de reis e rainhas; a perda de valetes é mais que compensada com o ganho de cavaleiros. As atordoantes mudanças de tamanho que Alice experimenta no primeiro livro são substituídas por mudanças igualmente atordoantes de lugar, ocasionadas, é claro, pelos movimentos das peças de xadrez pelo tabuleiro. Por uma feliz coincidência, o xadrez se harmoniza perfeitamente com o tema do espelhamento. Não só torres, bispos e cavaleiros vêm aos pares, como a disposição assimétrica das peças de um jogador no início de um jogo (assimétrica por causa das

¹³ Trecho original: Here something began squeaking on the table behind Alice, and made her turn her head just in time to see one of the White Pawns roll over and begin kicking: she watched it with great curiosity to see what would happen next. 'It is the voice of my child!' the White Queen cried out as she rushed past the King, so violently that she knocked him over among the cinders. 'My precious Lily! My imperial kitten!' and she began scrambling wildly up the side of the fender. 'Imperial fiddlestick!' said the King, rubbing his nose, which had been hurt by the fall. He had a right to be a *little* annoyed with the Queen, for he was covered with ashes from head to foot. Alice was very anxious to be of use, and, as the poor little Lily was nearly screaming herself into a fit, she hastily picked up the Queen and set her on the table by the side of her noisy little daughter. (CARROLL, 1998, p. 128-9)

posições de rei e rainha) é um espelhamento exato da disposição das peças do adversário. Por fim, a lógica incomum do jogo de xadrez combina muito bem com a lógica do mundo do espelho. (GARDNER, 2008, p.132)

Comparativamente ao País das Maravilhas, o progresso de Alice já não se deve mais à formação do caráter que irá moldar para poder viver na sociedade adulta. Nesta narrativa, ela vai em busca da ascensão, o que fica explícito no final quando ela se torna rainha:

Estava parada diante de uma porta em arco, sobre a qual estavam escritas as palavras **RAINHA ALICE** em letras bem grandes, e, de cada lado do arco, havia uma campainha. Numa estava indicado *Campainha das visitas* e na outra, *Campainha dos criados*. (CARROLL, 2008, p.175-6)¹⁴

Em *Alice no País do Espelho*, Alice encontra a sua independência, e ganha poder, permitindo-se tornar-se adulta. A personagem, outrora uma criança cheia de dúvidas e anseios, se transformou numa menina que está amadurecendo e se desenvolvendo ao ponto de poder governar o seu próprio mundo. A metáfora da Rainha, “Rainha Alice” induz o leitor a deixar de pensar em Alice apenas como uma menina, mas também como uma mulher.

¹⁴ Trecho original: She was standing before an arched doorway over which were the words “QUEEN ALICE” in large letters, and on each side of the arch there was a bell-handle; one was marked ‘Visitors’ Bell,’ and the other ‘Servants’ Bell.’ (CARROLL, 1998, p. 226)

2. A Imagem

Como sabemos, os conceitos complexos tornam-se mais facilmente digeríveis quando são reduzidos a imagens.
(EISNER, 2008, p.9)

No mundo dominado pela imagem, as informações visuais percorrem caminhos que nos permitem perceber o universo ao nosso redor e interpretá-lo. Os olhos e o sistema visual possibilitam, por meio de operações ópticas, químicas e nervosas, receber e assimilar o que chamamos de imagens. Caracterizando o que consiste uma imagem Eduardo Neiva Jr. nos diz que

a imagem é basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade. Após completar a síntese é possível explorá-la aos poucos; só então emerge novamente a totalidade da imagem. A crença no poder da imagem deriva-se desta experiência: é verossímil que o todo valha mais do que as partes, ou então que o todo seja maior do que suas partes. (NEIVA Jr., 1994, p.5)

A linguagem visual difere da linguagem verbal pela rapidez da percepção e comunicação, pois a informação que chega aos nossos olhos obedece primeiramente à nossa biologia, enquanto a linguagem verbal necessita de pensamento analógico e interpretação imediata. Após a visão, as imagens oferecem uma amplitude de relações e interpretações. Segundo Jacques Aumont,

a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras, de transformação naturais (nem arbitrarias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. Falar de codificação visual significa, pois, que nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. (AUMONT, 1993, p.22)

Os signos visuais, gestos e expressões faciais ocupam um segundo lugar em relação à linguagem (nosso modelo comunicacional). Nesse sentido, a imagem tem uma obrigatoriedade de referência, uma função dos signos linguísticos (ainda que não seja a única) (NEIVA Jr., 1994, p.12). Por isso, costumamos dizer que a imagem é lida, entretanto, as formas visuais e os elementos que constituem uma imagem são diferentes dos da fala ou da escrita.

Nesta dissertação, entendemos as imagens como representações, que elaboram e criam formas dentro da realidade física. Para a compreensão de cada uma delas é necessário observar os limites de período na qual se encontram, suas restrições temporais, pois cada imagem possui uma história.

2.1. Literatura ilustrada: o texto conduzindo imagens / Tradução intersemiótica

Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago, sem ter nada para fazer: uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha nem desenhos, nem diálogos. “E de que serve um livro”, pensou Alice, “sem desenhos ou diálogos?”¹⁵ (CARROLL, 1998, p.11)

No primeiro parágrafo do capítulo inicial de *Alice no País das Maravilhas*, somos apresentados a Alice e observamos a descrição do comportamento da personagem principal pelo narrador observador. E, é justamente a curiosidade da heroína – E para que serve um livro que não tem gravuras nem conversas? – que justifica este nosso estudo. É no início da obra que encontramos uma ideia, que numa frase resumiria ou poderia identificar uma atitude consciente do autor, e também do narrador sobre a percepção, a defesa e a tendência à utilização da imagem como suporte ao texto.

Nesta primeira abordagem, possivelmente, o narrador pretende provocar no leitor um mergulho no ambiente infantil. Não é à toa que a personagem se questiona a respeito da validade de um texto sem imagens, pois, como veremos mais a frente, os livros voltados para crianças (lembrando da indagação de Alice – uma criança) desde sempre tiveram imagens. É também, no início do capítulo, que somos apresentados ao personagem Coelho Branco que apresenta como uma característica marcante a condição de estar sempre atrasado. No segundo parágrafo, o narrador diz que: “Quando de repente, um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo perto dela./when suddenly a White Rabbit with Pink eyes ran close by her”. (CARROLL, 1998, p.12), e junto ao texto escrito nesta página temos a seguinte figura:

¹⁵ Trecho original: Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, “and what is the use of a book,” thought Alice “without pictures or conversation?” (CARROLL, 1998, p. 9)

Ilustração nº1



Ora, é nesse exato instante que devemos observar o fato de que a leitura da imagem requer uma atenção redobrada. Mais adiante, no terceiro parágrafo, lemos que

[...] Mas quando o Coelho tirou um relógio do bolso do colete, deu uma olhada no mostrador e seguiu adiante apressado, Alice levantou-se num âtimo, pois nunca lhe passou pela cabeça que nunca tinha visto um coelho com bolso no colete [...] (CARROLL, 1998, p.12) ¹⁶ [Grifo nosso]

É neste momento que a descrição a respeito do Coelho mescla-se à imagem ilustrada. Podemos perceber que os traços correspondem indubitavelmente à descrição realizada. Vemos um coelho, sobre duas patas e vestindo trajes humanos, a observar seu relógio de bolso. Se, como nos diz NEIVA Jr. (1994, p.14), “Representar é relacionar”, ao observamos a imagem em parceria com o trecho da história, percebemos que a cena narrada pelo texto é uma representação inequívoca da ilustração do coelho.

Nesse sentido, o texto escrito está indo além de uma simples descrição e constitui-se em uma figura. Caberia dizer que todos nós, seres humanos, sempre procuramos uma forma de expor visualmente nossas interpretações.¹⁷

¹⁶ No original em inglês: [...] but, when the Rabbit actually *took a watch out of its waistcoat-pocket*, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket [...] (CARROLL, 1998, p.10)

¹⁷ Somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras. (MANGUEL, 2001, p.21)

Ainda, a respeito da criação deste personagem, em seu artigo “*Alice on the Stage*”¹⁸, Lewis Carroll nos fala que o Coelho Branco foi moldado como um contraste à personagem de Alice. Segundo o autor: “Onde nela há “juventude”, “audácia”, “vigor” e “pronta determinação”, veja nele “idoso”, “tímido”, “fraco”, e “nervosamente indeciso” [...]. Carroll complementa seu raciocínio: “Penso que o Coelho Branco devia usar óculos. Tenho certeza de que sua voz devia vibrar e seus joelhos tremerem, e todo o seu aspecto sugere total pusilanimidade”. (GARDNER, 2002, p.20)

Embora estas características estejam presentes nos escritos e na imaginação de Lewis Carroll, ao vermos a imagem, não conseguimos notar nos traços, indícios de tais adjetivos. O coelho não usa óculos e não nos parece tímido.

A criação e a tradução do texto para a imagem (ilustração) é um papel desempenhado pelo ilustrador. Acrescentando mais uma descrição a respeito das imagens, Martine Joly afirma

[...] Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. (JOLY, 2012, p.13) [Grifo nosso]

Vemos, portanto, comparando com as palavras escritas, que o ilustrador reconhece primeiramente o significado do texto – o Coelho tirou um relógio do bolso do colete, deu uma olhada no mostrador – para, em seguida, produzi-la tanto mentalmente (primeiro em sua própria imaginação) quanto graficamente (a imagem final desenhada). O texto de Carroll evoca imagens, primeiro em seus signos verbais, depois em signos visuais (gráficos), resultado aparente nas ilustrações.

Na semiótica de Peirce¹⁹, é desenvolvido o conceito de signo como aquilo que se percebe – cores, calor, formas, sons – e a que damos uma significação. Ainda, para Peirce – um signo é “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade.” (JOLY, 2012, p.33). Sobre essa qualidade da imagem como signo Joly nos recorda que

Mesmo se a imagem é apenas visual, é claro que, quando se quis estudar a linguagem da imagem e surgiu a semiologia da imagem em meados do século, essa semiologia apegou-se essencialmente ao estudo das mensagens visuais. A imagem tornou-se portanto sinônimo de “representação visual”. (JOLY, 2012, p.37)

¹⁸ Artigo publicado para o periódico “*The Theatre*” em abril de 1887.

¹⁹ Charles Sanders Peirce (1839 - 1914). A disciplina “Semiótica” surgiu no início do século XX.

A tradução intersemiótica, definida por Roman Jakobson como “um tipo de tradução que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (um sistema de signos para outro)” (PLAZA *apud* JACOBSON, p.XI) pode ser relacionada à tradução do texto literário de Carroll para as suas respectivas ilustrações. Nas figuras presentes junto ao texto, percebemos que as ilustrações são imagens que se assemelham ao texto, ao seu sentido aparente embora sejam conseqüentemente, um outro tipo de linguagem.

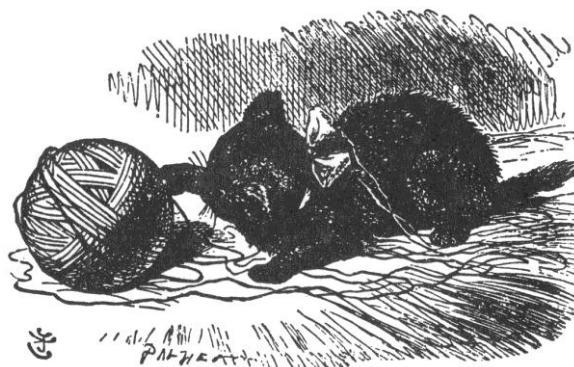
Complementando, a autora nos informa sobre a heterogeneidade na formação de uma imagem, apontando no sentido de que:

O primeiro princípio essencial é provavelmente, a nosso ver, que o que se chama “imagem” é *heterogêneo*. Isto é, reúne e coordena dentro de um quadro (ou limite) diferentes categorias de signos: “imagens” no sentido teórico do termo (*signos icônicos*, analógicos), mas também *signos plásticos* (cores, formas, composição interna, textura) e a maior parte do tempo também *signos linguísticos* (linguagem verbal). (JOLY, 2012, p.38)

A imagem é heterogênea por conter em si mesma uma mescla de elementos, responsáveis pela sua totalidade como uma imagem: traços, contornos, linhas que traduzem o sentido do texto para uma imagem gráfica (signos icônicos); cores, texturas, composição que expressam a aparência visual e consistência da forma criada (signos plásticos); e muitas vezes, também presente dentro da imagem, o texto gráfico, as palavras em sua forma desenhada, colocadas juntas à imagem traçada (signos linguísticos). É esse agrupamento de signos que possibilita ao observador a visão da imagem e sua percepção no espaço, seus estilos e suas diferentes formas.

Observemos a ilustração do primeiro capítulo de *Alice no País do Espelho* (A Casa do Espelho/ *Looking-glass House*)

Ilustração nº1



E o trecho correspondente no texto:

Porém, o gatinho preto já tinha recebido o mesmo tratamento no princípio da tarde. Então, enquanto Alice estava enroscada em um canto da grande poltrona, meio adormecida e meio falando sozinha, ele brincava à vontade, correndo para cá e para lá com o grande novelo de lã cardada que antes Alice estivera tentando enrolar, e havia desenroscado o fio inteiro: lá estava ele, espalhado sobre o tapete em frente à lareira, cheio de nós e todo embaraçado, enquanto o gatinho corria atrás da própria cauda no meio da confusão. (CARROLL, 2008, p.18)²⁰ [Grifo meu.]

O trecho grifado corresponde à transposição para a imagem do gatinho preto, logo, texto e imagens são semelhantes entre si. A ilustração, neste caso auxilia na narrativa em companhia do texto. A imagem do gatinho evoca o texto, logo, conforme verificamos em Joly:

A primeira consequência dessa observação é constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é percebida como *representação*, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo. (JOLY, 2012, p.39)

A representação do gatinho é responsável por “congelar”, paralisar no tempo uma pequena fração do texto. Dada a descrição de uma sequência de ações impostas à imaginação do leitor, apenas um fragmento é escolhido e marcado por meio da impressão dos traços. Como se trata de uma ilustração feita durante o século XIX, alguns limites como a ausência de cores, sombras ou degradês são marcantes, características que nos parecem rudimentares a princípio. Por outro lado, produzem uma simplificação e uma compreensão mais rápida da figura.

Da linguagem verbal, segundo Manguel, nós temos que:

Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico, mas apenas em frações ou resumos. Podemos, com um rápido esforço do pensamento, evocar um verso de “The Rime of the Ancient Mariner” ou um resumo de vinte palavras de *Crime e Castigo*, mas não os

²⁰ No original em inglês: “But the black kitten had been finished with earlier in the afternoon, and so, while Alice was sitting curled up in a corner of the great arm-chair, half talking to herself and half asleep, the kitten had been having a grand game of romps with the ball of worsted Alice had been trying to wind up, and had been rolling it up and down till it had all come undone again; and there it was, spread over the hearth-rug, all knots and tangles, with the kitten running after its own tail in the middle. (CARROLL, 1998, p. 121-2)

livros inteiros: sua existência repousa na estável corrente de palavras que os encerra, a qual flui do início até o fim, da capa até a quarta capa, no tempo que concedemos à leitura desses livros.

As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura – a parede de uma caverna ou de um museu – em uma superfície específica. (MANGUEL, 2001, p.25)

Portanto, temos que as imagens gráficas favorecem a memória. Para Will Eisner (2008, p.19), “imagem” é a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho). Seguindo este raciocínio, é preciso explorar a ambientação e um pouco da diferenciação dos livros ilustrados. O livro ilustrado é caracterizado pela presença de ilustrações que se relacionam com o texto literário. E o que se pensa sobre as ilustrações? A ilustração, como um conceito, é usualmente a de um desenho que acompanha um texto. Buscando sentidos no dicionário para a palavra ilustrar, encontramos: esclarecer, elucidar, lustrar, iluminar, instruir dentre vários termos correspondentes. “Ilustrar” é lançar luz sobre um conteúdo no intuito de facilitar a sua leitura.

2.2. O que é o livro ilustrado?

A história do livro ilustrado, tal como conhecemos hoje em dia, possui origens que remetem à descoberta da impressão pelo alemão Johannes Gutenberg (MOYA, 1977, p.34). Em 1456, Gutenberg imprimiu a primeira Bíblia, a “Bíblia de 42 linhas”²¹, como prova eficiente do desenvolvimento da tipografia.

A Bíblia de Gutenberg



Fonte: reprodução (internet)

²¹ Bíblia de 42 linhas. Disponível em: <http://www.museutec.org.br/linhadotempo/inventores/johann_gutenberg.htm>, acesso em 27 de janeiro de 2015.

O livro ilustrado, cuja particularidade seria a predominância de imagens teve seu desenvolvimento a partir do aprimoramento da xilogravura, a qual, até o final do século XVIII, era a única técnica que permitia compor com versatilidade numa mesma página caracteres e figuras (LINDEN, 2011, p.11). A xilogravura é uma técnica de reprodução de imagem na qual é realizado um trabalho de entalhe em um pedaço de madeira, deixando em relevo a imagem que se pretende reproduzir. As partes altas, em relevo, receberão a tinta e transferirão a imagem posteriormente para o suporte, em geral, o papel. A obra *Orbis sensualium pictus*, de Comênio, nos mostra, em 1658, como a xilogravura era feita com traços grossos e possuía limitações, no que se refere a detalhes nas imagens.

Orbis sensualium pictus



Fonte: reprodução (internet)

Com a evolução das técnicas de gravura, observamos, de acordo com Sophie Van der Linden que

Ao longo do século XVI, generaliza-se o uso do talho-doce, uma gravura realizada com cinzel ou ácido sobre uma placa de cobre. A partir daí, é possível alcançar maior fineza de execução. O texto, no entanto, impresso por meio de caracteres em relevo, se opõe à gravura de ilustração, que requer um procedimento a entalhe. Textos e imagens têm de ser impressos em separado, em dois ateliês distintos, envolvendo inclusive, de acordo com a legislação da época, duas corporações diferentes. (LINDEN, 2011, p.12).[Grifamos]

A partir das palavras de Linden, percebemos que, no passado, textos e imagens constituíam-se separadamente, até mesmo no momento de sua impressão. Hoje em dia estas divisões de função não necessariamente precisam ocorrer, embora no plano da criação ambos possam se dispersar.

No início do século XIX, eram poucas as imagens impressas em livros destinados às crianças e aos adolescentes. As publicações compunham-se, em sua maioria de um texto principal e ilustrações em páginas isoladas.

Página do livro *La journée de Mademoiselle Lili*



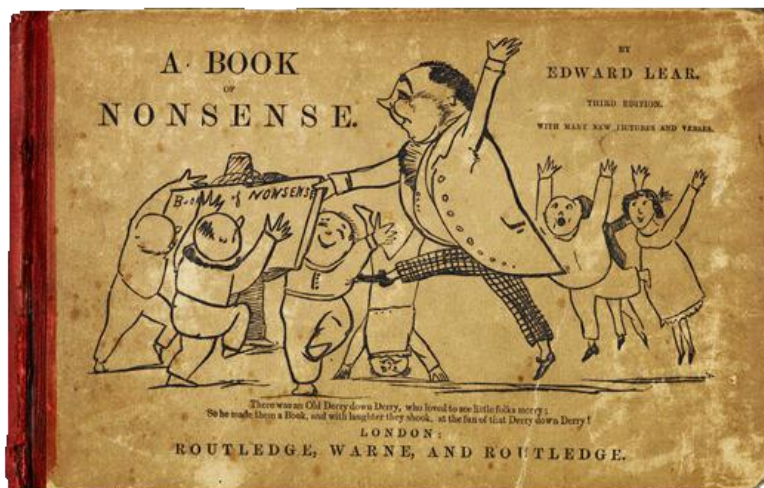
Fonte: reprodução (internet)

A união dos caracteres tipográficos e imagens na mesma página foi multiplicada pelo desenvolvimento dos procedimentos de impressão. O desejo de se produzir uma leitura destinada especificamente à infância fez com que, nos anos 1860 se publicassem várias obras francesas pelo editor Hetzel, os livros com ilustrações feitas por Lorentz Frölich, que deram origem ao livro *La journée de Mademoiselle Lili* (O dia da senhora Lili, 1862), como vemos na figura acima.

Logo, no livro ilustrado, podemos estabelecer que a história estabelece comunicação por meio de dois conjuntos distintos de signos – icônico/convencional – e com as respectivas funções: imagem/representar e palavras/narrar. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14)

Edward Lear (1812-1888), escritor e ilustrador, era assim como Carroll, adepto do humor *nonsense*. Seus livros, eram escritos e ilustrados por ele mesmo. *A Book of nonsense*, de 1846, é um exemplar raro de uma época marcante para as impressões que continham ilustrações.

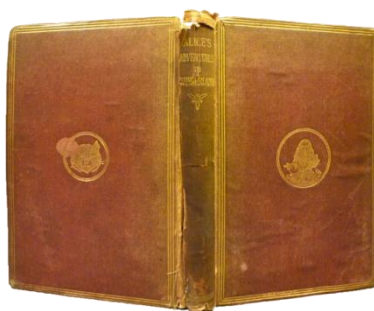
Capa do livro *A Book of nonsense*



Fonte: reprodução (internet)

Em 1865 é publicado o primeiro exemplar de *Alice no País das maravilhas* com as ilustrações de John Tenniel. Abaixo, observamos a simplicidade dos adornos na capa de couro.

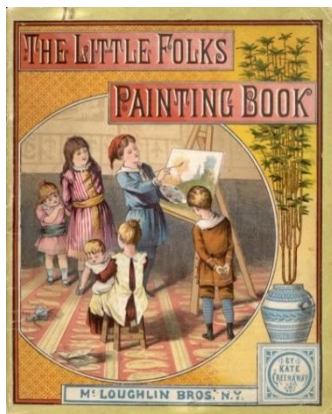
Capa do livro *Alice no País das Maravilhas*



Fonte: reprodução (internet)

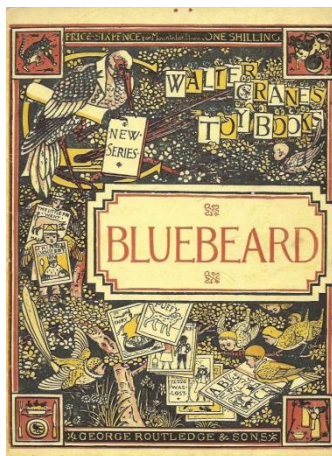
Em 1870, na Inglaterra, surgem os “Toy Books” (Livros para brincar), de Walter Crane e Kate Greenaway, modificando e atraindo a atenção para os recursos visuais e a abordagem decorativa da ilustração. Randolph Caldecott inicia o entrelaçamento entre texto e imagem, revelando-os complementares entre si.

The Little Folks Painting book (1880) de Kate Greenaway



Fonte: reprodução (internet)

Bluebeard (1890) de Walter Crane



Fonte: reprodução (internet)

The House that Jack Built (1878) de Randolph Caldecott



Fonte: reprodução (internet)

Próximo à virada do século XX, as técnicas de impressão foram bastante aprimoradas. No livro *Era uma vez uma capa*, Alan Powers nos informa que na década de 1890 tornou-se possível reproduzir o desenho original de um artista mecanicamente para impressão, sem a necessidade de um gravador copiá-lo à mão, como ocorria até então. Como exemplo, o autor cita a impressão do livro *The Violet Fairy Book*, de

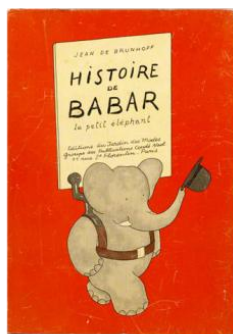
Andrew Lan, que demonstrou a qualidade que a impressão podia alcançar com um bom projeto gráfico e perícia. (POWERS, 2008, p.20)

No início do século XX, aumentaram-se o número das publicações de livros ilustrados que utilizam personagens sob a forma de animais em suas ilustrações. Surgem autores como Kenneth Grahame (*O Vento nos Salgueiros/ The Wind in the Willows*, 1908), Beatrix Potter (*A História de Pedro Coelho/The Tale of Peter Rabbit*, 1902) e o aparecimento de diversos livros ilustrados que retomam as fábulas de Esopo e La Fontaine, como também as primeiras impressões dos contos dos irmãos Grimm e Hans Cristian Andersen.

O livro de Edy-Legrand, *Macao et Cosmage* de 1919, é marcante por orientar o olhar do leitor diretamente para as ilustrações. O texto é curto e está cercado pelas imagens. Já na década seguinte, os livros de Alfred Tolmer afirmariam a condição artística do livro ilustrado.

Em 1931, é publicada pela editora Jardin de Modes o livro *História de Babar/Histoire de Babar*, escrito por Jean de Brunhoff. A publicação é um exemplo da invasão de textos e imagens dentro do espaço narrativo da página-dupla²².

Capa do livro *História de Babar* de Jean de Brunhoff



Fonte: reprodução (internet)

A grande mudança ocorrida durante toda a “evolução” dos livros ilustrados, e mais notadamente nos livros contemporâneos, é o aparecimento de uma insubordinação das imagens em relação às palavras. Em nossa análise, partimos do princípio de que o texto já existe antes da imagem e não o contrário.

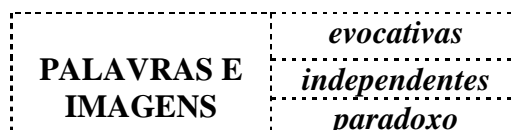
²² A página-dupla compreende as duas páginas de um livro aberto, a qual nos livros ilustrados não apresenta limitações e impedimentos, no que se refere às margens. As imagens podem estar expostas de diversas maneiras, ultrapassando o meio do livro, saindo pelas bordas (recortadas) ou mesmo inteiras, ocupando as duas páginas.

2.3. A amplitude de configuração do livro ilustrado

O livro ilustrado moderno sofreu diversas transformações que pouco a pouco, trouxeram em discussão a relação de predominância do texto sobre a imagem. Na atualidade, os livros ilustrados podem ser colocados em conjunto com outros tipos de publicações que contêm imagens. Como exemplos, cito alguns deles:

- Livros com ilustração
- Primeiras leituras
- Livros ilustrados
- Histórias em quadrinhos (HQ`s)
- Livros Pop-up
- Livros brinquedo
- Livros-interativo
- Imaginativos

Logo, temos que as relações entre as palavras e as imagens podem ser demonstradas da seguinte forma:



Não procuramos aqui estabelecer as diferenças entre os vários tipos de livro com imagem, especificando-os, apenas os citamos com o intuito de demonstrar as diferentes categorias possíveis encontradas. De acordo com as autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott:

Tanto as palavras como as imagens deixam espaço para os leitores/espectadores preencherem com seu conhecimento, experiência e expectativa anteriores, e assim podemos descobrir infinitas possibilidades de interação palavra-imagem. O texto verbal tem suas lacunas e o mesmo acontece com o visual. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.15)

As questões que se colocam no estudo acerca dos livros ilustrados costumeiramente se baseiam na seguinte pergunta: Como funciona a dinâmica entre texto e imagem?

Todos os estudos construídos percorrem a natureza tanto do texto quanto da imagem, conseguindo satisfatoriamente explicar as relações de transmissão de mensagem para o leitor. Conforme vemos no esquema abaixo, palavra e imagem formam o chamado *Iconotexto*²³ (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.20)



Estuda-se muito o valor educacional dos livros ilustrados esquecendo-se de abordar como eles funcionam realmente. Estuda-se também muito a questão artística e estilística do livro ilustrado. Alguns autores se esquecem das características de sequência deste tipo particular de livro, analisando as ilustrações separadamente. Diferente de uma imagem isolada o livro ilustrado não pode ser visto, analisado sem o texto. De acordo com (NIKOLAJEVA ; SCOTT, 2011, p.18) nós ainda carecemos de ferramentas para decodificar o “texto” específico dos livros ilustrados, o texto criado pela interação das informações verbais e visuais. Segundo as autoras, foram feitas algumas discussões a respeito dos diversos tipos de interação (NIKOLAJEVA; SCOTT, *apud* GOLDEN, p.22): (a) o texto e as imagens são simétricos (criando uma redundância); (b) o texto depende das imagens para esclarecimento; (c) a ilustração reforça, elabora o texto; (d) o texto carrega narrativa elementar, a ilustração é seletiva; (e) a ilustração carrega a narrativa elementar, o texto é seletivo.

No início deste capítulo, tanto a imagem do Coelho Branco quanto a do gatinho sugerem redundância, pois aquilo que está escrito corresponde à imagem figurativa impressa. Logo, em princípio, a opção (a) propõe a imagem e o texto em um mesmo nível. Pelas definições seguintes notamos as relações de *dependência* (b), *interdependência* (c) ou *independência* (d, e) entre si.

Baseados nestes critérios acerca das ilustrações, que não são rígidos, propomos-nos, no capítulo 3, analisar as ilustrações de John Tenniel em cadência com o texto de Lewis Carroll.

²³ Termo criado por Kristin Hallberg em 1982.

3. Autor e ilustrador / Relações colaborativas

É comum reconhecermos como o *autor* de uma obra literária o escritor, pois é ele o criador do texto. Diversas e importantes pesquisas são feitas sobre o papel deste nos processos criativos envolvidos dentro das narrativas. Entretanto, acreditamos ser questionável a posição que o ilustrador ocupa no território dos livros ilustrados. Colocado sempre em segundo lugar, vindo sempre depois do autor, o ilustrador, como acreditamos, também influencia no processo de criação tanto pelas imagens produzidas como por possíveis interferências dentro do texto.

O fato é que, escritos feitos pelos ilustradores a respeito de seu processo e seu pensamento criativo são difíceis de encontrar. O que se encontra, na maioria das vezes, são alguns testemunhos em forma de diários, cartas ou entrevistas que nem sempre correspondem diretamente à construção do pensamento estético do artista mas são simples documentos de comunicação realizados entre pessoas.

Um exemplo de obra que reúne várias informações a respeito da formação e amadurecimento de um artista plástico encontra-se nas cartas escritas pelo pintor Vincent Van Gogh para o seu irmão Théo reunidas no livro *Cartas a Théo*. Nessas cartas, Van Gogh nos oferece toda a trajetória de formação do seu pensamento estético. Nas cartas, ele fala da dificuldade de desenhar e ressalta, com bastante repetição a importância do exercício e da prática de estudos para se atingir o objetivo principal da representação por meio da imagem. Vejamos o depoimento abaixo:

Vou tratar de conseguir na escola de veterinária reproduções anatômicas, por exemplo, de cavalos e de vacas, de carneiros, e desenhá-las como a anatomia do homem. Existem leis de proporção, de luz e de sombra, de perspectiva, que *devemos conhecer* para poder desenhar; se não tivermos este conhecimento, sempre estaremos numa “luta estéril” e jamais conseguiremos “parir”. É por isso que acho que agi bem ao conceber o assunto desta forma e quero me esforçar para formar aqui, neste inverno, um certo capital de anatomia; não podemos esperar por muito mais tempo, e afinal isto ficaria ainda mais caro, pois seria uma perda de tempo. Acredito que esta será também sua maneira de ver. O desenho é uma luta dura e árdua. (VAN GOGH, 2012, p.55-56). [Grifo nosso]

Vemos, pelo depoimento, que Van Gogh se preocupa, assim como muitos outros artistas, em aprimorar seus estudos em anatomia animal ou humana. Seu objetivo – “Existem leis de proporção, de luz e de sombra, de perspectiva, que devemos conhecer para poder desenhar [...]” – se traduz na tentativa de desenvolver suas

habilidades a partir do olhar pela natureza. Ainda, com absoluta certeza, o pintor nos afirma – “[...] se não tivermos este conhecimento, sempre estaremos numa “luta estéril” e jamais conseguiremos “parir”. Entendemos o uso do verbo “parir” como a concepção e idealização final do trabalho.

Da afirmação de Van Gogh de que “o desenho é uma luta dura e árdua” podemos inferir que, de modo geral, ao se criar um desenho ou uma ilustração, o ilustrador/artista perpassa dificuldades tanto técnicas e de criação (enquanto ideias para sua construção). O ilustrador (como o leitor), encontra-se diante de um intenso trabalho de interpretação, já que, por meio de sua leitura do texto, irá traduzi-lo esteticamente com significado. Segundo Umberto Eco,

A interpretação *semântica* ou *semiósica* é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, *preenche-a de significado*. A interpretação *crítica* ou *semiótica* é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas. (ECO, 1995, p.12)

Ainda é bastante difícil explicar como o processo de produção de uma arte acontece. O que a maioria das pessoas chama de “inspiração” não está inscrito nas categorias de estudos científicos e tudo o que possuímos são depoimentos, bastante variados, sobre como cada artista ou ilustrador expressa sua ideia, seu “conceito” no papel. O próprio Van Gogh, nas cartas, explicita o fato de não saber sistematicamente como o processo criativo ocorre. Como vemos, o artista pode agir intuitivamente quando da execução da sua própria obra. A respeito de sua pintura, o artista nos diz o seguinte:

Eu mesmo não sei como os pinto; venho sentar-me com uma tela branca frente ao local que me impressiona, vejo o que tenho diante dos olhos, e digo a mim mesmo: esta tela branca deve tornar-se alguma coisa – e volto insatisfeito, coloco-a de lado e depois de ter descansado eu a olho com uma certa angústia – e continuo insatisfeito, porque aquela maravilhosa natureza está muito na minha cabeça para que eu possa estar satisfeito – mas no entanto vejo na minha obra um eco do que me impressionou, vejo que a natureza me contou algo, falou comigo, e que eu anotei isto em estenografia. (VAN GOGH, 2012, p.86)

Imaginemos que como na situação de Van Gogh o processo criativo ocorra inconscientemente e seja completamente subjetivo. Portanto, pressupomos que cada artista ou ilustrador construa primeiro a sua imagem mental interpretativa para depois executá-la ou esboçá-la em seu suporte preferido.

Nas imagens abaixo, vemos dois esboços²⁴ de John Tenniel como exemplos de suas ideias gráficas originais.

Esboços de Tenniel para as ilustrações de *Alice no País das Maravilhas*



Os esboços correspondem igualmente às gravuras publicadas na primeira edição de *Alice no País das Maravilhas*. John Tenniel *usou* partes do texto escrito de Carroll para transformar em desenho, os acontecimentos narrados.

De acordo com Eco

Uso e interpretação são, certamente, dois modelos abstratos. Toda leitura resulta sempre de uma comissão dessas duas atitudes. Às vezes acontece que um jogo iniciado como uso, acabe produzindo lúcida e criativa interpretação – ou vice-versa. (ECO, 1995, p.18)

Observa-se ainda que cada ilustrador, por trabalhar na maioria das vezes em isolamento, desenvolve uma série de métodos e técnicas próprias. O que comumente chamamos de estilo deriva do fato de que cada artista descobre e desenvolve seu próprio método estético. Ao criar uma ilustração para uma obra, seja ela um livro, uma revista

²⁴ Os únicos esboços disponíveis estão na biblioteca da Universidade de Harvard. Grande parte dos esboços fazem parte de coleções privadas.

ou de qualquer outro tipo, ainda que colabore com outros ilustradores, chegada a sua vez, o ilustrador está sozinho. O olhar só pertence a ele, de acordo com o explicitado por Van Gogh

Pelo fato de que por muito tempo trabalhei *isoladamente*, imagino que, mesmo *que eu queira e que eu possa* aprender algo com os outros e que até mesmo empreste algo de suas técnicas, continuarei sempre *a ver com meus próprios olhos* e a ter minha própria maneira de conceber. (VAN GOGH, 2012, p.167)

O estilo se forma de acordo com a percepção visual de cada ilustrador. Assim como a criação do texto literário corresponde à produção de um texto único na mente do escritor. O artista ilustrador além de interpretar as informações do texto e representá-las graficamente tem, portanto, que preenchê-las com o seu estilo próprio (gosto, olhar). As ilustrações de John Tenniel, embora “expliquem” graficamente o texto de Carroll, quando colocadas comparativamente ao lado do trabalho de outros ilustradores da mesma época²⁵, demonstram que, cada uma delas, é singular em sua forma, cada uma em seu estilo.

Ilustração de John Tenniel (1865)



Ilustração de Peter Newell (1901)



Ilustração de Arthur Rackham (1907)



Podemos verificar que as ilustrações de John Tenniel, Peter Newell e Arthur Rackham, respectivamente, diferem na utilização de traços, cores, composições, ângulos, enquadramentos. A importância dada aos personagens é relativizada pelo olhar de cada ilustrador, que opta pela sua estética mais favorável.

²⁵ Preferimos comparar as ilustrações feitas no período próximo à publicação de ambos os livros de Alice para amenizar os efeitos do tempo em relação às diferentes percepções visuais.

Retomando as cartas de Van Gogh, na questão do estilo, os pintores, desenhistas ou ilustradores necessitam de modelos para comparação, visualização e informação. As *referências* proporcionadas por outros artistas também são indícios de uma construção visual. Juízos de valor ou critérios de gosto podem ser importantes na formação técnica de um artista. Temos, por sugestão de Van Gogh, instruções a respeito do desenho: “*os antigos não começavam pela linha, mas pelo meio*, ou seja, é preciso começar pelas bases elipsoidais ou pela esfera das massas em vez de começar pelo contorno.” (VAN GOGH, 2012, p.133). Ainda segundo o pintor em questão, ao considerar o estilo: “Diga-lhe que é por isto que Millet, Lhermitte, Michelângelo, assemem. Diga-lhe que meu grande desejo é aprender a fazer tais incorreções, tais anomalias, tais modificações, tais mudanças da realidade, de forma que resultem, sim, mentiras, se lhe apraz, mas mais verdadeiras que a verdade literal. [...] O que faz com que eu saiba o que quero colocar em minha própria obra, e o que eu me esforçarei por atingir, por mais que eu tenha que me perder pessoalmente, é que tenho uma fé absoluta na arte.” (VAN GOGH, 2012, p.144)

É sabido pelas cartas que as obras de Jean François Millet, Léon Augustin Lhermitte, Michelângelo (dentre muitos outros) foram vistas e apreciadas pelo pintor, contribuindo, em parte, para a sua orientação artística e estética. Curioso é ainda observar que Van Gogh colecionava várias gravuras e impressões de obras destes pintores e também de ilustradores do século XIX. Entre estas impressões também estariam algumas gravuras de John Tenniel de ilustrações feitas para a revista *Punch*. Vejamos o inventário seguinte.

GRAVURAS EM MADEIRA QUE VINCENT POSSUI

1 pasta Tipos populares irlandeses, mineiros, fábricas, pescadores, etc., na maioria pequenos esboços à pena.

[...]

1 pasta G. Doré.

1 pasta Du Maurier, muito cheia./ desenhistas da revista *Punch*.

1 pasta Ch. Keene e Sambourne./ desenhistas da revista *Punch*.

1 pasta J. Tenniel completada pelos cartoons de Beaconsfield./ desenhistas da revista *Punch*.

(VAN GOGH, 2012, p.73)

Nesta coincidência o pintor ainda manifestava o desejo de criar ilustrações: “Agora, sem pretender de forma alguma chegar tão alto quanto eles, continuando contudo a desenhar estes tipos de operários, etc., espero chegar a ser mais ou menos capaz de trabalhar na ilustração de jornais ou de livros.” (VAN GOGH, 2012, p.57).

Buscando agora entender um outro tipo de processo, o de revisão ou releitura de uma obra literária, podemos usar como exemplo as séries de desenhos feitas pelo artista mineiro Arlindo Daibert. Em *Caderno de Escritos*, livro organizado por Júlio Castañon Guimarães, estão impressos textos variados a respeito dos pensamentos do artista, em sua maioria relacionando temas literários às artes plásticas. Daibert, enquanto artista/ilustrador, criou interpretações gráficas para obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade (por ele denominada de *Macunaíma de Andrade*), *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (denominada *G.S.V*) e também para as narrativas de Alice analisadas nesta dissertação (por Daibert, chamada apenas de *Alice*). Como o registro escrito de Daibert nos esclarece:

Alice..., foi mostrada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Àquela altura, pensar graficamente um texto literário parecia-me um exercício de gratificação pessoal acima de qualquer outra coisa. Algo como o leitor apaixonado que devolvesse ao texto sua contribuição enquanto imagens. Entretanto, a escolha do texto de Lewis Carroll apresentava algumas peculiaridades que, anos mais tarde, descobri não serem meras coincidências. Abandonando a concepção tradicional de ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens. Esses exercícios de (in) traduzibilidade foram somados ao estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor. O resultado final foi a criação de 40 desenhos irreverentes que parodiavam a ilustração infantil vitoriana e buscavam a transposição dos processos criativos de Carroll (jogos de palavras, palavras-valises, inversões da lógica tradicional, etc) e de componentes de sua personalidade, reais ou não, como sua pretensa fixação por adolescentes. (DAIBERT, 1995, p.28)

Embora sejam escassos os registros sobre a criação das ilustrações sobre a *Alice* de Daibert, sabemos que existe uma diferença no que diz respeito aos traços e à apropriação de ideias. De acordo com Sandra Garcia (2005, p.50): “A série do artista juizforano foi construída em circunstâncias muito diferentes, com total liberdade de criação e sob um outro olhar, o contemporâneo.”

Entretanto, observando os trechos escritos para o *Macunaíma de Andrade* (Diário de Bordo), podemos verificar que o ilustrador nos fornece importantes informações sob a forma de depoimentos que nos levam a uma compreensão geral de uma fundamentação para um processo criativo: informações sobre como o processo criativo vai se desenvolvendo ao longo do tempo, com o contato mais intenso com a obra a ser (in) traduzida

Planejo ler a obra completa para me familiarizar melhor com o seu raciocínio. [...]

Faço um levantamento dos personagens e das cenas. Muito trabalho pela frente. Estabelecer uma linguagem capaz de *traduzir* a narrativa de Mário. A trama central é bastante simples mas os enredos paralelos transformam o livro num emaranhado de situações, lógico é bem verdade. Outro problema: como caracterizar os personagens?

[...] Às vezes me assustam um pouco as proporções que o projeto pode tomar mas, se conseguir executá-lo, será um belo trabalho. No fundo, todo artista alimenta carinhosamente a fantasia de criar uma “grande obra”.

(DAIBERT, 1995, p.13)

Vemos que a fantasia de criar uma “grande obra” se concretiza a partir de um extenso trabalho de pesquisa e estudos. A partir deste empenho é que o artista conseguirá iniciar o seu processo de tradução, à sua maneira. Ao suplantar as dificuldades iniciais, mostra-se capaz de vencer e dominar o que antes lhe é totalmente obscuro. Vejamos as seguintes constatações do artista:

O livro me parece mais claro a cada dia. Já consigo visualizar algumas imagens e coloco rabiscos no papel. (DAIBERT, 1995, p.14)

Vou tecendo lentamente o livro: minúcias e finezas. (DAIBERT, 1995, p.18)

Tudo se elabora no inconsciente e quando coloco a folha branca sobre a prancheta é só uma questão de composição. Leio muito, armazeno dados e faço associações absurdas, às vezes. Lentamente vai-se estruturando uma narrativa. Os personagens simplesmente surgem. (DAIBERT, 1995, p.19)

Comparando o processo de Daibert ao de Van Gogh, o uso das referências é notável em qualquer tipo de construção artística. Ainda que inconsciente, o artista visual (como também o escritor, não poderíamos deixar de remarcar) utilizam modelos, comparações e bases históricas, sociais e culturais para produzir um desenho/obra “original”²⁶. O ilustrador de *Macunaíma* diz, como exemplo: “A “francesa e o gigante” é a retomada de um desenho antigo, uma apropriação do *Banho Turco*, de Ingres, onde as lânguidas odaliscas francesas aparecem pintadas como índias Carajás. Meu *Macunaíma* é um eterno citar e acabei citando a mim mesmo, repetindo um desenho que já havia exposto. (DAIBERT, 1995, p.22)

Nesta próxima etapa, discutiremos a posição do ilustrador em relação ao autor, bem como as relações diretas ou indiretas entre texto e imagem questionando-nos sempre sobre a criação envolvida.

²⁶ Colocamos entre aspas o termo original para ressaltar a ironia na utilização do mesmo. Em nossas análises é certo de que o original sempre surge pelas derivações. Pensamos que este conceito é suspeito, pois como diria Alice: “é muito útil para as pessoas que lhes põem nomes, eu suponho. Se não fosse por isso, para que as coisas teriam nomes?” (CARROLL, 2008. p.63)

3.1. A interdisciplinaridade entre o texto e a ilustração

Partindo agora com os pensamentos de Nietzsche, em sua obra *Fragmentos Finais*: “Interpretação é ela mesma, na verdade, um meio de se apoderar de algo” (NIETZSCHE, 2002, p.159), podemos iniciar uma investigação a respeito da relação de interpretação com a ilustração.

Para nós, a ilustração se coloca então como uma possível e potente tradução (através de recursos artísticos) do texto. Nesse caso, verificamos a apropriação pelo ilustrador do texto criado por um autor. Nessa tomada de poder, o ilustrador irá contribuir para a ampliação de sentido do texto. A imagem produzida, ao ser colocada junto ao texto, vai potencializar as capacidades de leitura.

Interessante é observar que Nietzsche nos propõe a ideia de praticar, exercer uma leitura atenta, lenta, aberta e delicada de sua obra. Seguindo seu raciocínio, torna-se necessário que tenhamos também que intensificar nossos sentidos de leitura em relação às imagens. Logo, a proposta fundamental que vemos na união dessas duas linguagens, a verbal e a visual, dentro do texto traduzem-se, e perpetuam-se como a ideia da criação dentro do texto e além dele. O leitor, deve preparar o seu olhar também para a leitura das imagens.

A partir dessa leitura, a imagem produzida, suplementa o sentido do texto, permitindo-nos novas associações e questionamentos. Existe aí, então, uma nova forma de entendimento sobre o uso da imagem com o texto. Esta, já não está mais como um suporte à linguagem, mas também como algo que emancipa o texto e o aumenta, o faz crescer. A imagem não completa o texto, ela o amplia.

De acordo com o dicionário Aurélio a palavra *suplemento* significa: (s.m) 1. Parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, esclarecê-lo e/ou aperfeiçoá-lo. 2. Páginas com matéria especial que se juntam à matéria ordinária, em certos números de um jornal. Jacques Derrida, em sua obra *Gramatologia*, utiliza o termo ao explicar a condição da fala como expressão do pensamento, tendo a escritura como uma imagem ou uma representação (DERRIDA, 1999, p.177). Partimos, portanto de uma analogia, pois a imagem nos aparece como um suplemento e “o suplemento transgride e ao mesmo tempo respeita o interdito. É isto que também permite a escritura em geral.” (DERRIDA, 1999, p.190).

As ilustrações dos livros de Lewis Carroll, sob a forma de desenhos, “transgridem” o texto escrito mas também não deixam de representá-lo em imagens interpretativamente correspondentes.

As relações colaborativas entre o autor e o ilustrador são importantes na prefiguração das imagens. Nesse sentido, o processo conjunto da criação irá influenciar no caráter visual futuro da obra. A cooperação entre ambos prefigura um texto coparticipativo.

Para facilitar o entendimento do processo de produção (feitura) de um livro ilustrado, é preciso apontar os tipos de casos existentes entre os colaboradores da criação da obra. É claro que um livro ilustrado pode ter mais de um autor, bem como mais de um ilustrador, mas neste caso o número de pessoas envolvidas não é um fato que modifica o padrão de relações existentes.

Nas parcerias criativas existentes entre o autor e o ilustrador, podemos constatar a presença de três tipos. Elas estão enumeradas a seguir, a saber:

- i. O autor conhece o ilustrador (parceria direta)
- ii. O autor não conhece o ilustrador (parceria indireta)
- iii. O autor igual ao ilustrador (autonomia)

No primeiro caso, partimos do princípio de que o autor cria uma obra em colaboração com um ilustrador próximo, certamente alguém de sua confiança, que pode ser um amigo, um parente ou simplesmente alguém com quem mantém um contato direto, comunicando-se com o mesmo por meio de cartas, telefone, e-mails etc.

Como exemplos para esta situação poderíamos citar os autores que conhecem seus ilustradores: Lewis Carroll e John Tenniel, Roald Dahl e Quentin Blake, L.Frank Baum e William Wallace Denslow. Já nas parcerias brasileiras podemos citar: Monteiro Lobato e Jean G. Villin, Mary e Eliardo França.

Nos quadrinhos temos as parcerias costumeiramente entre os roteiristas e os ilustradores²⁷. Como exemplo, *Sandman*, uma *graphic novel*²⁸ escrita por Neil Gaiman e

²⁷ Consideramos o fato dos quadrinhos terem mais subdivisões entre as parcerias, como por exemplo os coloristas, arte-finalistas etc. Nesta dissertação, interessa-nos remarcar as pessoas responsáveis pela criação do desenho, do conceito visual e no caso, este papel é desempenhado pelo ilustrador.

²⁸ “*Graphic Novel*” ou “novela gráfica” é uma história contada através de arte sequencial (história em quadrinhos). O termo é geralmente usado para referir-se a qualquer forma de quadrinho ou mangá de longa duração, ou seja, é análogo na arte sequencial a uma prosa ou romance.

ilustrada por diversos autores como Kelley Jones, Mike Dringenberg, Malcolm Jones III, Matt Wagner, Dick Giordano, George Pratt, e P. Craig Russell.

No segundo caso, temos que o autor não mantém qualquer relação de comunicação com o ilustrador de sua futura obra. Pensemos no caso de um autor que não se importa quanto à escolha do ilustrador, dando ao editor a liberdade de escolha e ao ilustrador franca liberdade no processo de criação. Fato é que o ilustrador é mais um leitor, que pode estar aparelhado das melhores ferramentas (considerando seu talento e sensibilidade) para materializar apenas mais uma das infinitas leituras que um texto literário suscita.

Esta relação nem sempre é harmoniosa, o ilustrador, sendo escolhido pela editora pode tomar decisões sem consultar o escritor e, além disso existe a disputa pela distribuição e pagamento dos direitos autorais. Os ilustradores reivindicam o fato de os escritores ganharem mais financeiramente após a publicação das obras.²⁹

Na internet, é interessante notar um vasto número de sites de editoras que oferecem ilustradores para participar da criação das imagens nos livros ilustrados. Nestes casos, embora os ilustradores sejam indicados a parceria acaba ocorrendo de forma direta, devido às correspondências entre ambos.

Em entrevista feita pela escritora Ronize Aline (autora do livro *Anete, nariz de Chiclete*, publicada pela editora Escrita Fina, em 2013), a ilustradora da obra, Bruna Assis Brasil, responde a uma pergunta sobre o ingresso inicial do artista no processo de ilustração de livros infantis

[...] É muito difícil para um ilustrador iniciante ilustrar seu primeiro livro?

No meu caso, minha aproximação com as editoras foi pelo caminho das pedras. Não tinha contatos, não conhecia ninguém. Eu fiz meu próprio mailing a partir dos contatos disponíveis nos próprios sites das editoras. Mandei centenas de e-mails. Até que um dia uma editora me respondeu e a partir daí meu próprio trabalho fez seus contatos. Uma editora vê um livro seu de outra editora e por aí vai. Acho que o mercado está muito aberto a novos ilustradores, sempre fui muito bem recebida por todos.³⁰

A respeito das parcerias encontradas entre autor e ilustrador, Maria Nikolajeva e Carole Scott dizem que

²⁹ Vídeo sobre as parcerias entre autores e ilustradores. Reportagem feita pela Tv Brasil em 03 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J9H6EvFjEJ0>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

³⁰ Entrevista com a ilustradora Bruna Assis Brasil. Disponível em: <<http://www.ronizealine.com/2013/07/como-ilustrar-livros-infantis.html>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Muitos dos casos mais estimulantes de contraponto entre texto e imagem serão encontrados em livros de um mesmo autor-ilustrador, que tenha total liberdade para escolher qual dos dois aspectos do iconotexto levará a carga principal da narrativa. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.33)

No terceiro caso, os dois são a mesma pessoa. Quando dizemos que o autor é igual ao ilustrador, precisamos compreender que tanto a criação do texto escrito como o texto imagem sairão da mesma mente criativa, logo, o livro ilustrado produzido faz parte da expressão única do autor-ilustrador. Como nem todos os escritores se dispõem a ilustrar seus livros, este é um caso à parte e mostra uma peculiaridade no que se refere à criação de um livro ilustrado.

Como exemplos para esta situação poderíamos citar os autores/ilustradores Beatrix Potter, Dr. Seuss, Maurice Sendak, Antoine de Saint-Exupéry, Jean de Brunhoff, Eric Hill, Tove Jansson, H. A. Rey; os brasileiros Ziraldo e Millôr Fernandes.

Nos quadrinhos temos, como exemplos, Will Eisner, Scott McCloud, Osamu Tezuka, Frank Miller, Robert Crumb, Art Spiegelman, Marjane Satrapi, ZEP, Quino, Charles Schulz, Jim Davis, Lynd Ward, Frans Masereel e os brasileiros; Maurício de Sousa, Angeli, Adão Iturrusgarai, Gustavo Duarte e Luiz Fernando Veríssimo (*As Cobras*).

Para modos de comparação, é necessário pensarmos no processo de criação das histórias em quadrinhos, no qual, na maioria das vezes, o trabalho é dividido em uma equipe e cada um é responsável por uma tarefa. Ao discorrer sobre a trajetória dos quadrinhos em seu livro SHAZAM!, Álvaro de Moya nos apresenta um ponto de vista meticuloso sobre como os desenhistas, roteiristas e arte-finalistas estão presos ao argumento nas HQ's e, por argumento, entendemos que o autor se refere ao conflito presente na narrativa.

Segundo Moya,

Os acontecimentos dum argumento transcorrem em determinadas épocas. É preciso estudar todo o material que possa familiarizar-nos com o lugar e a época da ação deste argumento. Nele atuam determinados personagens. A imagem desses heróis, apresentada no roteiro, pode ser insuficiente para desenhá-los. O desenhista deve estudar o mais detalhadamente possível os personagens que atuam na história para poder transmitir seus traços mais característicos.

Para poder fazer o enquadramento, o desenhista que fez o roteiro deve ilustrar com exatidão o exterior dos personagens, seu rosto, sua figura, seu modo de vestir, dando-lhes um estilo próprio.

O estudo exato de seu meio ambiente, de suas características, será muito importante na história. Portanto, a análise do material que forneça dados sobre o meio ambiente (a casa, o interior, objetos, móveis, natureza etc) será

imprescindível, não só para criar o roteiro, assim como para a própria realização ilustrada da história. (MOYA, 1977, p.238)

Tratando-se de livros ilustrados, esta regra pode ser rompida. Mesmo sendo limitados por fatores como o tempo (período ou características), o ilustrador pode subverter e sair destas configurações. De diversas maneiras o ilustrador está menos preso a estudos prévios. Ele também pode efetuar pesquisas, embora isso não seja um modelo rigoroso.

O ilustrador e o autor podem se envolver num processo criativo longo e minucioso. Os dois³¹ são responsáveis pela obra final. Entretanto, como afirmam Nikolajeva e Scott

[...] interpretar a relação entre imagem e texto também se torna cada vez mais complexo à medida que o número de pessoas envolvidas em sua criação aumenta e a colaboração individual delas diminui. As múltiplas autoria e intencionalidade resultam em ambiguidade e incerteza na legitimidade da interpretação. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.49)

Há que se levar em conta o número de pessoas envolvidas durante o processo de criação. Quanto maior o número de colaboradores, mais propensa fica a obra à diminuição das expressões individuais devido à divisão do trabalho criativo.

3.2. As cartas de Carroll

É sabido que Lewis Carroll, além de exercer a arte da escrita em seus livros, era também um exímio escritor de cartas. Suas ideias e seus pensamentos transpareciam em suas correspondências, que muitas vezes saíam do formato convencional. Carroll escrevia para os seus familiares, seus amigos, crianças e seus ilustradores. Nas cartas, usava seu nome verdadeiro. De acordo com a biografia de Lewis Carroll, escrita por Cohen, temos que

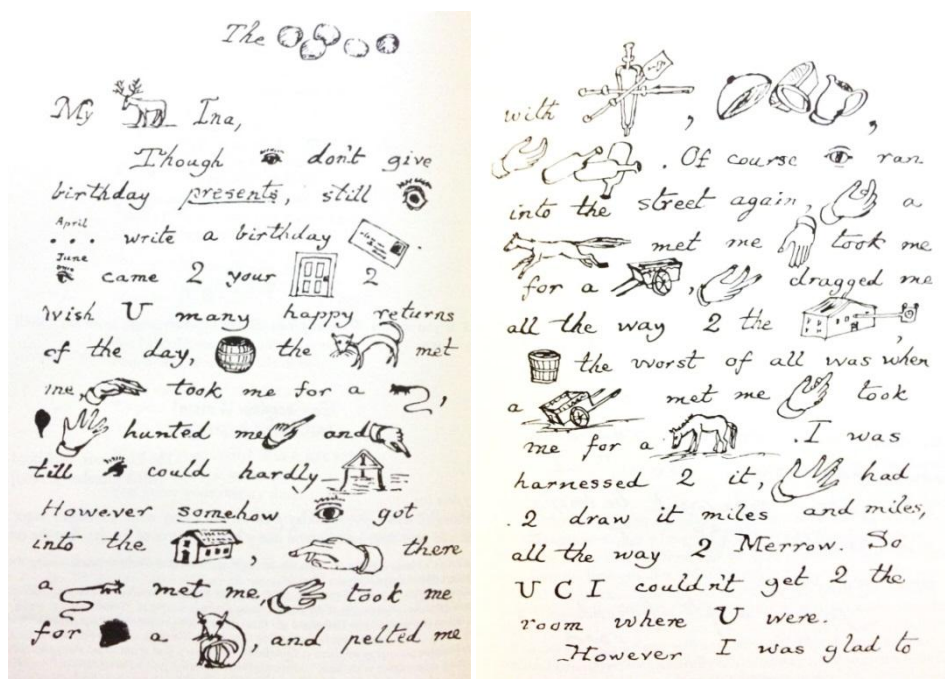
Escrever cartas era um ritual para ele; planejava-as antecipadamente e as executava com extremo cuidado e engenho. Não raro, compunha-as de madrugada, quando não conseguia dormir, e para essas noites insones chegou a inventar um mecanismo, um nictógrafo, que lhe permitia tomar notas no escuro, sob as cobertas. Podemos imaginá-lo na manhã seguinte, já inteiramente vestido, selecionando o papel de carta adequado entre os vários tamanhos que mantinha em estoque em sua escrivaninha alta, mergulhando a pena em tinta púrpura e escrevendo cartas que haviam sido compostas no escuro. A sagacidade e o humor que se manifestaram desde cedo assumem

³¹ Ou mais, como às vezes encontramos.

novas dimensões na década de 1860, na vasta gama de inusitadas cartas criadas por Charles. (COHEN, 1998, p. 311)




Carroll era comprovadamente um missivista cuidadoso e, apenas para termos uma noção de sua criatividade nas correspondências, colocamos dois modelos de cartas enviadas a duas de suas amigas: a primeira, destinada à Georgina Watson; a segunda, destinada à Agnes Hull.

Carta com desenhos no lugar de algumas palavras para Georgina Watson (1869)



hear U were hard at work learning the

2	3	4	5
6	7	8	9
10	11	12	13
14	15	16	17
18	19	20	21
22	23	24	25

 for a birthday treat.
 I had just time 2 look into the kitchen, and your birthday feast getting ready, a nice  of crusts, bones, pills, cotton-bobbins, and rhubarb and magnesia - "Now," I thought, "she will be happy!" and with a  I went on my way.
 Your aff^{le} friend 

Fonte: reprodução (internet)

Carta em espiral para Agnes Hull (1878)

know best, having the book before me from
 morning to night, and why, how can she know that no harm has
 didn't even mention, gazing at it for hours forgotten with
 when I sign for instance, the number of bottles
 Very well, myself, your being, you go
 then I go down another
 truly, David Carroll?
 Oct. 22/78
 stop, and I
 down a stop
 tear-dimmed eyes?
 come to it? Surely, I must
 know best, having the book before me from
 morning to night, and why, how can she know that no harm has
 didn't even mention, gazing at it for hours forgotten with
 when I sign for instance, the number of bottles
 Very well, myself, your being, you go
 then I go down another
 truly, David Carroll?
 Oct. 22/78
 stop, and I
 down a stop
 tear-dimmed eyes?
 come to it? Surely, I must

Fonte: reprodução (internet)

Ele era um colecionador compulsivo, não apenas enviando, mas recebendo e guardando milhares de cartas. Durante os últimos 37 anos de sua vida, manteve um registro de cartas recebidas e enviadas. Seu sobrinho S. D. Collingwood (a última pessoa a ter acesso ao registro antes dele se perder) informou que o total era de 98.721 correspondências. Às vezes, esta atividade parecia-lhe um tanto enfadonha. Conforme nos informa Cohen,

Embora escrever cartas fosse uma atividade extremamente prazerosa para ele, às vezes se tornava um fardo. “A impressão que tenho é que passo um terço da minha vida recebendo cartas”, escreve a um amigo (8 de maio de 1879), “e os outros dois terços respondendo.” “Normalmente deixo acumular setenta ou oitenta para responder, e às vezes uma carta me ocupa uma tarde inteira”, reclamou para outro (25 de abril de 1890). A um terceiro, escreveu (14 de fevereiro de 1887): “Parece que passo a vida a escrever cartas, e estou começando a achar que a definição mais correta de ‘Homem’ é ‘animal que escreve cartas’”. (COHEN, 1998, p.311)

Lewis Carroll inventava jogos, criava histórias e desafiava a inteligência de seus remetentes escrevendo com códigos complicados. Também compunha diversos acrósticos, quebra-cabeças e fazia dedicatórias nos livros que dava de presente.

O autor, além de ter escrito várias obras literárias, viveu sempre em busca de ilustradores apropriados para seus livros. Carroll era bastante preocupado com os detalhes e insistia sempre em indicar onde as ilustrações seriam colocadas, mesmo que isso significasse ter de rearranjar todo o texto ou redesenhar a ilustração. (COHEN, 2003, p.xxiii).

Algumas de suas decisões mais marcantes podem ser percebidas pela correspondência feita entre seus ilustradores. Além das cartas entre o autor e John Tenniel, outras centenas foram enviadas aos artistas Henry Holiday (1839-1927), Arthur Burdett Frost (1851-1928), Harry Furniss (1854-1925) e Emily Gertrude Thomson (1850-1929) entre outros.

John Tenniel, nasceu em 28 de fevereiro de 1820³² em Kensington, na cidade de Londres, interessando-se, desde cedo, pelas práticas artísticas. Estudou na *Royal Academy Schools*, e, insatisfeito com o ensino proposto, decidiu se tornar um artista independente. Com 16 anos de idade, exibia e vendia pinturas a óleo na *Suffolk Street Galleries* em Londres. Desde este período já produzia desenhos humorísticos e em 1850, foi contratado como ilustrador-cartunista da revista *Punch*, na qual permaneceu por um período de 50 anos. John Tenniel é considerado o ilustrador oficial das histórias de Alice.³³

A escolha de John Tenniel para fazer a ilustração das histórias de Alice foi uma sugestão de um amigo de Carroll, Robinson Duckworth (o “Pato”, amigo de Charles), que estava presente no dia em que o autor contou as histórias às três irmãs Liddell (COHEN, 1998, p.119). Sobre esta escolha, temos que

Seu estilo era exatamente o que Charles buscava, e ele resolveu pedir a colaboração do artista. Dois meses depois do encontro com Macmillan (20 de dezembro de 1863), escreveu a Tom Taylor, dramaturgo famoso e seu conhecido, perguntando-lhe se conhecia Tenniel o suficiente “para saber se ele aceitaria desenhar uma dúzia de xilogravuras para ilustrar um livro infantil” e, em caso afirmativo, se estaria disposto a colocá-lo em contato com Tenniel. “O motivo pelo qual pergunto”, escreveu Charles a Taylor, “...é que escrevi uma história para uma jovem amiga e illustrei-a a bico-de-pena. Tantas crianças já leram e gostaram, e tantas vezes me pediram para publicá-la, que decidi fazê-lo... Se [o sr. Tenniel]...aceitasse fazer [as ilustrações]..., eu lhe mandaria o livro para analisar – não que ele deva necessariamente seguir meus desenhos, mas apenas para que possa ter uma ideia do que tenho em mente.” (COHEN, 1998, p.163)

³² Doze anos antes de Carroll.

³³ Como nos diz Sebastião Uchoa Leite: “Tenniel passou à posteridade ao ter o nome ligado ao de Carroll, e hoje é impossível dissociar um do outro, pois Tenniel foi universalmente ‘adotado’ pelos editores de todo o mundo como o ilustrador ‘oficial’ das Alices.

Lembramos também que as relações entre Carroll e Tenniel tiveram seus momentos altos e baixos. Embora diversas vezes discordassem, em relação a um ponto de vista ou outro, ambos mantiveram uma relação cordial. Um grande problema ao se analisar as cartas entre eles é que muitas delas se perderam. Segundo Cohen,

Durante todo o verão e o outono de 1864, Charles discutiu, pessoalmente e por carta, os detalhes de produção com Macmillan e Tenniel. Uma torrente contínua de cartas ia e vinha entre ele e seu editor. Já a correspondência com Tenniel não está bem documentada, pois o artista provavelmente destruiu as cartas de Charles, e só restaram alguns poucos bilhetes de Tenniel. O que se sabe, porém, é suficiente para derrubar o mito de que Tenniel fosse um sofrido ilustrador que caiu vítima dos caprichos de um homem imaturo, exigente e desumano. O mito provavelmente foi criado por Harry Furniss, outro caricaturista da Punch que, três anos após a morte de Charles, publicou um livro de memórias em dois volumes em que execrava o autor de *Alice*. Segundo ele, depois de *Alice*, “Tenniel se recusara terminantemente a ilustrar qualquer outro livro”, pois Charles “era...impossível”. Ele descreveu Charles como “um cavalheiro irônico, chato e egotista – e, como Hans Andersen, uma criança mimada...Tenniel e outros artistas pressagiaram que eu não conseguiria trabalhar com Charles durante sete semanas!”. (COHEN, 1998, p.163)

Como poderemos ver adiante, nas poucas cartas que foram publicadas, as discussões a respeito da produção das ilustrações são bastante variadas e encontram-se comentários que dizem respeito a acontecimentos rotineiros da vida de cada um deles. Ao interpretar estes escritos como os únicos documentos de um processo criativo de uma relação colaborativa entre autor e ilustrador, conseguiremos perceber os papéis desempenhados por cada um deles dentro de cada domínio a que pertencem. A colaboração entre texto e imagem está muito além de ser direta e seguir um caminho único. Muitas vezes as sugestões do ilustrador interferem na aparência final da obra. Por uma questão prática, os trechos das cartas que não falam sobre as questões de imagem ou de diagramação foram omitidos³⁴.

Na carta escrita em 8 de março de 1865, enviada no período de produção de *Alice no País das Maravilhas*, temos o questionamento do ilustrador pela disposição dos desenhos

Caro Sr. Dodgson,

Eu não consigo entender a sua objeção à página como está organizada atualmente, mas se você acha que seria melhor colocar a imagem mais adiante no texto, faça por todos os meios. A imagem dos "dois criados" é certamente muito grande para encabeçar um capítulo. Você poderia

³⁴ As traduções dos textos originais em inglês foram feitas por mim.

providenciar o texto de "Um Chá Maluco" para daqui a um dia ou dois? Há muito mais nele do que a minha cópia contém. Os assuntos que selecionei dela são – o Chapeleiro dizendo o enigma; que fará igualmente bem para qualquer outra questão que se possa perguntar, e possui longo alcance; e – A Lebre de Março e o Chapeleiro, colocando o camundongo dentro da chaleira. Queremos agora um intermediário, mas eu não acho que "brilha, brilha" vai fazer parte, uma vez que se aproxima do primeiro trecho ou seja parte presente na minha cópia.

Com grande pressa,
Cordialmente,
J. Tenniel

Dear Mr. Dodgson,
I cannot see your objection to the page as at present arranged, but if you think it would be better to place the picture further on in the text, do it by all means. The "two Footmen" picture is certainly too large to head a chapter. Could you manage to let me have the text of "A Mad Tea-party" for a day or two? There is much more in it than my copy contains. The subjects I have selected from it are – The Hatter asking the riddle; which will do equally well for any other question that he may ask, and can go anywhere; and – The March Hare and the Hatter, putting the Dormouse into the tea-pot. We now want an intermediate one, but I don't think "Twinkle twinkle" will do, as it comes close upon the first subject i.e in my copy.
In grate haste
Yours very sincerely,
J. Tenniel
(COHEN; WAKELING, 2003, p.12) [Grifo nosso]

Na primeira parte, John Tenniel está de acordo com a sugestão de Carroll para colocar a imagem em sequência ao texto, ao invés de dispô-la logo após o título do capítulo VI – Porco e Pimenta (*Pig and Pepper*). Além disso o ilustrador denomina as figuras de "dois criados/*two footmen*" ironicamente remarcando o fato de serem figuras antropomórficas de um sapo e um peixe.

Ilustração nº19

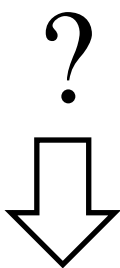


Presente na diagramação da primeira publicação, bem como na maioria das versões atuais a ilustração se encontra após um bloco de texto. Embora a ilustração se encontre entre parágrafos diferentes, (por exemplo, após o 5º ou 6º parágrafo), em nenhuma delas aparece logo em seguida ao título do capítulo. Comparativamente, vê-se no capítulo III – A Corrida-Caucus e uma Longa História (*A Caucus-Race and a Long Tale*) a imagem antecedendo o título do capítulo.

Na segunda parte da carta, John Tenniel pede ao autor que envie o texto completo do capítulo VII – Um Chá Maluco (*A Mad Tea-Party*) para a decisão de qual parte deverá ser ilustrada – “Há muito mais nele do que a minha cópia contém.” – o ilustrador nos diz quais os possíveis trechos selecionados a serem ilustrados. Como vemos nas imagens abaixo

Capítulo VII – Um Chá Maluco

Ilustração nº24



Intermediário

Ilustração nº25



O Chapeleiro dizendo o enigma.

“Por que um corvo é parecido com uma escrivaninha?”
(CARROLL, 1998, p.90)

“Why is a raven like a writing-desk?”
(CARROLL, 1998, p.60)

Ilustração nº26



A Lebre de Março e o Chapeleiro, colocando o camundongo dentro da chaleira.

“Na última vez que os vi, os dois estavam tentando enfiar o Arganaz dentro do bule de chá.”

(CARROLL, 1998, p.102)

“The last time she saw them, they were trying to put the Dormouse into the teapot”.
(CARROLL, 1998, p.67)

A carta de 4 de abril de 1870 é uma resposta de Tenniel a uma solicitação do autor. Vejamo-la

Meu caro Dodgson,
Eu deveria ter escrito mais cedo, mas eu tenho ficado preocupado de muitas maneiras.
Gostaria infinitamente de não dar nenhuma opinião a respeito do que seria melhor deixar de fora no livro, mas já que você fez a pergunta tão

diretamente, eu sou obrigado a dizer, supondo que a exclusão em algum lugar deva ser absolutamente necessário, que a cena do vagão nunca me pareceu ser muito forte e eu acho que pode ser sacrificada sem muito descontentamento; além disso, não há nenhum tema sobre esta ilustração que esteja na lista resumida.

Por favor, deixe-me saber até que ponto você já usou, ou pretende usar a “faca”; meu grande medo é que toda essa indecisão e revisão irá interferir fatalmente com o progresso do livro. Com pressa, aguardando sua resposta.

Com os melhores cumprimentos,

J. Tenniel

Você deve ter mais alguns tamanhos em poucos dias.

My dear Dodgson,

I should have written sooner but I have been a good deal worried in various ways.

I would infinitely rather give no opinion as to what would be the best left out in the book, but since you put the question point-blank, I am bound to say, supposing excision somewhere to be absolutely necessary, that the Railway scene never did strike me as being very strong, and that I think it might be sacrificed without much repining; besides, there is no subject down in illustration of it in the condensed list.

Please let me know to what extent you have used, or intend using, the pruning-knife; my great fear is that all this indecision and revision will interfere fatally with the progress of the book. In haste to claim post.

Yours sincerely,

J. Tenniel

You shall have some more sizes in a few days.

(COHEN; WAKELING, 2003, p.14) [Grifo nosso]

Na carta enviada por Tenniel a respeito de *No País do Espelho*, o ilustrador tenta se isentar de dar opiniões a respeito do que deve ser deixado de fora. Entretanto, como ele mesmo diz: “supondo que a exclusão em algum lugar deva ser absolutamente necessário, que a cena do vagão nunca me pareceu ser muito forte e eu acho que pode ser sacrificada sem muito descontentamento [...]”. Entretanto, a imagem a que se refere continuou presente na história, como vemos abaixo.

Ilustração nº13



Ilustração de *Alice no País do Espelho*

Num vagão de trem, Alice e mais três personagens aparecem. De frente para ela, no banco esquerdo, está um homem com um terno branco feito de papel, do outro lado um bode humanizado está dormindo e, por fim, na janela da cabine, o que parece ser um guarda observa Alice de binóculos. Para Hugh Haughton, escritor da introdução para a edição em inglês usada nesta dissertação, a ilustração do homem com o terno de papel possui uma extrema semelhança com Benjamin Disraeli. (HAUGHTON *in* CARROLL, 1998, p.336) Benjamin Disraeli era um político conservador britânico e foi primeiro-ministro duas vezes. Disraeli era frequentemente satirizado por Tenniel na revista *Punch*. O palpite de Haughton é que o fato dele se vestir desta forma tem relação com seu frequente aparecimento nos jornais da época.

Como Carroll descreve o personagem – “ele estava vestido de papel branco dos pés à cabeça/*he was dressed in White paper*”(CARROLL, 1998, p.58) – não podemos saber se esta também foi uma sugestão de Tenniel ou não.

Foto de Benjamin Disraeli



Charge da revista *Punch*



Fonte: reprodução (internet)

Na carta adiante, continuando a conversa a respeito da cena do vagão, Tenniel acrescenta mais sugestões para a cena. Possivelmente o trecho a que Tenniel faz referência é – “E, no momento seguinte, ela sentiu o vagão dar um pulo e erguer-se completamente no ar. Em seu pavor, ela agarrou-se à coisa mais próxima que encontrou, que por acaso era a barbicha do Bode./*In another moment she felt the carriage rise straight up into the air, and in her fright she caught at the thing nearest to her hand. Which happened to be the Goat’s beard* (CARROLL, 1998, p.16) – Agora, John

Tenniel inverteu o processo de sugestões pois ele oferece a Carroll a oportunidade de rever o seu texto. Além dos quatro personagens da ilustração, ele cita uma senhora (desconhecida para nós) e propõe algo que provavelmente seria mais engraçado e interessante para a história – você pode muito bem fazer Alice lançar mão da barba do Bode como sendo o objeto mais próximo ao seu lado [...]. Não existe uma ilustração para este quadro. Em 1º de junho de 1870, Tenniel escreveu:

Penso que quando o pulo acontece na cena da estrada de ferro você poderia perfeitamente fazer Alice agarrar a barba do Bode como sendo o cabelo da velha senhora. O solavanco de fato as arremessaria juntas.

Não me considere grosseiro, mas sinto-me obrigado a dizer que o capítulo do “marimbondo” não me interessa em absoluto, e não consigo imaginar como ilustrá-lo. Se quer encurtar o livro, não posso deixar de pensar – com toda submissão – que esta é a sua oportunidade.

I think that where the jump occurs in the Railway scene you might very well make Alice lay hold of the Goat’s beard as being the object nearest to her hand, instead of the old lady’s hair. The jerk would naturally throw them together.

Don’t think me brutal, but I am bound to say that the “wasp” chapter doesn’t interest me in the least, and I can’t see my way to a picture. If you want to shorten the book, I can’t help thinking, with all submission, that there is your opportunity.

(COHEN; WAKELING, 2003, p.15)

Esboço de Tenniel que acompanhava a carta



Na carta de 22 de julho de 1890, transcrita abaixo, Tenniel faz um agradecimento por um presente de Carroll. Com o sucesso de *Alice no País das Maravilhas* foram criados outros objetos com o tema do livro. Como podemos ler abaixo

Meu caro Dodgson,

Muitíssimo obrigado pela pequena embalagem de selos “Alice no País das Maravilhas”. É muito “delicada!”, E deve, penso eu, ser imensamente popular, especialmente entre jovens, muito jovens, senhoras; de qualquer forma, eu espero que seja.

Os “Nove Palavras Sábias” estão cheios de sabedoria, além de serem muito engraçados.

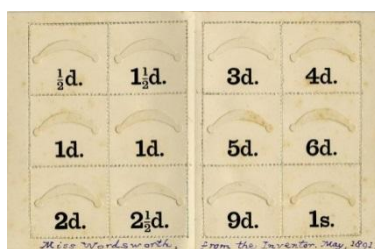
Atenciosamente,
John Tenniel

My dear Dodgson,
Very many thanks for the little Wonderland Postage Stamp-Case. It is very "dainty!" and ought, I think, to be immensely popular, especially with young, very young, ladies; at any rate I hope it will.
The nine Wise Words are full of wisdom, besides being decidedly funny.
Haste.
Sincerely yours,
John Tenniel
(COHEN; WAKELING, 2003, p.18)

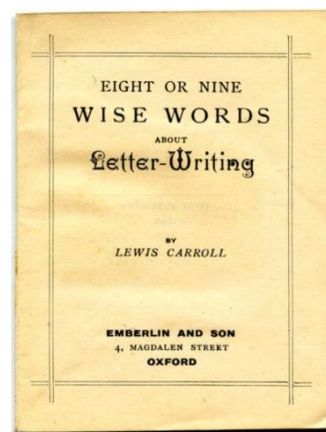
Carroll havia inventado em outubro de 1888, a caixa de selos "Wonderland". Para acompanhar a embalagem, ele ainda escreveu um pequeno livreto chamado "*Eight or Nine Wise Words about Letter-Writing*". Conforme vemos pela resposta do ilustrador, o autor mantinha uma relação amistosa e lhe enviava algumas de suas mais recentes produções. Por esta mensagem fazemos duas análises. A primeira: os livros fizeram enorme sucesso e geraram um grande número de produtos, ainda em 1890; a segunda: alegravam-se tanto o autor quanto o ilustrador ao verem suas criações exibidas em novos formatos, assim como qualquer artista que dispõe de uma obra para ser confeccionada e aguarda ansiosamente para verificar o produto final.

Abaixo estão os objetos a que Tenniel se refere

Embalagem "*The Wonderland Postage-Stamp Case*" e seu interior



Eight or Nine Wise Words About Letter Writing



Nesta carta de 4 de julho de 1893, Tenniel agradece os elogios feitos por Carroll. O ilustrador havia recebido o título de nobreza pelo governo de Gladstone e todos os seus conhecidos, incluindo a equipe da revista *Punch* que o parabenizaram e comemoram em sua homenagem.

Muitíssimo obrigado por seu reconhecimento de minha nova “dignidade” (!). É sempre agradável para mim receber os parabéns de velhos amigos, e eu tive montes deles!!

Como é verdade que "alguns têm impulso de grandeza sobre eles!" – e você pode estar certo de que não era por minha escolha. No aguardo.

Sempre sinceramente,
John Tenniel

My dear Dodgson,

Very many thanks for your kind recognition of my new “dignity” (!). It is always delightful to receive the congratulations of old friends, and I have had heaps of them!!

How true it is that “some have greatness thrust upon them!” – and you may be quite sure that it was none of my seeking. Haste.

Yours always sincerely,
John Tenniel

(COHEN, WAKELING, 2003, p.18)

Esta carta é uma importante informação sobre a posição social atingida pelo ilustrador. John Tenniel, com suas ilustrações sempre presentes no cotidiano dos ingleses havia modificado seu “status” social para o de um nobre. Precisamos salientar que, naquela época, este tipo de título era algo extremamente valioso e, embora Tenniel mostre-se supreso: “– e você pode estar certo de que não era por minha escolha”, a honraria era uma maneira de colocá-lo em evidência na Inglaterra vitoriana.

Nesta correspondência de 29 de janeiro de 1894, John Tenniel novamente recebe um presente. Desta vez Carroll enviou-lhe uma cópia de sua obra *Sylvie e Bruno*.

Meu caro Dodgson,

Aceite os meus melhores agradecimentos pela cópia do novo *Sylvie e Bruno*, devidamente recebida. Estou muito envergonhado que sua bondade deveria ter permanecido tanto tempo sem reconhecimento, mas eu tenho estado "preocupado demais" ultimamente, por ter que atender a outros negócios e por isso você deve me perdoar.

Com todos os melhores desejos para o sucesso do livro. Continuo

Sempre Atenciosamente,
John Tenniel

My dear Dodgson,

Pray accept my best thanks for the copy of the new *Sylvie and Bruno*, duly received. I am quite ashamed that your kindness should have remained so long un-acknowledged, but I have been “worried out of my life”, lately, in having to attend to other people’s business, so you must forgive me.

With all good wishes for the success of the book. I remain

Always sincerely yours,
John Tenniel

(COHEN; WAKELING, 2003, p.19)

O ilustrador revela ao autor a sua grande responsabilidade e preocupação com os negócios a tratar. Embora não nos explique quais seriam estes assuntos, presumimos

que se tratem de seus cartuns e ilustrações, que teriam prazos para sua produção e para a entrega.

A seguinte correspondência surge no momento em que Carroll estava preparando novas edições para ambas as narrativas de Alice. Elas seriam rediagramadas com novas fontes e contariam com novas impressões das ilustrações feitas a partir dos blocos originais de madeira. A carta de 5 de setembro de 1896 mostra o seguinte conteúdo:

Meu caro Dodgson,
 Certamente! E eu vou fazer o que você deseja em relação à supervisão das fotos com muito prazer; é claro que tudo dependerá da *impressão*.
 Com o melhor de todos os bons desejos para o sucesso do novo empreendimento, acredite em mim, como sempre,
 Atenciosamente,
 John Tenniel

My dear Dodgson,
 Certainly! And I will do what you wish in regard to supervising the pictures with much pleasure; of course everything will depend on the *printing*. With the best of all good wishes for the success of the new venture, believe me, as always,
 Sincerely yours,
 John Tenniel
 (COHEN; WAKELING, 2003, p.19)

Lewis Carroll, como todo autor preocupado com a finalização de sua obra pede auxílio a Tenniel para assegurar que suas imagens sejam impressas de forma impecável. Confirmando a preocupação demonstrada pela carta, ele se justifica através do prefácio escrito para a edição de 1897

Para este sexagésimo primeiro milhar, foram feitos novos clichês a partir dos blocos xilográficos (que, nunca tendo sido usados para impressão, estão em tão boas condições como quando gravados pela primeira vez em 1871), e todo o livro foi composto outra vez com tipos novos. Se as qualidades artísticas desta nova tiragem ficarem aquém, em algum aspecto, das exibidas pela edição original, não terá sido por falta de esmero por parte do autor, editor ou impressor. (GARDNER, 2002, p.129)

A carta de 9 de setembro de 1896 é uma continuação da carta anterior, na qual lemos o seguinte:

Acho a sugestão de Macmillan muito boa, e, além disso, eu não posso oferecer opinião; na verdade, eu sinto muito em ter que dizer-lhe que acho que eu estava me precipitando ao consentir a revisão das imagens de Alice. Foi feito no calor do momento e simplesmente com o intuito de ajudá-lo, mas ao pensar sobre o assunto percebi que a responsabilidade é muito grande, e mais do que eu posso controlar.

Eu tenho uma certa quantidade de trabalho, muito além do meu trabalho ordinário a ser executado, e isso deve ser feito entre agora e o Natal. Ele vai ocupar todo o meu tempo (pensei) e, portanto, eu não posso enfrentar o risco de interrupções inevitáveis que as visitas frequentes do "garoto da impressão" implicaria, e que, eu prevejo, se tornaria insuportável, absolutamente!

Como a torná-lo uma "questão de negócios", (com os agradecimentos é igualmente impossível). A ideia de remuneração nunca entrou na minha cabeça em nenhum momento, e, nas circunstâncias, eu certamente não devo pensar em aceitá-la.

Assim sendo, e acertando os pontos, só posso te suplicar para perdoar a minha estupidez e gentilmente me dispensar para romper o noivado, ao mesmo tempo lembrando que agora estou com 76 anos e que, presumo, no meu próprio ponto de vista, cobre uma multidão de deficiências !

Com muitos agradecimentos pelo "*Symbolic Logic*"³⁵, permaneço

Atenciosamente,

John Tenniel.

I think Macmillan`s suggestion a very good one, and beyond this I can really offer no opinion; indeed, I am sorry in having to tell you that I find I was over-hasty in consenting to revise the Alice pictures. It was done on the spur of the moment, and simply with the view to helping you, but in thinking the matter over since I find that the responsibility is too great, and more than I can manage.

I have a deal of work, quite outside my ordinary work, on hand, and it must be done between now and Christmas. It will take up all my time (and thought) and therefore I cannot face the risk of the inevitable interruptions which the frequent visits of the "Printer`s Boy" would entail, and which, I foresee, would become intolerable, absolutely!

As to making it a "matter of business", that (with much thanks" is equally impossible). The ideia of remuneration never entered my head for a moment, and, in the circumstances, I certainly should not think of accepting it.

That being so, and putting this and that together, I can only beseech you to forgive my stupidity and kindly hold me excused in breaking the engagement, at the same time reminding you that I am now in my 76th year and that, I take it, at any rate from my own point of view, covers a multitude of – shortcomings!

With many thanks for the Symbolic Logic, I remain

Sincerely yours,

John Tenniel.

(COHEN; WAKELING, 2003, p.20) [Grifamos]

Na carta acima, nós não somos informados sobre qual foi a "sugestão de Macmillan mas lemos que o ilustrador volta atrás em sua promessa de observar as novas impressões para o obra *Alice no País do Espelho*: "Foi feito no calor do momento e simplesmente com o intuito de ajudá-lo [...]". Vemos que, pelas suas palavras seguintes Macmillan está sobrecarregado de trabalho e seus respectivos prazos. Suas desculpas refletem a estreita relação de trabalho que mantinha com Lewis Carroll. Neste sentido, o autor das aventuras de Alice revela a sua vulnerabilidade e sua necessidade de auxílio. Daí, concluímos que Carroll dependia também da aprovação do ilustrador para as decisões a serem tomadas. De fato, os dois realizaram a obra.

³⁵ Obra publicada por Lewis Carroll em 1896.

3.3. As ilustrações / Análises

É possível ao ler as narrativas de Alice perceber a presença de um determinado padrão no que se refere à quantidade de ilustrações. No primeiro livro temos um mínimo de 2 e o máximo de 5 ilustrações por capítulo. Já no segundo, o maior número de ilustrações é concentrado no início da narrativa e vai diminuindo até o final (capítulos X, XI, XII). Para visualizarmos melhor esta distribuição, temos a tabela abaixo

Capítulos	<i>Alice no País das Maravilhas</i>	<i>Alice no País do Espelho</i>
Frontispício	1	1
I	3	8
II	4	4
III	2	5
IV	4	7
V	5	4
VI	5	3
VII	3	5
VIII	4	5
IX	3	5
X	2	1
XI	3	1
XII	3	1

Em cada capítulo, Alice passa por um episódio diferente junto com o aparecimento de um novo personagem, à exceção do Chapeleiro Maluco e da Lebre de Março que estão nas duas narrativas.

A maioria das ilustrações aparece inicialmente após um grande bloco de texto que vai narrar os acontecimentos do capítulo e a maioria delas estão posicionadas próximas aos trechos que as descrevem. Quando não estão dispostas dessa forma, como podemos ver nos anexos desta dissertação, algumas imagens foram criadas pela “união” de diversas partes do texto, ou seja, embora a maioria encontre um parágrafo descritivo para a imagem, algumas foram imaginadas livremente (por meio do conjunto) pelo ilustrador³⁶.

De todas as imagens criadas, verificamos que o ilustrador deixou de ilustrar certas partes do texto que são muito imagéticas ao pensarmos em seu uso para outras mídias, (o cinema). Como um exemplo, pensemos na sequência que remete à queda de Alice, antes de entrar no país das Maravilhas, tão abordada por Walt Disney no longa de 1951. Indagamos porque o artista e o autor fizeram questão de inserir desenhos que

³⁶ Vide anexos.

pouco atingiram e marcaram os leitores como a ilustração nº13 (Alice e o cachorrinho/*Alice no País das Maravilhas*) e a ilustração nº17 (Alice abraçando um veado/*Alice no País do Espelho*). Questionamos o porquê destas e algumas outras ilustrações não terem tido repercussão. Acreditamos, como veremos adiante que algumas imagens possuem mais apelo e possibilidades de desdobramento do que outras. Ainda, as imagens mais conhecidas coincidem com os trechos do texto mais evocados. O Coelho Branco, o Dodo, a Lagarta, Humpty Dumpty, os gêmeos Tweedle e as Rainhas pertencem à série de personagens que ficaram presos à memória dos leitores. Qual foi realmente o papel do ilustrador John Tenniel nas obras de Lewis Carroll? Como esclarece Sebastião Uchoa Leite,

Chame-se a atenção, nesse livro, para as imagens de Tweedledum & Tweedledee, da Morsa e do Carpinteiro e, particularmente, de Humpty Dumpty. São criações originais de Tenniel, sem nenhuma indicação anterior de Carroll, que inspirariam depois numerosos ilustradores. Elas estabeleceram um padrão básico universalmente adotado e incansavelmente imitado. Este padrão tornou-se uma marca registrada do universo carrolliano, transmitida através dos anos. (LEITE, 2003, p.122)

Na tentativa de elaborar uma reflexão sobre a frequência de ilustrações, suas escolhas e suas características peculiares, iremos dispô-las aqui (algumas delas) para ressaltar as iniciativas e conclusões gráficas finais feitas por John Tenniel.

Ler uma imagem requer atenção

Antes de tudo é necessário lembrar que a fonte de inspiração para a escrita do livro, Alice Liddell, não se tornou um modelo físico para a criação da personagem principal. Alice Liddell, como podemos ver no primeiro capítulo desta dissertação, tinha cabelo escuro e franja sobre a testa. Sabemos que Carroll enviou a fotografia de uma de suas jovens amigas³⁷ a Tenniel, o que não temos certeza é se o ilustrador tenha acatado a sugestão ou não (no que diz respeito a semelhança com a amiga do autor). Pelos escritos de Carroll sabemos que

O sr. Tenniel é o único artista que desenhou para mim que se recusou resolutamente a usar um modelo, declarando que tinha tão pouca necessidade de um quanto de uma tabuada de multiplicar para resolver um problema matemático! Arrisco-me a pensar que estava errado e que, por falta de

³⁷ A foto era de Mary Hilton Badcock. (GARDNER, 2002, p.11)

modelo, desenhou várias imagens de “Alice” completamente desproporcionais – cabeça evidentemente grande demais e pés evidentemente pequenos demais. (GARDNER, 2002, p.11)

Vejamos a primeira imagem de Alice na obra *Alice no País das Maravilhas*

Ilustração nº2



A Alice de Tenniel tem cabelos claros (como fica sugerido pela falta de preenchimento) e compridos. A respeito do fato da ilustração representar o que seria uma menina loira, pensamos que se trate de uma precaução quanto à impressão, pois se o cabelo fosse escuro, uma grande “mancha” de preto entraria em conflito com as sombras do restante da gravura. Em termos de qualidade, o desenho ficaria visualmente grosseiro. Esta talvez, fosse uma precaução do ilustrador.

Alice não é descrita detalhadamente em nenhum momento da narrativa, o que temos é uma afirmação de que seu cabelo não tem cachos como o de Mabel: “porque o cabelo dela tem cachos bem longos, e o meu não tem cacho nenhum; é claro que não posso ser Mabel [...] / for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn't go in ringlets at all; and I'm sure I ca'n't be Mabel [...]” (CARROLL, 1998, p.26)

Já na segunda apresentação de Alice, conseguimos ver o seu rosto em meio-perfil. Ao contrário da ilustração anterior, temos o primeiro contato com a face da menina. Propositadamente ou não, Tenniel nos introduziu à configuração da personagem lentamente. Assim como Alice levantava a cortina e descobria a pequena porta, nesta ilustração conseguinte ela também nos é “revelada”.

Alice de pé, em meio perfil, olha para o frasco com o papel escrito “DRINK ME”. De acordo com Gardner, o frasco de remédio vitoriano não tinha tampa de enroscar nem rótulo colado na embalagem. Ele era arrolhado e o rótulo era um papel amarrado no gargalo (GARDNER, 2002, p.16). Ainda, na imagem uma chave encontrase em cima da mesa (no desenho a mesa aparece pela metade, recortada).

Abaixo vemos a imagem e o trecho do texto correspondente

Ilustração nº3



Não adiantava nada ficar esperando perto da portinha, por isso ela voltou para a mesa, meio que esperando encontrar outra chave ou, pelo menos, um manual para fechar as pessoas como telescópios. Desta vez, encontrou uma garrafinha sobre a mesa (“que certamente não estava aqui antes”, disse Alice) e, amarrada no gargalo da garrafa, havia uma etiqueta com as palavras “BEBA-ME” belamente impressas com letras grandes. (CARROLL, 1998, p.18)

There seemed to be no use in waiting by the little door, so she went back to the table, half hoping she might find another key on it, or at any rate a book of rules for shutting people up like telescopes: this time she found a little bottle on it, (“which certainly was not here before,” said Alice,) and round the neck of the bottle was a paper label, with the words “DRINK ME” beautifully printed on it in large letters. (CARROLL, 1998, p.13)

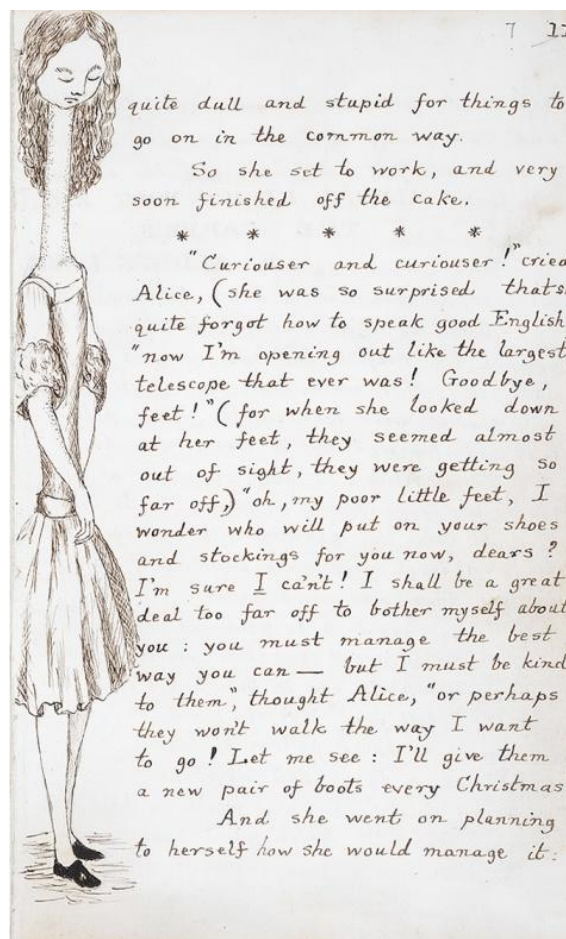
No capítulo II – A Poça de Lágrimas (*A Pool of Tears*), Alice é representada sofrendo o processo de crescimento. Alice está esticada, cresceu verticalmente e foi o pescoço que se alongou de maneira desproporcional. Ela está representada quase frontalmente e olha assustada. Esta imagem não é detalhadamente descrita no livro, o que se tem são indicações pelas falas e pensamentos da personagem. No trecho: “[...] Agora estou me abrindo como o maior telescópio que já existiu! Adeus, pés! (pois

quando olhou para os pés, eles tinham quase sumido de vista, cada vez mais distantes) (CARROLL, 1998, p. 23)³⁸ – a palavra “telescópio” poderia, hipoteticamente, indicar a ideia metafórica de Lewis Carroll. Certamente, é pela sugestão do autor que o ilustrador se baseou neste caso. O processo de criação de ambos está ligado diretamente. Em seu manuscrito, Carroll a havia esboçado da mesma forma que John Tenniel.

Ilustração nº4



Ilustração do manuscrito de Carroll



No capítulo III – A Corrida-Caucus e uma Longa História (*A Caucus-Race and A Long Tale*), podemos observar Alice junto a animais como o Dodo, a coruja, o pato, o castor e o caranguejo. O que nos chama mais atenção nestas ilustrações é a representação de um dodo. Os dodos, aves incapazes de voar, foram extintos em 1681 pelos marinheiros holandeses que as matavam por serem “aves nojentas”, como costumavam chamá-las. Apesar de serem o primeiro exemplo de animal totalmente

³⁸ Trecho em inglês: “now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!” (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off)” (CARROLL, 1998, p.16).

extinto, o museu da universidade de Oxford ainda conserva os restos de um desses animais e uma pintura cuja autoria é de Jan Savery.

Pintura de Jan Savery (1651)



Ilustração nº8

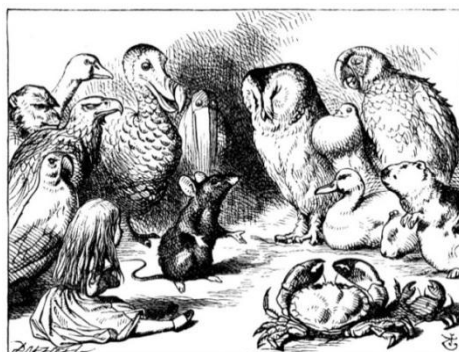


Ilustração nº9



Nas imagens em que ele aparece, observamos a interpretação de John Tenniel a respeito de um dodo. Notamos, que na ilustração nº9 ele desenhou mãos humanas sob as asas da ave. Esta ilustração mostra uma coerência com o que acontece na cena, como diz Gardner: “De que outro modo ele poderia segurar um Dedal?” (GARDNER, 2002, p.29). Nos trecho abaixo, a construção visual se justifica

20º parágrafo

Essa pergunta o Dodo não conseguiu responder sem pensar bastante, e passou um longo tempo com um dos dedos premidos sobre a testa (a posição em que geralmente está Shakespeare nos retratos que temos dele), enquanto o resto esperava em silêncio. Por fim, o Dodo disse: “*Todos* ganharam, e *todos* devem receber prêmios”. (CARROLL, 1998, p.39) [Grifo nosso]

This question the Dodo could not answer without a great deal of thought, and it stood for a long time with one finger pressed upon its forehead (the position in which you usually see Shakespeare, in the pictures of him), while

the rest waited in silence. At last the Dodo said, “*Everybody* has won, and *all* must have prizes.” (CARROLL, 1998, p.26)

22º parágrafo

“Ora, ela, é claro”, disse o Dodo, apontando para Alice com um dedo. E todo o grupo se aglomerou imediatamente ao redor dela, gritando de modo confuso: “Prêmios! Prêmios!” (CARROLL, 1998, p.40) [Grifo nosso]

“Why, *she*, of course,” said the Dodo, pointing to Alice with one finger; and the whole party at once crowded round her, calling out in a confused way, “Prizes! Prizes!” (CARROLL, 1998, p.26)

26º parágrafo

“Apenas um dedal”, disse Alice tristemente. (CARROLL, 1998, p.40)

“Only a thimble,” said Alice sadly. (CARROLL, 1998, p.26)

28º parágrafo

Então todos se aglomeraram mais uma vez ao redor dela, enquanto o Dodo lhe entregava solenemente o dedal, dizendo: “Imploramos que se digne aceitar este elegante dedal”. E quando acabou esse curto discurso, todos aplaudiram. (CARROLL, 1998, p.40) [Grifo nosso]

Then they all crowded round her once more, while the Dodo solemnly presented the thimble, saying “We beg your acceptance of this elegant thimble”; and, when it had finished this short speech, they all cheered. (CARROLL, 1998, p.27)

No capítulo IV – O Coelho manda um recado pelo Lagarto (*The Rabbit sends in a Little Bill*), a ilustração que identifica a mão gigante de Alice tentando pegar o Coelho sofreu o processo de falta de continuidade por parte do ilustrador. John Tenniel, que havia ilustrado o coelho com o colete branco anteriormente³⁹, agora o representa com colete e paletó xadrez. (GARDNER, 2002, p.38)

Ilustração nº11



³⁹ Ver ilustração nº1 do capítulo 2 da dissertação.

A ilustração nº11 teve um detalhe esquecido por Tenniel, algo que não atrapalha a imagem mas nos mostra um descuido durante o processo de criação. Talvez o autor também não tenha reparado nas diferenças, pois a imagem é até hoje impressa desta forma.⁴⁰

Continuando, no mesmo capítulo, temos a ilustração do personagem Bill, um lagarto *verde* que, a pedido do Coelho, entra pela chaminé para ajudar a retirar Alice, quando ela está crescida e fica presa dentro de um quarto. Quando ele tenta descer, Alice o chuta, o que faz com que o Lagarto Bill seja expelido pela chaminé.

Ilustração nº12



Ilustração do manuscrito



Comparando-as, podemos ver que a ideia constituinte das imagens é a mesma. O desenho de Tenniel corresponde em sua composição ao desenho esboçado por Carroll. Embora o Bill da primeira ilustração nos pareça mais expressivo, a concepção básica do personagem não se perdeu, como vemos na segunda imagem.

⁴⁰ Ver *Anexos*, na página XIII.

O capítulo V – O Conselho de uma Lagarta (*Advice from a Caterpillar*), apresenta uma situação de imagens em sequência. A Lagarta, personagem que Alice encontra ao se iniciar o episódio, pede que ela declame os versos do poema “Você está velho, Pai William/*You are old, Father William*”. Vejamos a disposição dos versos e suas respectivas imagens

Ilustração nº15



“Você está velho, Pai William”, disse o moço,
 “Os cabelos de neve salpicados,
 Mas vive a plantar bananeira com alvoroço,
 Na sua idade, não acha arriscado?”
 (CARROLL, 1998, p.63)

*“You are old, Father William,” the young man said,
 “And your hair has become very white;
 And yet you incessantly stand on your head—
 Do you think, at your age, it is right?”*
 (CARROLL, 1998, p.42)

Ilustração nº16



“Você está velho”, disse o jovem, “eu repito,
 E também gordo, de modo anormal.
 Mas aqui entrou saltando como um cabrito,
 Diga-me, existe razão para tal?”
 (CARROLL, 1998, p.63)

*“You are old,” said the youth, “as I mentioned before,
 And have grown most uncommonly fat;
 Yet you turned a back-somersault in at the door—
 Pray, what is the reason of that?”*
 (CARROLL, 1998, p.43)

Ilustração nº17



“Você está velho”, disse o jovem, “nem mastiga
 Tudo o que for mais duro do que o sebo.
 Mas não deixou do ganso nem bico, nem miga,
 E como faz isso, é que não concebo.”
 (CARROLL, 1998, p.64)

*“You are old,” said the youth, “and your jaws are too weak
 For anything tougher than suet;
 Yet you finished the goose, with the bones and the beak—
 Pray how did you manage to do it?”*
 (CARROLL, 1998, p.44)

Ilustração nº18



“Você está velho”, disse o jovem, “e ninguém diz
 Que os seus olhos são tão firmes como antes.
 Mas traz uma enguia na ponta do nariz...
 É de espantar que seja tão brilhante.”
 (CARROLL, 1998, p.64)

*“You are old,” said the youth, “one would hardly suppose
 That your eye was as steady as ever;
 Yet you balanced an eel on the end of your nose—
 What made you so awfully clever?”*
 (CARROLL, 1998, p.44) [Todos os grifos nossos]

Podemos pressupor que o autor acreditasse que os versos ficariam muito mais compreensíveis com as ilustrações suplementares⁴¹. Para uma criança, os versos poderiam tornar-se abstratos ou confusos, algo que é facilitado pelo aparecimento das figuras. Portanto, Lewis Carroll e John Tenniel construíram uma narrativa gráfica na qual as ilustrações em série agem como uma história em quadrinhos.

Um elemento que nos chama a atenção na ilustração nº18 é a ponte. A opção por inseri-la no cenário da ilustração decorre de ela ser uma visão habitual para os ingleses da época. De acordo com Philip Benham (BENHAM *apud* GARDNER, 2002, p.49) “a ponte é uma armadilha construída em ribeirões ou rios para pegar enguias, consistindo em uma barreira de cestos cônicos tecidos com juncos ou por vezes madeira de salgueiro”. O autor Robert Wakeman nos diz que existe uma ponte de ferro perto da cidade de Guildford. Estas informações são necessárias para se pensar na lógica de criação das imagens feitas por Tenniel. Concluimos então, que nenhum elemento da imagem está presente pura e simplesmente pelo acaso e, sim, aparece pela memória inconsciente de seu feitor.

A ilustração nº32 do livro *Alice no País das Maravilhas* é uma representação de um personagem criado a muito tempo e aparece em outras obras literárias como a *Divina Comédia* de Dante Alighieri (canto 29, Purgatório): o grifo. O grifo é um monstro representado com cabeça e asas de águia e corpo de leão. É uma figura presente no emblema do *Trinity College* de Oxford (lugar onde Carroll lecionava). De acordo com Gardner (2002, p.91), existe um significado satírico no sono do grifo. Dentro de sua mitologia, os grifos eram guardiões extremamente vigilantes das minas de ouro da antiga Cítia. Esta curiosidade contrasta com o texto de Carroll – “Logo encontraram um Grifo, profundamente adormecido ao sol. (Se vocês não sabem o que é um Grifo, vejam o desenho.)/They very soon came upon a Gryphon, lying fast asleep in the sun (If you don't know what a Gryphon is, look at the picture.)”(CARROLL, 1998, p.126)

Entre parêntesis, lemos a *indução* provocada por Lewis Carroll. Diretamente o texto e a imagem dialogam entre si. Ao invés de descrever o personagem em palavras, o autor optou por depender da ilustração para explicar o que gostaria de dizer. Nesse caso, temos uma prova de que a imagem precisa existir para o entendimento do texto.

⁴¹ Lembrando sempre: “E de que serve um livro [...] sem desenhos ou diálogos?”

Ilustração nº32



A ilustração que é colocada posteriormente à do Grifo, mostra três personagens reunidos, o Grifo (à esquerda), Alice (no centro) e a Tartaruga Falsa (à direita). Ao olhar atentamente a figura, reparamos na forma como a Tartaruga Falsa está representada. Assim como o Grifo, nós não temos uma explicação textual para o aspecto híbrido da personagem. Para ficar mais claro, é preciso que estejamos cientes de uma curiosidade da cultura inglesa da época. De acordo com Gardner (2002, p.91) – “a sopa de tartaruga falsa é uma imitação de sopa de tartaruga verde, geralmente feita com vitela. Isto explica por que Tenniel desenhou a sua Tartaruga Falsa com cabeça, patas traseiras e rabo de bezerro”.

Os leitores que não conhecem o fato dito acima, têm dificuldade para entender o porque desta representação um tanto estranha, porém, ao nos aprofundarmos sobre os gostos e hábitos da época, a aparência da tartaruga torna-se completamente justificável.

Ilustração nº33



A caracterização dos personagens na cena é resultado de um agrupamento de trechos como

Não tinham andado muito, quando viram a Tartaruga Falsa à distância, sentada triste e solitária numa pequena saliência de rocha, e, quando chegaram mais perto, Alice a ouviu suspirar como se o coração fosse se partir aos pedaços. (CARROLL, 1998, p.127)

They had not gone far before they saw the Mock Turtle in the distance, sitting sad and lonely on a little ledge of rock, and, as they came nearer, Alice could hear him sighing as if his heart would break. She pitied him deeply. (CARROLL, 1998, p.82)

Eles se sentaram, e ninguém falou por alguns minutos. (CARROLL, 1998, p.128)

So they sat down, and nobody spoke for some minutes. (CARROLL, 1998, p.83)

Conforme vimos, a posição e a distribuição de cada um dos personagens foi uma escolha deliberada por John Tenniel. O Grifo disposto à esquerda com as pernas cruzadas e Alice sentada encolhida fazem parte de sua acepção dos acontecimentos. O ilustrador possibilitou uma encenação para o texto escrito.

No capítulo X – A Quadrilha da Lagosta (*The Lobster Quadrille*), a personagem que dá nome ao título é desenhada de pé (com pés, na verdade) segurando uma escova de pentear e olhando-se no espelho. Desta vez, a ilustração obedece com cuidado a descrição do texto de Carroll

“É a voz da Lagosta. Eu a ouvi declarar:
‘Queimada! É com açúcar que vou me empoar.’
O pato com a pena, ela com o nariz,
Põem os pés pra fora, dão aos botões verniz.
[...] (CARROLL, 1998, p.142) [Grifo nosso]

*“’Tis the voice of the Lobster; I heard him declare,
‘You have baked me too brown, I must sugar my hair.’*

*As a duck with its eyelids, so he with his nose
Trims his belt and his buttons, and turns out his toes.”*

[...] (CARROLL, 1998, p. 91)

Ilustração n°35



O desenho é complexo, uma vez que coloca a parte superior da lagosta bem próxima à de uma lagosta de verdade. No entanto, a parte inferior vai se metamorfoseando em um par de pernas que mostram, como nos diz Alice: “É a primeira posição na dança / *“It’s the first position in dancing.”*” (CARROLL, 1998, p.143)

A ilustração nº 36 é um exemplo de uma correção feita pelo ilustrador. O coelho original, difere do que foi impresso na primeira edição.

Ilustração original, anterior à publicada



Ilustração nº36



Observamos, como num jogo de sete-erros as pequenas mudanças provocadas mais notáveis: 1ª) O olhar do coelho virou-se para o leitor; 2ª) A posição dos dedos na mão direita e do braço esquerdo; 3ª) A roupa do coelho, os corações foram invertidos; 4ª) As patas traseiras do coelho; 5ª) Ausência de preenchimento no nariz; 6ª) Os bigodes foram levemente abaixados; 7ª) A inversão do pergaminho.

Além destas alterações, alguns traços de hachuras foram ligeiramente alterados, deixando a ilustração mais suave. O que poderíamos inferir nesta mudança é que Tenniel, ou por sua própria vontade ou a do autor (não sabemos) modificou a expressão do personagem. Na ilustração original o coelho simplesmente toca a corneta e possui um olhar vago no espaço. Já na que foi publicada, o personagem nos parece desconfiado, atemorizado ou mesmo tentando estabelecer um contato visual com o leitor.

Em *Alice no País do Espelho*, no capítulo I – A Casa do Espelho (*Looking-Glass House*), Alice, após passar para o outro lado do espelho, conversa com a Rainha e o Rei Branco perto da lareira. O Rei Branco, tentando fugir do guarda-fogo⁴², busca subir em uma mesa. No texto, temos o seguinte:

Assim, Alice o apanhou com toda a gentileza e o ergueu mais vagorosamente do que havia feito com a Rainha, esperando, dessa maneira, que ele não perdesse a respiração também. Porém, antes de colocá-lo sobre a mesa, pensou que poderia espaná-lo um pouco, já que estava coberto de cinzas dos pés à cabeça.

Depois que tudo havia passado, ela disse que nunca tinha visto, em toda a sua vida, uma careta igual à que fez o pobrezinho do Rei Branco, ao descobrir-se agarrado no ar por uma mão invisível, enquanto outra lhe retirava a maior parte do pó que o recobria. Estava tão espantado que sequer conseguia gritar de medo, mas seus olhos e sua boca foram ficando cada vez maiores, cada vez mais redondos [...] (CARROLL, 2008, p.29-30). [Grifamos]

So Alice picked him up very gently, and lifted him across more slowly than she had lifted the Queen, that she mightn't take his breath away: but, before she put him on the table, she thought she might as well dust him a little, he was so covered with ashes.

She said afterwards that she had never seen in all her life such a face as the King made, when he found himself held in the air by an invisible hand, and being dusted: he was far too much astonished to cry out, but his eyes and his mouth went on getting larger and larger, and rounder and rounder [...] (CARROLL, 1998, p.129)

As expressões do Rei, na representação, remetem ao trecho: “Estava tão espantado que sequer conseguia gritar de medo, mas seus olhos e sua boca foram ficando cada vez maiores, cada vez mais redondos”. Como resultado, vemos na ilustração nº6⁴³ abaixo

Ilustração nº6



⁴² Expressão usada na tradução, consideraremos, portanto, uma lareira.

⁴³ Chamamos atenção para o fato de John Tenniel ter colocado novamente a mão de Alice em destaque. A ilustração nº 11 de *Alice no País das Maravilhas* mostra-nos uma mão mais infantil. O ilustrador volta a desenhar as mãos da personagem nas ilustrações 47 e 48 (capítulos X e XI de *Alice no País do Espelho*), ao final do livro.

Ao distrair-se após toda a agitação do Rei, Alice pega um livro que estava em cima da mesa e começa a folhear suas páginas. O texto, como ela mesma percebe está invertido por ambos estarem dentro do espelho. Dispondo-o de forma a refletir as palavras na ordem certa (na ordem usual de leitura) ela se depara com o poema “*Jabberwocky*” (nas traduções encontram-se: “Tagarelão”, “Pargarávio” e “Jaguadarte”)⁴⁴. O poema em sua forma original e uma das traduções escolhidas encontra-se abaixo

O TAGARELÃO

Era o Assador e os Sacalarxugos
Elasticojentos no eirado giravam;
Miseráveis perfuram os Esfregachugos
E os verdes Porcalhos ircasa arrobiavam.

“Cuidado, meu filho, com o tagarelão!
Te morde com a boca e te prende com a garra!
Escapa ao terrível Jujupassarão
E foge ao frumoso e cruel Bandagarra!”

Cingiu à cintura sua espada vorpal
E por longo tempo o manximigo buscou;
Da árvore Tumtum na sombra mortal,
Em cismas imerso afinal descansou.

E assim, ufichado em seu devaneio,
O Tagarelão, com olhos de chama,
Surdiu farejando do bosque no meio:
A gosma supura e a baba derrama!

Um, dois! E dois, um! A lâmina espessa
Cortou navalhando sua espada vorpal!
Deixou-lhe o cadáver e trouxe a cabeça;
Voltou galunfando em triunfo total!

“Pois mataste destarte o Tagarelão?
Vem dar-me um abraço, meu filho valente!
O fragor deste dia! O meu coração
Em êxtase conta loução e contente!”

“Era o Assador e os Sacalarxugos
Elasticojentos no eirado giravam;
Miseráveis perfuram os Esfregachugos
E os verdes Porcalhos ircasa arrobiavam!”

(CARROLL, 2008, p.33-4)

JABBERWOCKY

*‘Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.*

*‘Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jujub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!’*

*He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought --
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.*

*And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!*

*One, two!! One, two!! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.*

*‘And has thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Calloh! Callay!
He chortled in his joy.*

*‘Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.*

(CARROLL, 1998, p.131-2)

Ao lermos o poema, sentimos uma grande dificuldade em atribuir-lhe qualquer significado. *Jabberwocky* é o mais notável dos poemas nonsense escritos em inglês.

⁴⁴ Os tradutores que criaram os nomes são, respectivamente: William Lagos, Maria Luiza X. de A. Borges e Augusto de Campos.

Alice nos diz que – “essa poesia parece encher minha cabeça com ideias novas, só que eu não sei exatamente que ideias são!”⁴⁵ –, no entanto, apesar de não estabelecerem nenhum sentido específico, ainda podemos ter uma vaga noção de que – “Entretanto, *alguém* matou *alguma* coisa! Isso, pelo menos, está claro!...” (CARROLL, 2008, p.34-6). Para além do poema, a imagem a seguir suplementa a passagem.

Ilustração nº8



Esta ilustração é, sem dúvida a mais subjetiva se a colocarmos ao lado do texto. As palavras que estão grifadas no poema podem ajudar a orientar a nossa imaginação, mas elas se tornam arbitrárias quando se trata da interpretação comumente literal. A análise das formas do desenho, em comparação às palavras, demonstra que são “abstrações figurativas”, desconexas do texto escrito, onde predomina o uso do som, e não do significado. De acordo com Gardner, as palavras que Carroll usa podem sugerir significados vagos, como um olho aqui e um pé ali numa abstração de Picasso, ou podem não ter absolutamente sentido algum – um mero jogo de sons agradáveis como o jogo de cores não-objetivas numa tela. (GARDNER, 2002, p.146)

A partir da definição de Jorge Larrosa (LARROSA, 2002, p.18): “viver é interpretar, dar um sentido ao mundo e atuar em função desse sentido”, podemos tomar

⁴⁵ Em inglês: “Somehow it seems to fill my head with ideas — only I don’t exactly know what they are. However, somebody killed something: that’s clear, at any rate —” (CARROLL, 1998, p. 134)

como exemplo, no capítulo III - Os Insetos no País do Espelho (*Looking-Glass Insects*), em que Alice se depara com os insetos diferentes do mundo do espelho, uma interessante demonstração da importância da construção da imagem, suplementando o texto. Nessa parte, Alice encontra-se sentada embaixo de uma árvore perto de um Mosquito, os dois começam a conversar, e esse mosquito grande (do tamanho de uma galinha) pergunta a Alice se ela gosta de insetos. Ela responde dizendo que gosta daqueles que sabem falar e eles continuam a conversa até chegarem à questão relativa aos nomes dos insetos e, pelos nomes, Alice descreve o trio que ela conhece: como a Mutuca, que é também conhecida como mosca-de-cavalo, a libélula e a borboleta. Ora, adentramos agora em um terreno bem complicado que é o da tradução do inglês para o português. Mas, se buscarmos seus nomes na língua original, temos, seguindo a ordem: *the horse-fly*, *the dragon-fly* e *butterfly*. No mundo de Carroll e do Mosquito, estes insetos comuns não poderiam existir, ao contrário, outros aparecem como: a *rocking-horse-fly* (mosca-de-cavalo-de-balanço), a *snap-dragon-fly* (mosca-de-dragão-de-doce) e por último a *bread-and-butterfly* (mosca-de-pão-com-manteiga).

Percebemos como é complexa a questão da tradução da língua inglesa para o português, entretanto, é graças às ilustrações que podemos nos situar e compreender este universo surreal, pois além dos nomes, existem também as descrições, que são verdadeiramente singulares.

Nas imagens abaixo, estão os três tipos de insetos presentes em *Alice no País do Espelho*



A primeira é representada tal como a sua descrição, é um “cavalo-vivo” de balanço. Já na segunda ilustração, o personagem do Mosquito descreve a Mosca-de-Dragão-de-Doce como tendo um corpo feito de pudim de ameixa, suas asas são de folhas de azevinho e sua cabeça é uma uva passa que queima em licor. Na última imagem, a Mosca-de-Pão-com-Manteiga tem as asas como fatias finas de pão com manteiga, seu corpo é uma ponta de uma bisnaga, tendo apenas a casca, sem o miolo. A sua cabeça é um torrão de açúcar.

Numa das partes mais intrigantes de *No País do Espelho*, Alice se depara com um personagem muito curioso: Humpty Dumpty. Humpty Dumpty é um personagem enigmático das canções de ninar inglesas. Embora ele possua origens obscuras, sabe-se que sua representação é modelada como um ovo antropomórfico. No capítulo 6, cujo título é o nome do personagem, nos deparamos com esta interessante criatura.

Ilustração nº29



Ele deu um enorme sorriso, quase de orelha a orelha, enquanto se inclinava para a frente (ameaçando cair do muro ao mesmo tempo) e oferecia a mão direita a Alice. Ela apertou-a, mas ao mesmo tempo, estava a observá-lo com um certo grau de ansiedade. ‘Se ele der um sorriso mais largo, os cantos de sua boca podem se encontrar na parte de trás da cabeça’, pensou. ‘E aí eu não sei o que vai acontecer com seu rosto. Estou com medo de que se parta em dois e que o pedaço de cima caia!’ (CARROLL, 2008, p.112-3) [Grifamos]

And he grinned almost from ear to ear, as he leant forwards (and as nearly as possible fell of the wall in doing so) and offered Alice his hand. She watched him a little anxiously as she took it. ‘If he smiled much more, the ends of his mouth might meet behind,’ she thought: ‘and then I don’t know what would happen to his head! I’m afraid it would come off!’ (CARROLL, 1998, p.112)

Na ilustração acima, somos levados a visualizar a descrição do autor por meio da criação de John Tenniel. A interpretação do ilustrador nos permite verificar e entender o que Alice pensou acerca do sorriso de Humpty Dumpty. Por mais criativos e

imaginativos que sejamos, no mundo de Carroll, devemos levar em conta que existem acontecimentos que alteram as leis e regras vigentes no mundo normal. Às vezes, o texto pode se tornar abstrato, ou difícil de se imaginar. No universo *nonsense* de Alice, as ilustrações são como guias que nos ajudam a navegar no subterrâneo ou do outro lado do espelho. O pensamento da personagem – “Se ele der um sorriso mais largo, os cantos de sua boca podem se encontrar na parte de trás da cabeça” – é prontamente interpretado pela representação figurativa. A ilustração de Humpty Dumpty *suplementa* o trecho, pois ao olharmos com atenção os detalhes do desenho veremos que a boca do ovo falante segue de um lado a outro o contorno do personagem.

Há ainda, a percepção sutil do ilustrador para o corte transversal feito no muro. De que outra forma saberíamos que Humpty Dumpty corria o risco de desequilibrar-se e cair? Embora sejamos informados pelo texto de Carroll – “Na verdade, esse muro parecia tão estreito que Alice ficou imaginando como ele conseguia se equilibrar.” (CARROLL, 2008, p.109) surpreendemos-nos por ver como a imagem é bastante minuciosa.

A ilustração nº32, do capítulo VII – O Leão e o Unicórnio (*The Lion and The Unicorn*) tem como texto correspondente:

No momento seguinte, surgiu uma porção de soldados correndo através da floresta, primeiro em grupos de dois ou três, depois em dez ou vinte juntos e, finalmente, em batalhões tão cerrados que pareciam encher a floresta inteira. Alice protegeu-se atrás de uma árvore, com medo de que passassem por cima dela – e ficou ali olhando enquanto a tropa seguia.

Ela pensou que, em toda a sua vida, nunca havia visto soldados tão frouxos dos pés: estavam sempre tropeçando em alguma coisa ou outra, e, toda vez que um deles caía, diversos outros sempre tombavam por cima dele, de tal modo que o solo em breve estava coberto por uma porção de homens amontoados por todos os lados.

Então chegou a cavalaria. Uma vez que possuíam quatro patas, os cavalos tinham muito mais equilíbrio que a infantaria. Contudo, até mesmo *eles* tropeçavam de vez em quando, e parecia ser regra geral que, sempre que um cavaleiro tropeçasse, o cavaleiro deveria cair da sela no mesmo instante. (CARROLL, 2008, p.128) [Grifamos]

The next moment soldiers came running through the wood, at first in twos and threes, then ten or twenty together, and at last in such crowds that they seemed to fill the whole forest. Alice got behind a tree, for fear of being run over, and watched them go by.

She thought that in all her life she had never seen soldiers so uncertain on their feet: they were always tripping over something or other, and whenever one went down, several more always fell over him, so that the ground was soon covered with little heaps of men. Then came the horses. Having four feet, these managed rather better than the foot-soldiers: but even they stumbled now and then; and it seemed to be a regular rule that, whenever a horse stumbled the rider fell off instantly. (CARROLL, 1998, p.194)

As frases: “em batalhões tão cerrados [...]” e “estavam sempre tropeçando em alguma coisa ou outra [...]” são suplementadas pela imagem abaixo

Ilustração nº32



Ao lermos com atenção a figura, percebemos como é difícil identificar cada um dos diferentes personagens diante do tumulto descrito pelo narrador. A miscelânea de cavaleiros medievais, segundo Haughton (*in* CARROLL, 1998, p.346), foi inspirada, possivelmente, no quadro *A Batalha de São Romano*, do pintor florentino Paolo Uccello

A Batalha de São Romano de Paolo Uccello



No capítulo VIII – “Fui eu mesmo que inventei!...” (*It's my own invention*), a ilustração nº38 mostra Alice observando o cavaleiro branco sobre o cavalo. Ele está na iminência de uma queda para a frente. A ilustração abaixo faz parte de uma série de

especulações, uma delas é a de que seria um autorretrato caricato de Tenniel. Como sugere Martin Gardner: “Como Tenniel mais tarde em sua vida usou um bigode de pontas viradas (e seu nariz parecia com o do Cavaleiro Branco)” (GARDNER, 2002, p. 226), podemos comparar a ilustração para o livro com o seu autorretrato.

Ilustração nº38



Autoretrato de Tenniel



Além desta hipótese, existe a teoria que a imagem do cavaleiro branco se assemelhe a um amigo, inventor e químico, de Lewis Carroll e ainda, que Tenniel tenha se inspirado em uma charge feita por ele mesmo para a revista *Punch*⁴⁶.

Charge para a revista *Punch*

Gravura de Albrecht Dürer



Todas essas leituras foram feitas a partir das ilustrações “oficiais” criadas por John Tenniel. Para entendermos a sua repercussão, iniciaremos uma análise de criações gráficas que constituem, como chamamos, a iconografia aliciana.

⁴⁶ Que já teria sido uma ideia oriunda da gravura em água-forte de Albrecht Dürer, que representava um cavaleiro diante da morte e do diabo. (GARDNER, 2002, p.226)

3.4. A iconografia aliciana / Traços e Estilos



Nós, humanos, somos uma espécie centrada em nós mesmos.
 Nós vemos a nós mesmos em tudo.
 Atribuímos identidade e emoção onde não existe nada.
 E transformamos o mundo à nossa imagem.
 (McCLOUD, 2005, p.32-3)

“Você!, disse a Lagarta com desdém. ‘Quem é você?’”
 (CARROLL, 1998, p.61)

“‘You!’ said the Caterpillar contemptuously. ‘Who are you?’”
 (CARROLL, 1998, p.41)

A obra de René Magritte, “A traição das imagens”, discute com muitos argumentos a natureza dessas imagens. “*Ceci n'est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo) é a inscrição que nos deixa confusos a respeito da realidade em que vivemos. O cachimbo, na obra, não é um cachimbo, é um ícone.

De acordo com Scott McCloud, a palavra ícone significa muitas coisas, dentre elas, qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou ideia. Muitas das imagens que consideramos como símbolos fazem parte da categoria dos ícones. Nos deparamos com ícones inseridos na linguagem, nas ciências (alfabetos, números, acentos etc) e nas figuras, como imagens criadas para se assemelharem aos seus temas. McCloud ainda nos lembra que, assim como a semelhança varia, o mesmo ocorre com o conteúdo icônico. Em outras palavras, algumas figuras são mais icônicas do que outras. (McCLOUD, 2005, p.27).

A problematização do ícone é uma questão central para as discussões estéticas e faz parte dos estudos complexos dentro da Semiótica de Charles Peirce. De acordo com Umberto Eco, “Peirce definia os ícones como aqueles signos que têm uma natural semelhança com o objeto ao qual se referem.” (ECO *apud* PIGNATARI, 2004, p.56)

Em analogia com as ilustrações, pelos seus mais variados estilos e composições, temos que, “Qualquer coisa, seja qualidade, existente individual ou lei, é um ícone de algo, desde que se assemelhe a ele e seja usado como signo em relação a ele” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 2004, p. 56)

A multiplicidade de ícones criados a partir das narrativas de Alice é gigantesca⁴⁷. É possível supor que as duas narrativas de Carroll sejam as obras mais ilustradas de todos os tempos.⁴⁸ Também é possível que a pergunta de Alice – “de que serve um livro sem figuras nem diálogos?” – ainda continue sendo respondida. Alice, está sempre se transformando, em todas as artes, articulando sempre texto e imagem. A própria narrativa dá indícios desta transformação. Quando encontra com a Lagarta, Alice é questionada a respeito de sua identidade, sobre quem ela realmente é. Assim como a “metamorfose” da personagem, a imensa quantidade de imagens geradas pela história é um testemunho sobre a diversidade de identidades que ela pode ter. Começando com o próprio autor, ao “dar luz” à sua querida Alice, em seguida com Tenniel e se propagando como uma corrente infinita de figurações por ilustradores como Blanche McManus, Peter Newell, Arthur Rackham, Harry Furniss, Willy Pogany, Peter Blake, invadindo o movimento surrealista, com Salvador Dalí e Max Ernst. Também é filme em *live-action*, animação, personagem da arte contemporânea e está em vídeo games.

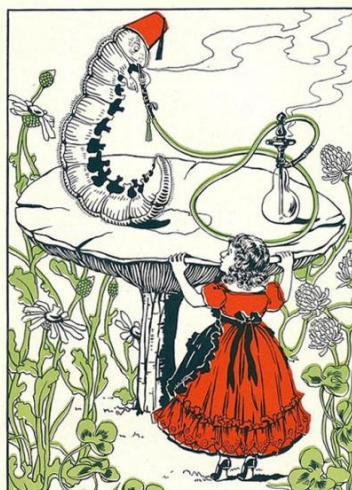
Para que possamos visualizar essas metamorfoses, separamos alguns ilustradores e seus trabalhos diversos e singulares.

Blanche McManus (1898)

A História da Tartaruga Falsa



O Conselho de uma Lagarta



Humpty Dumpty



⁴⁷ O site <http://www.brainpickings.org/> fez uma listagem com ilustrações das narrativas de Alice feitas por ilustradores do mundo inteiro que cobrem 150 anos desde a primeira publicação de *Alice no País das Maravilhas*. Neste 150 anos, temos a certeza de que muitos ilustradores ainda foram deixados de fora...

⁴⁸ É o que afirma a autora Adriana Medeiros Peliano em seu artigo “A caça à Alice em 7 crises”.

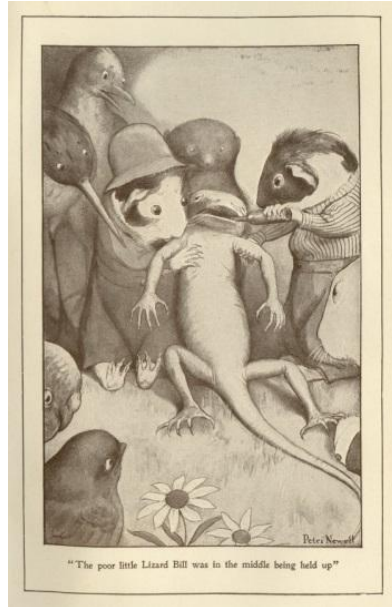
Peter Newell (1901)

Alice no País das Maravilhas

A Corrida-Caucus e uma Longa História



O Coelho Manda um Recado para o Lagarto



O Conselho de uma Lagarta



Alice no País do Espelho

Humpty Dumpty



A Rainha Alice



"Fui eu mesmo que inventei!..."



Arthur Rackham (1907)

Porco e Pimenta



O Conselho de uma Lagarta



O Depoimento de Alice

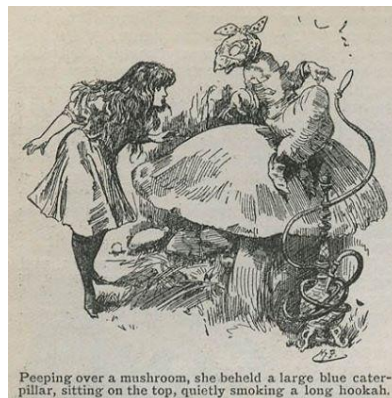


Harry Furniss (1926)

Descendo pela Toca do Coelho



O Conselho de uma Lagarta



O Depoimento de Alice



Will Pogany (1929)

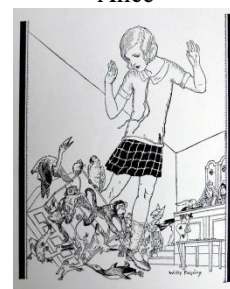
O Coelho Manda um Recado pelo Lagarto



O Campo de Croqué da Rainha

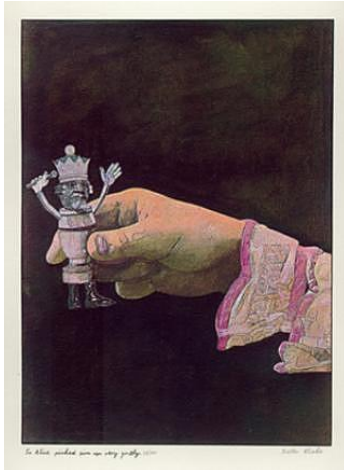


O Depoimento de Alice

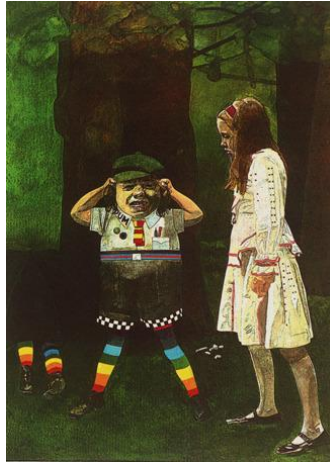


Peter Blake (1970)

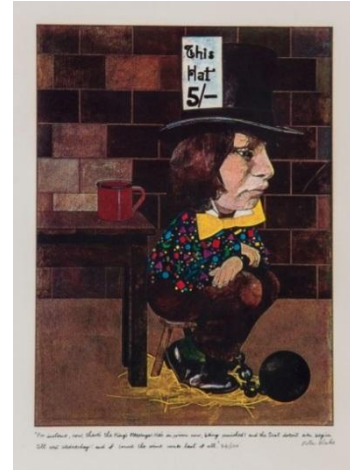
A Casa do Espelho



Tweedledum e Tweedledee



Lã e Água

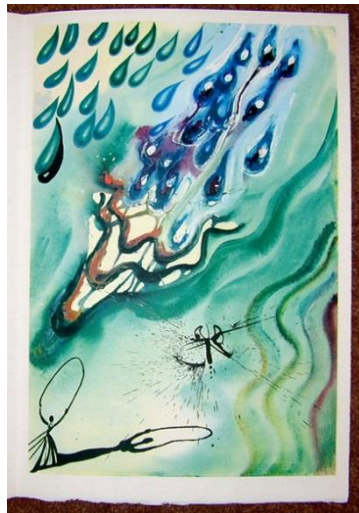


Salvador Dalí (1969)

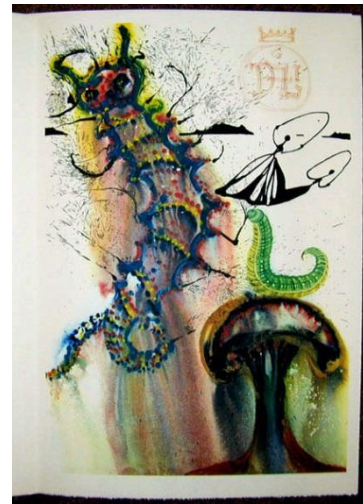
Descendo pela Toca do Coelho



A Poça de Lágrimas



O Conselho de uma Lagarta



Max Ernst (1970)

Alice in 1941



Arlindo Daibert (1977)

“I must be getting somewhere near the centre of the Earth!”



"I must be getting somewhere near the centre of the earth!"

“Off with her head!” Off with her...”



"Off with her head! Off with her..."

3.5. As ilustrações “cinematográficas” de John Tenniel

Neste século de imagens em que vivemos, como nos lembra Neiva Jr. (1994, p.73), “representações remetem a representações” e nada seria mais natural, que após a invenção do cinema, as histórias de Alice, com enorme potencial visual, fossem adaptadas. São estes curtas e filmes precursores para o conhecido longa animado de Walt Disney (1951).

Tendo consciência de que os meios são diferentes Marie e Jullier (2009, p.26) nos lembram que “[...] cinema não é pintura, ele se move, e essas frágeis interpretações raramente permanecem válidas além de um segundo...”, utilizamos aqui apenas alguns quadros dos filmes para demonstrar a inspiração visual fornecida pelas ilustrações.

Os três filmes têm como título “Alice no País das Maravilhas” (*Alice in Wonderland*), mas estão em duas formas diferentes. O primeiro remete exclusivamente ao primeiro livro; o segundo e o terceiro englobam e entrelaçam as duas narrativas, tanto episódios quanto personagens de ambos os livros.

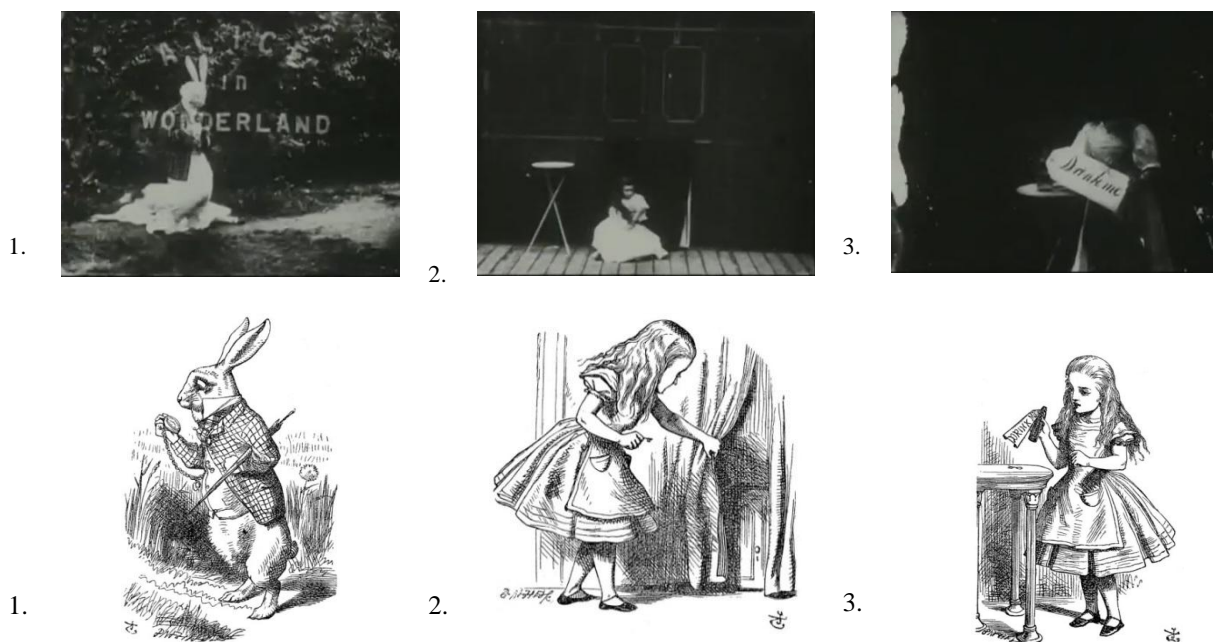
O curta de 1903

A primeira adaptação para o cinema, *Alice in Wonderland* (1903), de Cecil Hepworth e Percy Stow, foi considerada o mais longo filme produzido pela Grã-Bretanha na época. O filme mudo tinha originalmente doze minutos, mas apenas nove minutos sobreviveram com as restaurações. O filme surge trinta e sete anos após a

primeira publicação da história de Alice e apenas oito anos desde a exibição da *Saída dos operários da fábrica Lumière* (La sortie des usines Lumière).

A narrativa é fragmentada, dividida em episódios mostrando apenas pontos-chaves da história, distribuídos em sequências que correspondem diretamente às ilustrações do livro. Essa foi uma exigência de Hepworth, que insistiu que as imagens filmadas fossem fiéis aos desenhos de John Tenniel assim também como todo o figurino, que foi construído baseado nas ilustrações. Os pontos-chaves são cortados abruptamente passando para outra sequência com um texto explicativo, não sendo um trecho do livro.

No início do filme, fica sugerido que toda a aventura a seguir será baseada no sonho de Alice. Na introdução: “*Alice dreams that she sees the White Rabbit and follows him down the Rabbit-hole, into the Hall of Many Doors*”⁴⁹, vemos a mesma estrutura narrativa do primeiro capítulo do primeiro livro. Comparativamente, a sequência do curta segue também a sequência de ilustrações, como podemos verificar abaixo nas imagens.



O uso de planos médios demonstra a preocupação em indicar a ação e o espaço ao redor de Alice. A precariedade de recursos e efeitos especiais da época impunha muitas limitações, ainda assim, não comprometiam a ideia visual da obra. O texto é

⁴⁹ “Alice sonha que vê o Coelho Branco e segue-o dentro da toca, entrando no saguão com muitas portas” Tradução minha.

iniciado no movimento cinematográfico e a partir daí, Alice vai despontar para diversas interpretações visuais. Para Neiva Jr. (1994, p.76), este é o “prestígio da imagem” significando, no nosso caso, a substituição da experiência de leitura pela representação visual. Visualmente, em cada quadro, estão presentes os elementos gráficos das ilustrações.

Na próximas cenas, Alice vai aparecer dentro da casa do Coelho, crescendo e depois diminuindo



A Alice interpretada por Mabel Clark apresenta o figurino bem similar a ilustração de Tenniel. Na representação gráfica, Tenniel criou uma menina loira e na primeira adaptação ela aparece morena, como era a Alice que inspirou Carroll a escrever a história. Alice Liddell tinha cabelos escuros e, essa variação é importante pois, anos depois, em 1933 e em 1951, Alice retorna com cabelos claros.

Na sequência correspondente ao capítulo VI – Porco e Pimenta (*Pig and Pepper*), deparamos-nos com a enorme cozinha na qual se encontram a cozinheira e a figura da Duquesa segurando o bebê chorão. Após uma discussão com a Duquesa, Alice carrega o bebê para fora da cozinha. Este, em pouco tempo se transforma em um porco e corre das mãos de Alice. Da mesma maneira, temos as imagens em acordo com as ilustrações base. Omitidos todos os diálogos e todo o *nonsense* da aventura, ficamos apenas com o impacto visual sem sabermos o que realmente leva as personagens a fazerem tais ações.

Quadros do filme e ilustrações de *Alice no País das Maravilhas*

Nesta análise do curta-metragem vemos que a primeira exposição do País das Maravilhas baseia-se na construção visual do universo de Alice. A tentativa de mostrar o ambiente confuso e bizarro do mundo *nonsense* de Carroll é apenas um estímulo para a enxurrada de adaptações que aparecerão futuramente.

O longa-metragem de 1933

Alice in Wonderland, longa de 1933, dirigido por Norman Z. McLeod é um filme infantil de 90 minutos extremamente trabalhado e uma sátira a realeza inglesa. Durante sua produção, os estúdios da *Paramount* não pouparam gastos e esforços para dar vida aos diversos e excêntricos personagens⁵⁰. Estrelas de Hollywood se escondiam em figurinos pesados ou sob quilos de maquiagem. Cary Grant interpretou a Tartaruga Falsa, Gary Cooper se transformou no Cavaleiro Branco e Charlotte Henry ficou com o papel de Alice. Apesar de ser uma produção de grande orçamento para o estúdio, o longa pode ser considerado uma “anomalia” entre as produções da época e também um fracasso de bilheteria.

É necessário observar, que na adaptação para o cinema, o roteiro de Joseph L. Mankiewicz e William Cameron Menzies engloba e mistura ambas as narrativas. O

⁵⁰ Site de filmes. Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/67021/Alice-in-Wonderland/articles.html>>, acesso em 10 de abril de 2014.

filme tem como título “Alice no País das Maravilhas”, no entanto, narra a aventura utilizando mais episódios e personagens de *Alice no País do Espelho*.

As ilustrações são de *Alice no País do Espelho*

A1



B1



C1



A2

Ilustração n°2



B2

Ilustração n°3



C2

Ilustração n°4



Como podemos observar nas imagens acima, os quadros do filme correspondem à representação nas gravuras. Em A1, Alice encontra-se praticamente na mesma posição que no quadro A2, já em B1, a cena é a transfiguração em *live-action* de B2, na qual Alice está exatamente em cima da lareira de frente para o espelho. Em C1, temos a mudança para o *País das Maravilhas*. Alice agora aparece do outro lado do espelho e a câmera enquadra toda a sala de estar, divergindo um pouco da ilustração, que focaliza apenas Alice e o espelho.

Gardner, ao observar estas mesmas ilustrações nos lembra que

As imagens feitas por Tenniel de Alice atravessando o espelho são dignas de análise. Observe que na segunda ilustração ele acrescentou uma face sorridente ao fundo do relógio e à base do jarro. [...]

As imagens mostram também que Alice não fica invertida do outro lado do espelho. Continua a erguer o braço direito e ajoelhar sobre a perna direita. Observe o nome “Dalziel” na base de ambas as figuras, bem como na maioria das ilustrações de Tenniel em ambos os livros de Alice. Os irmãos Dalziel fizeram as gravações em madeira de todos os desenhos de Tenniel. Observe também que Tenniel inverteu o seu monograma na segunda figura.

Somos informados mais tarde de que os quadros na parede perto da lareira parecem vivos.⁵¹ [...] No filme da Paramount de 1933 os quadros na parede ganham vida e conversam com Alice. (GARDNER, 2002, p.142-3)

Nesses três quadros, é evidente a aproximação com o material gráfico do livro de Lewis Carroll. O diretor procurou criar imagens que fossem fiéis às expressões de John Tenniel. Da mesma forma que o ilustrador produziu os desenhos, o diretor apropriou-se dessas primeiras imagens e modelou as cenas do filme. A situação remete a duas leituras realizadas: a primeira, efetuada por meio do texto escrito e a segunda, por meio das representações gráficas.

Segundo Umberto Eco,

[...] um texto, uma vez separado de seu emissor, (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua emissão (e conseqüentemente de seu referente implícito) flutua (por assim dizer) no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Conseqüentemente, texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo. (ECO, 1995, p.14) [Grifamos]

Conforme diz Eco, um texto pode ter uma infinidade de interpretações, comparativamente, ao observarmos o filme em relação às obras de Carroll, temos a sensação de que a imaginação ficou restrita a uma interpretação já constituída.

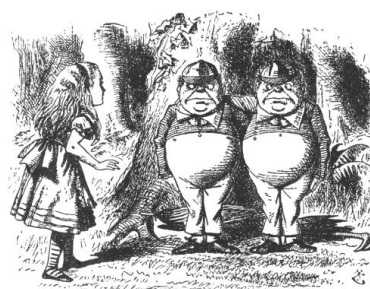
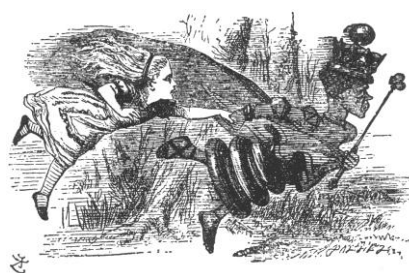
Vejamos os quatro exemplos abaixo

Ambas as ilustrações são de *Alice no País das Maravilhas*.

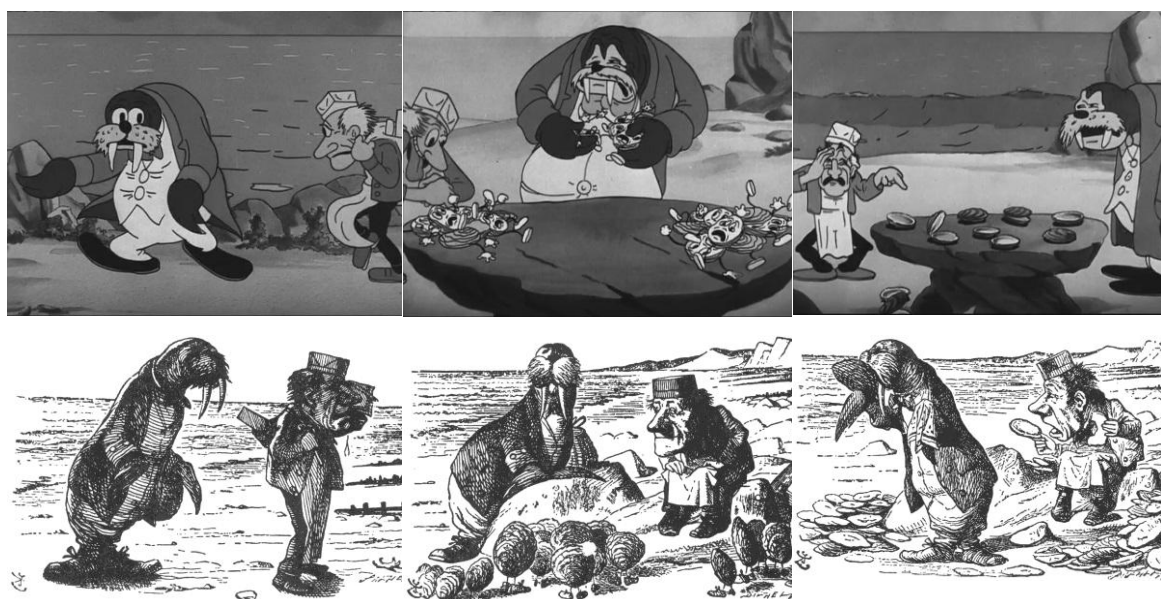


⁵¹ Referindo-se à parte do texto: “Por exemplo, os quadros na parede que ficava junto à lareira pareciam ter vida[...]” (CARROLL, 2008, p. 25)

Ambas as ilustrações são de *Alice no País do Espelho*.



No capítulo IV de *No País do Espelho*, somos apresentados aos personagens Tweedledum e Tweedledee⁵², que narram em versos a história conhecida como “A Morsa e o Carpinteiro”. No filme, esta é a única parte em que somos levados a assistir a uma sequência animada, interrompendo o fluxo do filme, que utiliza a maior parte do tempo atores reais. Entretanto, a mesma situação de similaridade pode ser constatada, uma vez que a ideia central das ilustrações é mantida e alternam-se apenas as posições dos personagens na cena, como vemos abaixo.



⁵² O capítulo IV leva o nome das duas personagens: “Tweedledum and Tweedledee”.

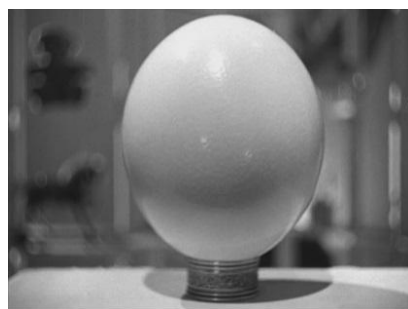
Os traços, figurino e cenários são interpretados de acordo com a “ilustração-storyboard⁵³”. Nos quadros a seguir, notamos uma interessante transição na sequência que, no texto de Carroll, uniria o capítulo V – Lã e Água (*Wool and Water*) e VI, *Humpty-Dumpty*. O diretor optou por um *close-up* no ovo que se transfigura em Humpty-Dumpty.

Quadros do filme e ilustrações de *Alice no País do Espelho*

1a



2.1a



2.3



1b



2.2



2.b



⁵³ De acordo com o site *abcine*: Os *storyboards* são utilizados para o planejamento visual das cenas a serem filmadas e também para transmitir a toda a equipe o que se espera em cada cena.

Eles consistem em uma sequência de quadros, no formato no qual serão filmadas as imagens do filme, onde são desenhadas as cenas da forma como imaginadas pelo diretor, incluindo o ângulo da câmera, a iluminação desejada, etc. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&storyboard>>, acesso em 18 de fevereiro de 2015.

Ao longo do filme, podemos verificar que muitas das atitudes do diretor em relação à cenografia e pontos de vista foram orientados basicamente pela exploração dos recursos gráficos dos livros. Dessa maneira, as ilustrações contribuíram como indicadores do ideal visual de Lewis Carroll, mantendo um ponto de apoio firme na estrutura referencial da obra e provocando uma universalidade na comunicação com o texto literário.

O longa de Walt Disney

Em 26 de julho de 1951, Walt Disney lançou em Nova York e simultaneamente em Londres, o décimo terceiro longa-metragem da *Walt Disney Feature Animation: Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)*. O filme reúne tanto episódios do primeiro livro quanto da sua continuação, *Alice no País do Espelho*.

Walt Disney sempre esteve presente durante a produção do filme. Ele lera, quando criança (assim como várias crianças de seu tempo) as histórias da personagem Alice e ficara fascinado com as suas aventuras. Em 1932, Walt Disney comprou os direitos das ilustrações de John Tenniel e pensava criar um filme em *live-action* e animação com a atriz Mary Pickford no papel de Alice. Entretanto, ao saber que a *Paramount* já havia feito um filme com a história, cancelara o projeto. Nos anos 40, a ideia é retomada pensando-se em produzir um filme que utilizasse apenas a animação tradicional mas, com a Segunda Guerra, o projeto teve novamente uma interrupção. Foi em 1945, ao final da guerra, que Disney pode iniciar a produção até a sua conclusão em 1951.

Na época de seu lançamento, o filme não foi tão bem recebido quanto o próprio Disney esperava, sendo duramente criticado, especialmente por críticos ingleses, que o acusavam de estar “americanizando” obras inglesas ao tomar certas liberdades de adaptação da obra de Lewis Carroll. Foi apenas a partir da década de 1970 que o longa alcançou popularidade e se tornou um dos mais conhecidos filmes entre as clássicas animações dos estúdios Disney.

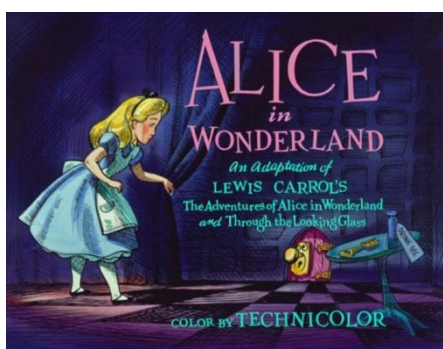
O longa combina personagens desenhados em um estilo simples, bem mais básicos do que as ilustrações rebuscadas de Tenniel e cenários mais complexos, com bastantes elementos próximos de nosso mundo físico. É interessante frisar a utilização

do *cartum*⁵⁴ como um meio de simplificação das formas dos personagens. A escolha deste tipo de ilustração, no caso da animação, é uma necessidade prática, algo pela qual os estúdios Disney obtiveram grandes resultados. (McCLOUD, 2005, p.43).

Compreendemos, portanto, que a propagação das imagens do longa e seu sucesso posterior devem-se à identificação com os personagens animados. O envolvimento do espectador com a interação e movimentos coloridos de Alice, do Coelho ou da Rainha de Copas é recebido como um estimulante para o leitor/espectador. Ao contrário dos cenários, que, embora sejam atraentes, são estáticos e ficam “atrás” (literal e figurativamente) dos personagens.

Com essas informações, sabemos ainda que a adaptação está bastante fora no que se refere à fidelidade ao texto de Carroll. Apenas para citarmos algumas dessas diferenças: i) A porta não é um personagem no livro. Alice não cai dentro de nenhuma garrafa e passa por baixo da porta a nado; ii) A Lagarta pede para Alice recitar “*Você está velho, Pai William*” e não o poema da *Abelhinha Diligente* (ela recita o poema errado durante o segundo capítulo, trocando-o pelo Crocodilo, pois o poema é na verdade uma paródia do poema dito acima); Curiosamente, o poema pedido pela Lagarta é cantado por Tweedledee e Tweedledum; iii) O número das cartas jardineiras no livro eram Dois, Cinco e Sete, porém no filme, os números foram alterados para Ás, Dois e Três; iv) Cada naipes representa um ofício real. O naipes de Copas representa os Infantes e as Infantas reais; o naipes de Espadas representa os jardineiros; o naipes de Paus representa os soldados reais e o naipes de Ouros representa os cortesões reais. No filme, todos, sem exceção, viraram soldados.

Créditos iniciais do longa-metragem



⁵⁴ Como ressalta McCloud, compreendemos a definição de *cartum* como “uma redução da imagem a seu ‘significado’ essencial” e também “uma forma de amplificação através da significação” (McCloud, 2005, p.30) uma vez que ele universaliza as imagens. Todos nós temos muito mais facilidade de identificar-mo-nos com imagens mais simples. Lembrando o teórico Marshall McLuhan, Scott McCloud explica que nós temos consciência das extensões simplificadas (McCloud, 2005, p.39)

Mesmo com todas as liberdades tomadas com a história e os personagens, o filme apresenta a todo momento influências do texto e mais ainda das ilustrações. Como vemos abaixo, as ilustrações nº5 e nº6 de *No País das Maravilhas*, estão em equivalência aos quadros animados (que também chamaremos de ilustrações) do longa.

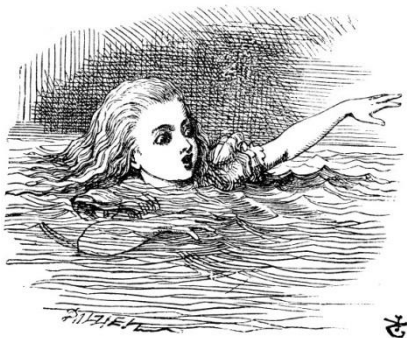
Ilustração nº5



Quadro do filme



Ilustração nº6



Quadro do filme



No capítulo V – O Conselho de uma Lagarta (*Advice from a Catterpillar*), vemos a ilustração da lagarta aparecendo de costas para o espectador, fumando narguilé (*hookah*) em cima de um cogumelo. Alice, do mesmo tamanho apoia a mão no cogumelo e a observa sob a ponta dos pés. A lagarta também tem “mãos humanas” como o Dodo.

Ilustração nº14



Quadro do filme



Em *Alice no Jardim de Infância*⁵⁵, versão mais curta da original e publicada por Carroll em 1890, há passagens em que o autor deixa a história de Alice de lado para narrar casos inéditos ou incrementar a narrativa com novos diálogos. No capítulo VII – A Lagarta Azul, ele faz uma observação sobre a ilustração da lagarta.

Vou contar tudo o que Alice e a Lagarta falaram. Primeiro, vamos dar uma boa olhada na ilustração.
 Aquela coisa esquisita diante da lagarta é chamada de narguilé, e é usada para fumar. A fumaça passa pelo longo tubo, que dá voltas como uma serpente.
Você está vendo o longo nariz e o queixo pontudo dela? Pelo menos, eles se parecem muito com um nariz e um queixo, não é mesmo? Mas os dois são na verdade duas pernas. Todo mundo sabe que uma Lagarta tem um monte de pernas, e você poderá ver algumas delas mais abaixo. (CARROLL, 2013, p. 32-3).[Grifamos]

Notamos, ao ler o trecho, que o narrador menciona a ilustração e a explica. O processo de descrição é invertido e, ao invés, como no primeiro livro, de a ilustração ser uma referência para o texto escrito, nesta adaptação, o autor usa a imagem para criar um novo texto, com uma nova informação que poderia passar despercebida. A frase grifada acima faz referência à dupla-ilusão provocada pela imagem de John Tenniel. Embora seja algo minunciososo e curioso nesta ilustração, no filme a lagarta tem um rosto simples e apresenta todas as suas patas.

No desenho animado, um dos efeitos visuais mais questionadores do filme foi obtido fazendo-se a Lagarta ilustrar suas palavras (enquanto falava) soprando anéis de fumaça multicoloridos que assumiam a forma de letras e objetos. (GARDNER, 2002, p. 45). Essa liberdade criativa é muito importante no sentido de dar valor e sustentação ao pensamento de Carroll acerca da importância das palavras em sua grafia. A relação palavras-som-imagem será discutida no capítulo 4 desta dissertação.

O cogumelo original, representado na ilustração de Tenniel sugere a espécie *Amanita fulva*, que não é tóxico e pode ser comido (GARDNER, 2002, p.50). Podemos supor que Disney também se manteve fiel à ilustração neste sentido.

⁵⁵ Título original “*The Nursery Alice*”. O livro foi destinado a crianças de 0 a 5 anos de idade.

Quadros do filme



A lagarta soltando fumaça de acordo com suas perguntas, assim, quando ela diz: “Quem é você? / Who aRe yUo?” aparecem “O”, “R” e “U”.

Quando Alice entra no jardim, sofre com os comentários das plantas – “a expressão de seu rosto parece apresentar *alguma forma* de raciocínio, embora você não aparente ser lá muito esperta!” – ou – “se ao menos as suas pétalas fossem um pouco mais curvas, ela ficaria bastante bem.”⁵⁶(CARROLL, 2008, p.40). No livro, Alice é mais ameaçadora diante do comportamento das flores. Na animação, as flores cantam, dançam e se exibem graciosamente de acordo com os seus nomes. Assim os lírios-tigre tem sua aparência como a de um tigre, as rosas, que são mais exuberantes, também são representadas desta maneira.

Por analogia, a ilustração de John Tenniel para este episódio é bem simples quando comparadas às derivações criadas pelos estúdios Disney. Vejamos as imagens.

Ilustração nº9



Quadro do filme



⁵⁶ Trecho em inglês: “Her face has got some sense in it, though it’s not a clever one!” e “If only her petals curled a little more, she’d be all right”.(CARROLL, 1998, p.136 -7)

Devido aos recursos técnicos possibilitados pela animação, o personagem do Gato de Cheshire é o mais explorado. Ele aparece no primeiro livro, no capítulo VI – Porco e Pimenta (*Pig and Pepper*), em duas ilustrações. O sorriso do gato é o detalhe mais marcante da ilustração de Tenniel

[...] quando ficou um pouco espantada de ver o Gato de Cheshire sobre um ramo de árvore a alguns metros de distância.

O Gato apenas sorriu quando viu Alice. Parecia de boa índole, ela pensou, mas não deixava de ter garras muito longas e um número respeitável de dentes, por isso ela sentiu que devia ser tratado com respeito. (CARROLL, 1998, p.83-4)

[...] when she was when she was a little startled by seeing the Cheshire Cat sitting on a bough of a tree a few yards off.

The Cat only grinned when it saw Alice. It looked good-natured, she thought: still it had *very* long claws and a great many teeth, so she felt that it ought to be treated with respect. (CARROLL, 1998, p.56)

A ilustração nº22 mostra o encontro dos dois personagens, enquanto na ilustração nº23 vemos o gato de Cheshire em recorte no galho da árvore. Abaixo, podemos analisar as imagens

Ilustração nº22



Quadro correspondente



Ilustração nº23



Cena de desaparecimento do gato de Cheshire



O trecho correspondente à ilustração do gato desaparecendo: –“Está bem, disse o Gato, e desta vez desapareceu bem lentamente, começando pela ponta do rabo e terminando com o sorriso, que permaneceu ainda algum tempo depois que o resto do

Gato já tinha sumido” (CARROLL, 1998, p. 87)⁵⁷ – é elaborado em duas representações equivalentes. A ilustração original sugere um “apagamento” do animal, enquanto no filme, ele é animado até desaparecer. É interessante olhar atentamente para o detalhe de sua transformação: o sorriso. O que é absurdo dentro do texto, um gato sorrir, é metamorfoseado em uma simples meia-lua. Esta sugestão não está presente em nenhuma parte do texto carrolliano. Assim como os desenhistas criaram as letras de fumaça produzidas pela Lagarta, também transformaram a lua em Gato e vice-versa.

Por comparação, as ilustrações de Tenniel ofereceram parâmetros para as futuras imagens animadas. Conforme as imagens mostram, podemos ver semelhanças entre as figuras iniciais e o resultado ilustrado em movimento.

Exemplos de imagens de *Alice no País das Maravilhas*
Ilustração nº27 e quadro correspondente

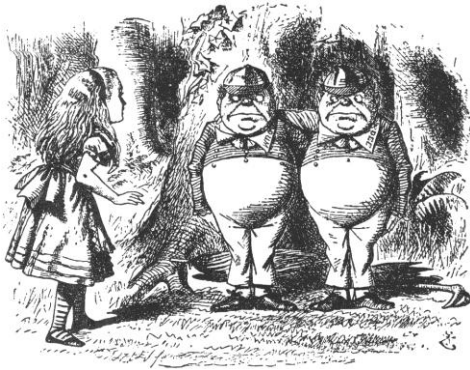


Ilustração nº28 e quadro correspondente



⁵⁷ “All right, said the Cat; and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone.” (CARROLL, 1998, p.59)

Ilustração nº29 e quadro correspondente

Exemplos de imagens de *Alice no País do Espelho*
Ilustração nº18 e quadro correspondente

Quadros da sequência “A Morsa e o Carpinteiro”



Como no exemplo da ilustração nº29, a sugestão do ouriço transformado em bola e do flamingo em um taco foi colocada em prática pelas ferramentas cinematográficas. Caberia então pensarmos, no que o texto do autor se perde, diferencia ou é favorecido com a interferência de novas ideias. Lembrando das imagens como signos analógicos, Martine Joly nos lembra que: “o problema da imagem é, de fato, o da semelhança, tanto que os temores que suscita provêm precisamente de suas variações: a imagem pode se tornar perigosa tanto por excesso quanto por falta de semelhança.” (JOLY, 2012, p.39)

Levando em conta a “imagem” menos semelhante ao seu significado chegaremos enfim às imagens que viraram abstrações: as palavras.

4. O texto como forma de imagem

Quando *eu* utilizo uma palavra – disse Humpty Dumpty,
em um tom de grande sarcasmo –,
ela significa exatamente o que quero que signifique,
nem mais, nem menos.
(CARROLL, 2008, p.117)

‘When *I* use a word,’ Humpty Dumpty said in rather a scornful tone,
‘it means just what I choose it to mean
– neither more nor less.’
(CARROLL, 1998, p.186)

A epígrafe deste capítulo corresponde ao pensamento do personagem Humpty Dumpty, que declara sua postura diante do significado das palavras. Ele afirma que, por sua escolha, é o único responsável por dar sentido a algo. Como nos lembrou Nietzsche⁵⁸, somos nós que decidimos, que nos apoderamos de um sentido, de acordo com a nossa própria interpretação, “nem mais, nem menos”.

A sentença de Humpty Dumpty poderia indicar também um desejo íntimo de criação, pois a utilização das palavras e de seus respectivos sentidos faz parte de nossa deliberação e, por isso, toda a informação que passamos adiante é uma construção mental e opcional moldada por nós mesmos. Humpty Dumpty apenas ilustra, logicamente, os rumos que a “apoderação pessoal” pode tomar.

Sobre esta decisão autoritária, acreditamos que faz parte da mesma orientação de pensamentos que um autor, ilustrador, ator, músico, cineasta, dentre outros, deve tomar. Scott McCloud, em *Desvendando os Quadrinhos*, propõe-nos um caminho de seis passos fundamentais para se criar uma obra artística e que cada criador⁵⁹ é tomado por um (o seu) forte objetivo seguinte:

1. **Ideia/Objetivo:** as ideias, as emoções, filosofias, o “teor” da obra.
2. **Forma:** a forma que a obra pretende assumir, um desenho, um livro, uma canção etc.
3. **Idioma:** estilos, gêneros ou assuntos assumidos, o vocabulário.
4. **Estrutura:** a composição do trabalho.
5. **Habilidade:** como construir a obra, a invenção e sua realização.
6. **Superfície:** o acabamento, a finalização.

⁵⁸ No capítulo 3: “Interpretação é ela mesma, na verdade, um meio de se apoderar de algo”.

⁵⁹ Optamos por este termo na tentativa de alcançar, ou melhor, englobar todos os produtores de ideias artísticas, estando eles em qualquer território: literatura, artes plásticas, quadrinhos, cinema etc.

Esta trajetória, explicada aqui resumidamente por meio de tópicos⁶⁰ é a base de qualquer construção criativa. Os exemplos 1 e 6, se distanciam entre maneiras invisíveis e visíveis respectivamente. É no tópico 4, a “Estrutura”, que devemos focalizar neste capítulo.

Nesta dissertação, o sentido mais abordado é o visual e também o mais questionado, devido aos maiores indícios encontrados na história de Alice. A frase: “E de que serve um livro [...] sem desenhos ou diálogos?” no início do capítulo 1 de *Alice no País das Maravilhas* é a indagação que percorre toda a narrativa. Ambas as narrativas de Alice, como percebemos, estão tão cheias de diálogos quanto de imagens. Pelos diálogos, apenas nos interessa aqui saber que são contínuos e intermitentes. Pelas imagens, conforme trataram de explicar os capítulos anteriores, sabemos como elas trabalham conectadas com o texto verbal. Entretanto, temos que pensar mais uma vez sobre o que consideramos como imagens. Anteriormente, as imagens foram as ilustrações que suplementaram o texto, mas agora acrescentamos que o livro possui mais detalhes imagéticos as serem analisados.

É notável, ao longo deste estudo, a diligência de Lewis Carroll e John Tenniel para a elaboração do conjunto de figuras presentes nos livros. Tomando o olhar das imagens desenhadas e retornando para o texto escrito, algo pouco abordado em pesquisas é a preocupação do autor com os pequenos detalhes. De acordo com Haughton,

Carroll sempre foi muito exigente com a representação da fala nos textos – como nas versões de palco – e grande parte de sua preocupação com pontuação decorre disto. Seu pesadelo especial por causa da pontuação das frases em aspas citadas no texto – onde colocar as paradas e as vírgulas – e a inquietação sobre itálico está relacionada com a escrita e o texto falado. Hifenização foi uma especial luta a ser travada. Embora o último texto dos livros é provavelmente o mais agitado no que diz respeito a pontuação, Carroll foi sempre um dos mais sofisticados de todos os escritores ingleses e a elaboração pedante de sua apresentação textual contribui para sua marca peculiar do surrealismo impecável e sério. (HAUGHTON *in* CARROLL, 1998, p.lxx)

Carroll was always fussy about the representation of speech in the texts – as in the stage versions – and much of his worrying about punctuation stems from this. His particular bugbear concerned the punctuation of the sentences in inverted commas quoted within the text – where to put the stops and commas – and the fidgeting over italics is related to written and the spoken text. Hyphenation was a particular hobby-horse of his. Though the latest text of the books is probably the fussiest as regards punctuation, Carroll was

⁶⁰ Em seu livro, Scott McCloud utiliza quadros numerados e constrói sua explicação em quadrinhos (assim como toda a sua obra). Esta é a estrutura, a composição de seu livro *Desvendando os Quadrinhos*.

always one of the prissiest of all English writers and the pedantic elaboration of his textual presentation contributes to his peculiar brand of impeccable and deadpan surrealism.

Vemos que Lewis Carroll teve uma preocupação muito grande para com a disposição das palavras. A forma na qual estavam representadas no texto era tão importante quanto o seu significado. Nesse sentido, o trabalho do autor aproximou-se da função de um designer gráfico (diagramador e tipógrafo). Considerando o que seja Tipografia, de acordo com Weingart,

Tipografia é transformar um espaço vazio num espaço que não seja mais vazio. Isto é: se você tem uma determinada informação ou um texto manuscrito e precisa dar-lhe um formato impresso com uma mensagem clara que possa ser lida sem problemas, isso é tipografia. Mas esta definição tem o defeito de ser muito curta. Tipografia pode ser também algo que não precisa ser lido. Se você gosta de transformar partes desta informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível para que o leitor descubra a resposta. (WEINGART *apud* PERROTTA, 2005, p.30)

Embora o texto impresso passe despercebido, é válido notar que a forma como ele se manifesta faz parte de uma linguagem, uma maneira de comunicar-se. O que Carroll criou foi capaz de preservar informações (forma e conteúdo) sobre a primeira versão de Alice e motivos para os debates entre o autor e John Tenniel. Hoje em dia, todos temos acesso ao texto manuscrito, em sua forma bruta⁶¹.

Conforme nos diz Isabella Perrota,

A palavra escrita é o meio primário pelo qual a civilização moderna pode se expandir e a História, ser recordada. As letras impressas têm o papel de preservar as evidências da civilização em formas permanentes e tangíveis. Através da tipografia, momentos estéticos podem ser absorvidos do passado, preservados na memória em estilos redescobertos ou reinterpretados em novas estruturas. (PERROTTA, 2005, p.30-1) [Grifamos]

Acreditamos que o autor deixou pistas para novas indagações. Em 1863, havia sugerido uma nova visão sobre a ideia da palavra: a de que o texto é também uma imagem.

⁶¹ Não sabemos quantas vezes Carroll refez o seu manuscrito, ou se o refez, antes de presentear-lo à Alice Liddell.

4.1. As palavras são IMAGENS

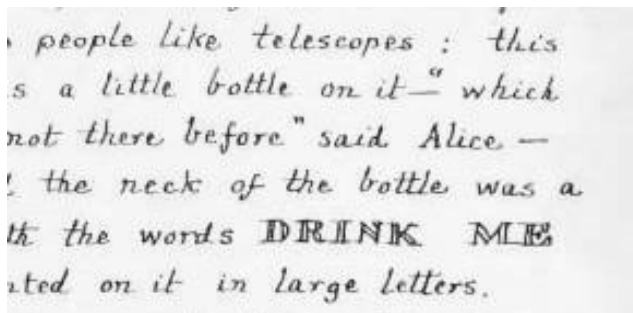
“Os tipos são meios de comunicação. Transmitem, através de séculos, idéias geradas pelas mais diversas áreas do saber.”

“As grafias são meios de expressão. São representações e interpretações. Transmitem intenção, opinião, personalidade.”
Isabella Perrota

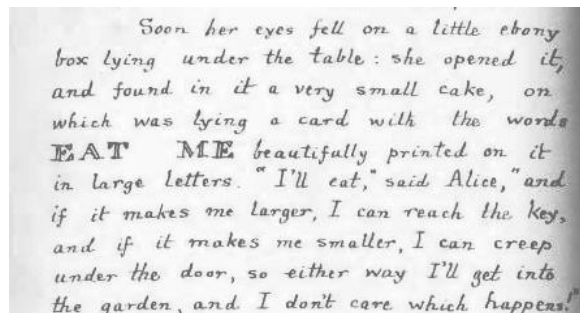
No País das Maravilhas, quando Alice se encontra perdida na sala escura e vê um jardim pelo vão da porta, ela se depara com uma garrafinha sobre a mesa. No gargalo dessa garrafinha, está presa uma etiqueta com as palavras “BEBA-ME”. Mais adiante, quando a personagem está em um tamanho menor, ela percebe que esqueceu a chave para a pequena porta, que também estava em cima da mesa. No momento, seu tamanho era diminuto, conseqüentemente, ela não a alcançaria. Logo, Alice avista uma caixa e, dentro dela, encontra um bolo bem pequeno, no qual as palavras “COMA-ME” estavam escritas. Após o término da leitura do livro de Carroll, podemos observar e pensar pelo conjunto do texto que este uso da palavra, editada em caixa alta, pode instigar os leitores a respeito desta escolha.

Ainda que pareçam pequenas ou de pouco sentido, devemos notar que estas duas palavras capitulares tem papel marcador e enfático dentro da obra. Como palavras, representam objetivos concretos, são ideias. Portanto, estas são imagens dentro do texto, e criam signos. Possivelmente, enfatizam a parte material e sensorial do ser humano. Podemos pensar em suas necessidades básicas: comer/estômago, reprodução/sexo, dominação/poder e, ainda, refletindo com Deleuze: “o domínio da ação e da paixão dos corpos” (DELEUZE, 1997, p.31). O sensorial está na obra bastante ativo e em destaque, o “comer” e o “beber” estão presentes todo o tempo. (OLIVEIRA, 1996, p.35)

Detalhes “DRINK ME” e “EAT ME” presentes no manuscrito de Carroll: Alice Under Ground



... people like telescopes : this is a little bottle on it - which was not there before." said Alice - and the neck of the bottle was a little like the words **DRINK ME** printed on it in large letters.



Soon her eyes fell on a little ebony box lying under the table : she opened it, and found in it a very small cake, on which was lying a card with the words **EAT ME** beautifully printed on it in large letters. "I'll eat," said Alice, "and if it makes me larger, I can reach the key, and if it makes me smaller, I can creep under the door, so either way I'll get into the garden, and I don't care which happens."

Fonte: reprodução (internet)

O experimentalismo de Carroll em seu manuscrito tem relação com a ideia de indução que o autor gostaria de provocar. A cena de crescimento e diminuição de Alice é cheia de improvisos. Tudo o que acontece surge das necessidades encontradas no País das Maravilhas e as soluções são tomadas de acordo com os problemas que Alice enfrenta. Quando Lewis Carroll desenhou em maiúsculas as palavras no manuscrito, ofereceu uma leitura irrecusável e, conseqüentemente, as indicações foram seguidas. O manuscrito do autor é uma fonte de sugestões.

De acordo com Pierre Duplan,

Hoje o manuscrito nasce impresso, de acordo com a fórmula que consagra e celebra o ato único da invenção e da escrita: manuscrito legível na tela e não no papel; manuscrito por teclado interposto e não pela bateria de sinais manuais, próprios do escritor, que constituem a escrita pessoal, autografada; manuscrito, enfim, imediatamente em caracteres tipográficos e não um exemplar datilografado, preliminar incontornável antes da composição tipográfica do texto. (DUPLAN, 2013, p.7)

Como mostramos no capítulo 3 desta dissertação, a ilustração de mesmo número tem um detalhe a mais que é digno de nota⁶². Em recorte, o detalhe mostra a mão de Alice segurando o frasco com a etiqueta e ao seu lado está a transcrição do texto originalmente publicado.

Detalhe da ilustração nº3



Desta vez, encontrou uma garrafinha sobre a mesa (“que certamente não estava aqui antes” disse Alice) e, amarrada no gargalo da garrafa, havia uma etiqueta com as palavras “BEBA-ME” belamente impressas em letras grandes. (CARROLL, 1998, p.18)

[...] this time she found a little bottle on it, (“which certainly was not here before,” said Alice,) and round the neck of the bottle was a paper label, with the words “DRINK ME” beautifully printed on it in large letters. (CARROLL, 1998, p.13)

Ao compararmos as três expressões visuais⁶³ acima, remarcamos a presença do texto escrito, dentro da ilustração, com a mesma formatação (CAIXA ALTA) presente no texto original. Segundo Nikolajeva e Scott

⁶² Como faz questão de nos mostrar Lewis Carroll.

⁶³ Porque os textos são visuais.

Existe, porém, uma característica ímpar nos livros ilustrados que até aqui, por falta de um termo melhor, chamamos de “texto intraicônico”, isto é, palavras que aparecem dentro das ilustrações e de algum modo comentando ou contradizendo a narrativa verbal básica [...] Essas palavras devem ser apreendidas como “não narradas”, o que não significa, porém, que não participem da narrativa. Ao contrário, com muita frequência propiciam um comentário metafictício sobre a narrativa básica e/ou uma estratégia para a interpretação. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.156)

A ilustração nº3, ao acrescentar o texto *intraicônico*, provoca uma reação à percepção do leitor. Ao se deparar com o rótulo, o leitor pode prever e antecipar o que vai acontecer dentro da narrativa.

4.2. “Fury said to a mouse...” – o poema de Carroll

Chamamos de “diagramação” a forma como palavras, blocos de palavras e imagens são dispostas em uma página⁶⁴ em branco. As narrativas de Alice oferecem uma possibilidade de revisão do texto gráfico.

Pensando na construção da imagem e na sua clareza, encontramos no capítulo III - A Corrida-caucus e uma longa história (*A Caucus-Race and a Long Tale*), no diálogo entre Alice e o camundongo, a seguinte página impressa

⁶⁴ Entenda-se por página toda comunicação visual como páginas de um livro, revista, jornal, cartilha, cartazes, banners, folders, boletins, dissertações etc.

"It is a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you call it sad?" And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this: -"Fury said to a

mouse, That
 he met in
 the house,
 'Let us both
 go to
 law: I will
 prosecute
 you. -Come,
 I'll take no
 denial; We
 must have a
 trial: For
 really this-
 morning
 I've noth-
 ing to do.'
 Said the
 mouse to
 the cur,
 'Such a trial,
 dear Sir,
 With no
 jury or
 judge,
 would be
 wasting
 our
 breath.'
 'I'll be
 judge, I'll
 be jury,'
 Said cun-
 ning old
 Fury: 'I'll
 try the
 whole
 cause,
 and
 con-
 demn
 you to
 death."

Texto digitalizado da edição impressa usada nesta dissertação.

Ao lermos os versos na página diagramada, a primeira frase de Alice, “- É uma longa cauda, certamente”, já anuncia o que está por vir. A observação da cauda do rato (imagem) leva, ao mesmo tempo à transformação gráfica do texto. Enquanto seguimos o

parágrafo descritivo, o texto mantém-se normalmente justificado pela página, mas, ao iniciar o poema, as palavras se espalham descendo pelo espaço branco. O autor, ao invés de simplesmente escrever o poema, distribuindo-o em versos contínuos pela página, decidiu por uma alternativa visualmente expressiva. Se acompanharmos o pensamento de Décio Pignatari no sentido de que – o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones (PIGNATARI, 2004, p.24), talvez conseguiremos “olhar” para este poema com novos olhos. É possível crer que Lewis Carroll estabelece, além de um poema graficamente objetivo, uma colaboração entre palavras e imagens. Ao optar por utilizar um formato que exhibe movimento ondular vertical, o autor brinca com a tipografia e o espaço do texto.

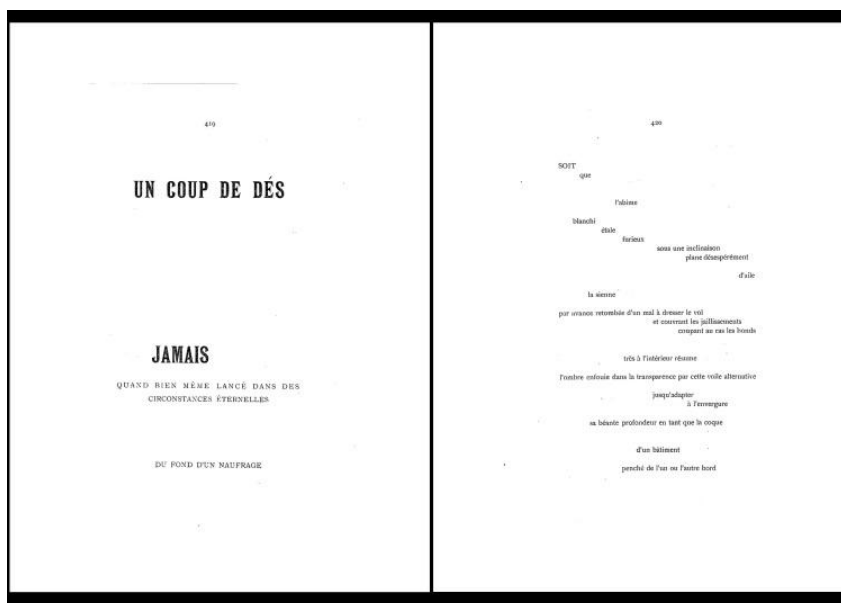
Stéphane Mallarmé, em 1897⁶⁵, ao lançar a primeira versão do poema *Un Coup de Dés* alterou toda a realidade poética de até então. Como nos informa Augusto de Campos

Un Coup de Dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da “série”, introduzida por Schönberg, purificada por Webern e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou Stockhausen.

[...]

Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e os refluxos do pensamento. (CAMPOS, Augusto de; *et al.*, 2006, p.31-2) [Grifamos]

Parte inicial de *Un Coup de Dés Jamais n`abolira le Hasard*



Fonte: reprodução (internet)

⁶⁵ Trinta e dois anos após a primeira publicação de Alice.

Mallarmé empregou tipos diversos, modificou as linhas e usou com muita liberdade o espaço branco ao redor do texto.

Este poema⁶⁶, o único que agita a diagramação de forma desconcertante no livro, modela uma nova forma, amplificando as palavras e os sentidos no texto. Tentando compreender e analisar esta invenção de Carroll, podemos estabelecer comparações com a poesia concreta, propagada em meados do século XX, transformando o que se considera poesia. De acordo com Augusto de Campos,

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema. (CAMPOS, Augusto de; *et al.*, 2006, p.56)

Poema “Lixo” de Augusto de Campos (1965)

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

Fonte: reprodução (internet)

Ao olhar atentamente para os versos de Carroll, sentimos o movimento das palavras. Esse movimento, agrupado pelas semelhanças de cadências, ritmos (PIGNATARI, 2004, p.23) pode remeter a uma onda que começa grande, cheia e diminui ao final, uma fuga (gato e rato) ou, ainda, se analisarmos pela forma, uma cauda (o poema é declamado por um camundongo). Ainda, mediante a hifenização, algumas palavras, como por exemplo *noth-ing*, colocam-se como corpos estranhos e modificam a estrutura da peça. Segundo (FENOLLOSA *apud* CAMPOS, 2006, p.56), o poema concreto repele a lógica tradicional e seu irmão torto, o “automatismo psíquico” quando então a “A lógica abusou da linguagem que foi deixada à sua mercê”.

⁶⁶ Na versão tradução de Ísis Alves: “Fúria disse ao pobre rato,/Que correndo veio do mato:/ ‘Vamos os dois perante a lei:/Pois hei de processar você./Vamos, e sem qualquer lamento,/temos de ter o julgamento,/Pois realmente esta manhã/ É só o que tenho a fazer’./ Disse ao vira-lata o ratinho:/ ‘Tal julgamento, sinhozinho,/ Sem júri, sem juiz, sem nada,/ Será jogar fora conversa.’/ ‘Vou ser o júri e o juiz’/ Disse a Fúria, com/ ardis. ‘Hei de julgar/ a causa inteira/ você não/ escapará/ dessa’”. (CARROLL, 1998, p.42)

Lembramos ainda que, a logicidade do discurso narrativo nas duas histórias de Alice, mesmo sendo fantasiosos, talvez possuam sua justificativa no pensamento matemático (pensamento lógico) do autor, uma vez que Lewis Carroll era também matemático.

Atualmente, todos os colaboradores estão envolvidos no processo de criação. A grande riqueza de recursos e facilidades tecnológicas amplia todas as ideias e possibilidades gráficas. Torna-se necessário que, ao mudarmos o foco do texto de Carroll, para o “texto” criado e moldado esteticamente pelo autor, possamos encontrar, além de suas questões lógicas e personagens particulares, a tentativa de nos mostrar uma nova sugestão quanto ao que pode ser e se tornar um texto.

As palavras em *itálico*, em CAIXA ALTA e o poema ora considerado são propostas iniciais de uma nova abordagem para tudo o que se considera literatura. Para além destes debates a respeito do texto-conteúdo é primordial que comecemos a dar mais atenção ao texto enquanto imagem/forma para que as pesquisas absorvam mais argumentos e indícios visuais importantes dentro de todo e qualquer texto literário.

Afinal, o que nos comunica o **TEXTO?**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação discutimos as relações de colaboração entre texto e imagem dentro das duas narrativas, *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho* escritas por Lewis Carroll e ilustradas em suas primeiras edições pelo artista John Tenniel. Vimos que a construção das imagens para um texto literário é um processo complexo que leva em conta uma diversidade de fatores culturais, temporais e pessoais. Por meio das referências bibliográficas buscou-se agrupar um vasto número de informações que esclarecessem como a parceria entre o autor e o ilustrador ocorre e como funciona a estrutura de criação de ilustrações para um livro ilustrado.

Comumente o conceito que se tem de ilustração é de qualquer desenho que surja acompanhando um texto. Compreendemos que o relacionamento do texto com a ilustração não deve ser encarado como um diálogo complementar entre duas linguagens, mas sim suplementar, pois a ilustração, por si só, é possuidora de uma linguagem com discurso próprio e pode ampliar os significados do texto. Devemos ter em conta que os dois universos discursivos, isto é, o verbal e o não-verbal, não são excludentes entre si e não devem ser analisados separadamente pois tanto o texto escrito quanto a imagem interagem e dialogam.

Concluimos que o processo criativo para uma obra ilustrada é permeado de uma série de informações que vão ser acrescentadas às imagens. As ideias e sugestões do autor se misturam às opiniões de seu coadjuvante, o ilustrador, a tal ponto que fique difusa a ideia de uma única autoria. A preocupação da personagem Alice com relação às figuras e diálogos diz respeito à própria atitude do autor diante do texto. Como foi visto, Lewis Carroll empenhou-se tanto em seu texto verbal quanto em relação às imagens. Assim, o papel do ilustrador transformou-se numa co-autoria e suas interferências foram determinantes para a compreensão e a aparência final da narrativa.

Embora John Tenniel tenha dito que não necessitava de nenhum modelo para executar suas criações, fica claro que qualquer que seja a arte criada, ela é sempre originada de observações iniciais que resultarão numa outra “versão” um outro “estilo”. Carroll foi o primeiro a criar esboços e imagens para a sua própria obra e John Tenniel, como colaborador, usando sua memória captou dos desenhos do autor algumas ideias para seus desenhos particulares. Assim como o autor e o ilustrador, todos os futuros ilustradores, animadores ou cineastas também se apropriaram do que havia sido produzido anteriormente. Propomos aqui que a simples visão de uma arte criada para

uma determinada função pode direcionar um pensamento criativo, orientar ou até mesmo desvirtuar a sua tendência plástica. Consideramos que todas as criações fazem parte de derivações.

Percorremos a trajetória de tradução intersemiótica e refletimos sobre como as estruturas textuais são transformadas em imagens. Pelos trechos das narrativas e diálogos correspondentes, percebemos que o ilustrador se orienta mentalmente por partes marcantes do texto e a decisão para ilustrar uma cena específica é uma escolha unicamente sua. A “intuição” do ilustrador é levada pela memória, tanto verbal quanto visual. A realização das imagens é um processo primeiramente de leitura e conseqüentemente de criação.

Buscamos estudar o texto e a imagem em uníssono como uma só linguagem, uma só obra. Ao discorrermos sobre o processo de criação, tentamos unir as duas linguagens como um conjunto. A questão fundamental ainda continua sendo: Como fazer isso? Os livros ilustrados ainda carecem de ferramentas para a sua codificação específica e precisamos criar novas maneiras para analisar obras que adicionem imagem ao texto. A categorização ou a sistematização de um livro ilustrado é uma ciência inexata. As pesquisas sobre a construção e o desenvolvimento de imagens, ilustrações, palavras (texto gráfico) e sua interpretação são pouco realizadas e acreditamos que a análise do trabalho colaborativo seja um passo interessante para contribuir nesta interação “verbosual” (verbal + visual). Talvez este seja o passo necessário para que os estudos acerca do texto e da imagem se unam e não sejam separados em dois campos.

Ao mergulhar neste processo, mais dúvidas aparecem e as relações de prioridade passam a ser enfaticamente questionadas. Perguntamos ainda se existe, durante a leitura, realmente uma dominação ou superioridade das palavras sobre as imagens. No texto ilustrado, qual das leituras ganha destaque e permanece primeiro na memória, a visual ou a verbal?

Este trabalho foi de extrema importância para o nosso desenvolvimento e crescimento enquanto pesquisadora e ilustradora, pois pudemos compreender o percurso de criação envolvido na tradução de um texto literário para a sua transformação em imagens. Percebemos como são importantes as referências para qualquer escritor ou artista e assim como o escritor formula mentalmente as imagens que irá escrever no papel, da mesma forma o ilustrador escreve uma narrativa com imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. [Trad.] ABREU, Estela dos Santos; SANTORO, Cláudio C. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CARROLL, Lewis. **Alice`s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass**. London: Penguin Book Ltd, 1998.
- _____. **Alice no País das Maravilhas**. [Trad.] EICHENBERG, Rosaura. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- _____. **Alice no País do Espelho**. [Trad.] LAGOS, William. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- COHEN, Morton N. **Lewis Carroll, uma Biografia**. [Trad.] FILIPPIS, Raffaella de. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____; WAKELING, Edward. **Lewis Carroll & His Illustrators: Collaborations & Correspondence 1865-1898**. London: Macmillan, 2003.
- CORSO, Gizelle Kaminski. **Alices no país dos ilustradores**. UFSC. [on line] Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/imagem-e-palavra/Alices%20no%20pa%EDs%20dos%20ilustradores.pdf>>, acesso em 6 de agosto de 2013.
- DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. [Org.] GUIMARÃES, Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. [Trad.] PELBART, Peter Pál. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____; PARNET, Claire. **Diálogos**. [Trad.] RIBEIRO, Eloisa Araújo. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DUPLAN, Pierre. **A linguagem da tipografia**. [Trad.] MARIZ, Marina. São Paulo, SP: Rosari, 2013.
- ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. [Trad.] CARVALHO, Pérola de. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. [Trad.] DEL MANTO, Leandro Luigi. São Paulo: Devir, 2ª Ed, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4ª Ed, 2000.

GARCIA, Sandra Minae Sato. **Leituras de Alice**. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, Juiz de Fora, MG, 2005.

GARDNER, Martin. **Alice**: Edição Comentada. [Trad.] BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **The Universe in a handkerchief**: Lewis Carroll's mathematical recreations, games, puzzles, and word plays. Copernicus: New York, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. [Trad.] APPENZELLER, Marina. Campinas, São Paulo: Papirus, 14ªEd, 2012. (Série Ofício Arte e Forma).

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. [Trad.] LOPES, Magda. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a Educação**. [Trad.] VEIGA-NETO, Alfredo. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Crítica de ouvido**. In: **O Universo visual de Lewis Carroll**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.115-42.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. [Trad.] BRUCHARD, Dorothee de. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÔBO, Danilo. O inter-relacionamento entre textos e ilustrações nos livros de literatura infanto-juvenil. In.: **Itinerários** – Revista de literatura. Araraquara, n. 14, 1999, p.81-90.[on line] Disponível em:
<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/3385/3114>>, acesso em 6 de agosto de 2013.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. [Trad] FIGUEIREDO, Rubens; EICHEMBERG, Rosaura; STRAUCH, Cláudia. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOYA, Álvaro de. **SHAZAM!**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977. (Coleção Debates).

MORAIS DA COSTA, M. Considerações Iniciais a respeito de texto e imagem no livro de literatura infantil. In.: **Revista Letras**, Curitiba, n. 54, p.11-33. jul./dez. 2000. Editora da UFPR [on line] Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/18797/12161>>, acesso em: 19 de dezembro de 2012.

NEIVA JR., Eduardo. **A Imagem**. São Paulo: Editora Ática, 2ª Ed, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos finais**. [Trad.] KOTHE, Flávio R. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. [Trad.] KNIPEL, Cid. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Vera Lúcia Krepker de. **O Universo mágico de Alice**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Juiz de Fora, MG, 1996.

PELIANO, Adriana Medeiros. A caça à Alice em 7 crises. In.: **Literartes**, n 1, 2012. [on line] Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/47166/50891>>, acesso em 28 de janeiro de 2015.

PERROTTA, Isabella. **Tipos e Grafias**. Rio de Janeiro: Viana Et Mosley, 2005.
PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2ª Ed, 2010.

POWERS, Alan. **Era Uma Vez uma Capa**. [Trad.] NUNES, Otacílio. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAMEN, Miguel. Ut Poesis, Pictura (Observações sobre a ilustração). In.: SEIXO, Maria Alzira [Coord.] **Poéticas do Século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p.96-107. (Coleção Horizonte Universitário)

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. [Trad.] RUPRECHT, Pierre. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Referências Digitais

Sobre Lewis Carroll. Disponível em: <<http://www.lewiscarroll.org/>>, acesso em 17 de março de 2014.

Lenny`s blog. Disponível em: <<http://www.alice-in-wonderland.net/alice11.html#6>>, acesso em 8 de agosto de 2013.

Sobre John Tenniel. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2014/jan/11/my-hero-john-tenniel-chris-riddell>>, acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Sobre John Tenniel. Disponível em: <<http://www.wakeling.demon.co.uk/page10-Tenniel.htm>>, acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Sobre ‘Alice no país das Maravilhas’. Disponível em: <<http://www.carleton.edu/departments/ENGL/Alice/Artistother.html>>, acesso em 8 de fevereiro de 2015.

Sobre Alice e o Surrealismo. Disponível em:

<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/acrobat_files/McAra%2013.9.11.pdf>, acesso em 16 de janeiro de 2015.

Sobre 'Alice in Wonderland'. Disponível em:

<<http://www.screenonline.org.uk/film/id/974410/>>, acesso 17 de março de 2014.

Sobre a carta à Georgina Watson. Disponível em: <<http://theamericanreader.com/10-october-1869-lewis-carroll-to-georgina-watson/>>, acesso em 12 de janeiro de 2015.

Sobre cinema. Disponível em:

<http://www.movies.ie/features/alice_in_wonderland_original_movie_appears_online>, acesso 14 de abril de 2014.

Sobre cinema. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>, acesso em 12 de abril de 2014.

Sobre cinema. Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/67021/Alice-in-Wonderland/articles.html>>, acesso em 10 de abril de 2014.

Sobre cinema. Disponível em:<

<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&storyboard>>, acesso em 18 de fevereiro de 2015.

Galeria de imagens. Disponível em:

<<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/page1.html#content>>, acesso em 13 de abril de 2014.

Imagens do manuscrito original de Lewis Carroll. Disponível em:

<<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

Sobre Gutenberg. Disponível em:

<http://www.museutec.org.br/linhadotempo/inventores/johann_gutemberg.htm>, acesso em 27 de janeiro de 2015.

Sobre Gutenberg. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/07090a.htm>>, acesso em 27 de janeiro de 2015.

Xilogravura. Disponível em: <<http://www.casadaxilogravura.com.br/xilo.html>>, acesso em 10 de janeiro de 2015.

Sobre livros antigos. Disponível em:

<<http://gadinsetboutsdeficelles.blogspot.com.br/2012/05/une-grande-journee-de-mademoiselle-lili.html>>, acesso em 10 de janeiro de 2015.

Sobre Raldoph Caldecott. Disponível em:

<<http://www.fulltable.com/VTS/aoi/c/calde/c.htm>>, acesso em 5 de dezembro de 2014.

Sobre Kenneth Grahame. Disponível em: <<http://www.kennethgrahamesociety.net/>>, acesso em 02 de dezembro de 2014.

Sobre Beatrix Potter. Disponível em: <<http://www.peterrabbit.com/>>, acesso em: 11 de novembro de 2014.

Sobre histórias em quadrinhos. Disponível em:
<<http://goodcomics.comicbookresources.com/2009/12/14/top-100-comic-book-storylines-10-6/>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Sobre histórias em quadrinhos. Disponível em:
<<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/12/25/melhores-de-2013-top-25-quadrinhos-de-2013/>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Sobre reportagem a respeito de direitos autorais. Disponível em:
<<http://www.monicafuchs.com.br/site/?p=1383>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Entrevista com a ilustradora Bruna Assis Brasil. Disponível em:
<<http://www.ronizealine.com/2013/07/como-ilustrar-livros-infantis.html>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Esboços das gravuras de John Tenniel para ‘Alice no País das Maravilhas’. Disponível em:
<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink?_collection=oasis&uniqueId=hou00171>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Nós, ilustradores, Somos autores!
Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/pages/N%C3%B3s-Ilustradores-Somos-Autores/247014325438863>>, acesso em 18 de outubro de 2014.

Sobre o pássaro Dodo. Disponível em: <<http://www.atlasobscura.com/articles/alice-oxford-and-the-dodo>>, acesso em 5 de novembro de 2014.

Filme dos Estúdios Disney. Disponível em:
<<http://silasig.blogspot.com.br/2014/08/alice-no-pais-das-maravilhas-1951.html>>, acesso em 7 de dezembro de 2014.

Filme dos Estúdios Disney. Disponível em:
<http://disney.wikia.com/wiki/Alice_in_Wonderland>, acesso em 7 de dezembro de 2014.

Sobre as várias ilustrações de Alice. Disponível em:
<<http://www.brainpickings.org/2014/07/07/best-illustrations-alice-in-wonderland/>>, acesso em 28 de janeiro de 2015.

Sobre as várias ilustrações de Alice. Disponível em:
<http://www.stellabooks.com/articles/alice_illustrators.php>, acesso em 28 de janeiro de 2015.

Ilustrações de Salvador Dalí. Disponível em:
<<http://www.lockportstreetgallery.com/AinW.htm>>, acesso em 28 de janeiro de 2015.

Citação de Flaubert. Disponível em: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=11>>, acesso em 13 de fevereiro de 2015.

Sobre animismo. Disponível em:

<<http://www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimpo.aspx?area=ES/VerDicionario&idZDicionario=95>>, acesso em 27 de janeiro de 2015.

Sobre a Literatura no período vitoriano. Disponível em:

<<http://www.victorianweb.org/>>, acesso em 12 de outubro de 2014.

Vídeo sobre as parcerias entre autores e ilustradores. Reportagem feita pela Tv Brasil em 3 de abril de 2013. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=J9H6EvFjEJ0>>, acesso em 18 de outubro de 2014.