

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Elisa de Freitas Weimann Gergull

Alice no país das maravilhas: uma análise comparativa das ilustrações à luz da tradução
intersemiótica

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Elisa de Freitas Weimann Gergull

Alice no país das maravilhas: uma análise comparativa das ilustrações à luz da tradução
intersemiótica

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação
e Semiótica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Leda Tenório
da Motta

SÃO PAULO

2015

Banca Examinadora

Agradecimentos

Sou muito grata a todas as pessoas que em um momento ou outro me deram forças para realizar esta pesquisa, seja com materiais, informações e sugestões, seja com palavras bondosas e votos de confiança. Com certeza cometerei injustiças ao deixar de mencionar alguém, mas carrego todos no coração com todo o carinho.

Agradeço à minha família, aos meus pais (Regina e Alberto) e meu irmão (Alberto também), por terem ajudado de todas as formas possíveis, com conselhos, palpites, apoio emocional e, inclusive por continuarem lá, sob o mesmo teto, mesmo com todos os piripagues. Agradeço em especial à minha mãe, por ter aguentado ler para mim aquela edição de *Alice*, com as ilustrações do Darcy Penteado que hoje já está tão puída, todas as milhares de vezes que pedi quando criança, mesmo que ela não gostasse da história. Quem diria que aquela chateação que te fiz passar ia dar aqui?

Aos amigos, principalmente à Carol Chang e ao Renato Marques, por ouvirem minhas reclamações sem fim e os assuntos repetitivos. Obrigada por me fazerem rir e me lembrarem das coisas importantes.

Ao Arthur Gazeta, por segurar minha mão (às vezes literalmente) quando as coisas ficavam difíceis, por me obrigar a ver as coisas sob outra perspectiva, me corrigir e me encorajar.

À Laís Guaraldo, que durante suas aulas e nas conversas depois alimentou esse meu amor pela ilustração, talvez sem você eu não tivesse levado a sério que aquela impressão que eu tinha de que essas imagens eram tão especiais não era só uma impressão à toa.

À Leda Tenório da Motta, minha querida orientadora, que me apoiou desde o início, trazendo informações, apontando os caminhos, fazendo sugestões e até ajudando nas crises quando tudo queria desabar. Sinto que foi a melhor parceria que poderia ter para me conseguir fazer esse trabalho e sou muito grata.

À Biblioteca Infantil Municipal Monteiro Lobato e seus funcionários, por auxiliarem em minha pesquisa documental pelo *corpus* dessa pesquisa, assim como por fornecerem informações sobre o tema.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela bolsa integral, concedida no primeiro semestre de 2014, que me possibilitou dedicação total à minha pesquisa e à vida acadêmica.

“Alice começava a se enfadar de estar sentada no barranco junto à irmã e não ter nada para fazer: uma ou duas vezes espiara furtivamente o livro que ela estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, ‘e de que serve um livro’ – pensou Alice – ‘sem figuras nem diálogos?’”

(CARROLL, 1980, p. 41)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o conjunto múltiplo e variado constituído pelas ilustrações de *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll e como objetivo principal a análise das relações entre o texto verbal e o texto imagético que aí se estabelecem. Busca-se responder o que é a ilustração, que elementos o ilustrador utiliza em seu trabalho e que efeitos de sentido ela desempenha. Trabalhamos com a hipótese de que o ilustrador é um tradutor que opera em língua própria. O *corpus* de pesquisa consiste em um conjunto selecionado de 10 edições de *Alice no País das Maravilhas*, incluindo as ilustrações do próprio Lewis Carroll e as de John Tenniel, que, após o autor, foi o primeiro e o mais famoso ilustrador da obra. O critério de seleção privilegia as edições inglesas clássicas e as melhores traduções do texto integral de *Alice*. Integram o *corpus* ilustrações com estilos diferentes entre si, suscetíveis de oferecer uma amostra de diferentes execuções da história e de suas personagens. A metodologia consiste em pesquisa bibliográfica e documental, esta segunda consistindo na procura das referidas edições de *Alice*. Os referenciais teóricos convocam os principais autores a tratar do conceito de intersemiotividade, notadamente Roman Jakobson, Julio Plaza, Octavio Paz e Haroldo de Campos; especialistas em literatura inglesa e na obra de Lewis Carroll, aí incluídos Martin Gardner, Donald Rackin, Jenny Woolf e Morton N. Cohen; e especialistas em ilustração como Sophie Van der Linden, Martin Salysbury, Morag Styles, Maria Nikolajeva, Carole Scott e Ana Margarida Ramos. A relevância da pesquisa para a área da Comunicação e Semiótica está no estudo do sincretismo entre o texto verbal e o imagético, que aqui se volta para uma obra máxima.

Palavras-chave: Alice no país das maravilhas, Lewis Carroll, tradução intersemiótica, ilustração.

ABSTRACT

This research has as objective the multiple and varied ensemble constituted by the illustrations of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and has as main objective the analysis of the relationship between verbal text and visual text that are established in them, trying to define what is illustration, which elements the illustrator uses in his works and what meaning effects it causes. We work with the hypothesis that the illustrator is a translator that operates in his own language. The research *corpus* consists of an ensemble of 10 editions of *Alice in Wonderland*, including the illustrations made by Lewis Carroll himself and by John Tenniel, who was the first and the most famous *Alice* illustrator after the author. The selection criterion privileges the classic English editions and the best translations to Portuguese of the integral text of *Alice*. The illustrations of the *corpus* have different styles and are a sample of different executions of the story and its characters. The methodology consists in bibliographical and documental research, the last one being the search of the referred *Alice* editions. The theoretical referential use the main authors to deal with intersemioticity, noticeably Roman Jakobson, Julio Plaza, Octavio Paz and Haroldo de Campos; specialists in English literature and Lewis Carroll, like Martin Gardner, Donald Rackin, Jenny Woolf and Morton N. Cohen, specialists in illustrations like Sophie Van der Linden, Martin Salisbury, Morag Styles, Maria Nikolajeva, Carole Scott e Ana Margarida Ramos. The relevance of this research to the area of Communication and Semiotics is in the study of the syncretism between verbal and visual texts, that here is being used to analyze a fundamental work.

Keywords: Alice in Wonderland, Lewis Carroll, intersemiotic translation, illustration.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	10
INTRODUÇÃO	11
1. A HISTÓRIA POR TRÁS DE ALICE.....	14
1.1. A ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS.....	16
1.2. A IMPORTÂNCIA DE ALICE	20
2. DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	27
3. DAS ILUSTRAÇÕES	36
3.1. AS ILUSTRAÇÕES DE <i>ALICE</i>	43
4. LENDO <i>ALICE</i>.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXO A – ILUSTRAÇÕES DE LEWIS CARROLL	93
ANEXO B – ILUSTRAÇÕES DE JOHN TENNIEL.....	103
ANEXO C – ILUSTRAÇÕES DE DARCY PENTEADO	107
ANEXO D – ILUSTRAÇÕES DE ERIC KINCAID	113
ANEXO E – ILUSTRAÇÕES DE MARIANA NEWLANDS	119
ANEXO F – ILUSTRAÇÕES DE LUIZ ZERBINI	125
ANEXO G – ILUSTRAÇÕES DE CAMILLE ROSE GARCIA	131
ANEXO H – ILUSTRAÇÕES DE HELEN OXENBURY	140
ANEXO I – ILUSTRAÇÕES DE SERGIO MAGNO.....	153
ANEXO J – ILUSTRAÇÕES DE YAYOI KUSAMA	157

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Enredo de cabo a rabo _____	18
Figura 2 - Ilustração de Salvador Dalí para o Chá Maluco _____	50

INTRODUÇÃO

Publicado em 1865, *Alice no país das maravilhas* encanta e intriga as pessoas desde então e é, como notou Nicolau Sevcenko (2009) “uma das obras mais traduzidas de todos os tempos” (p. 153), além de ter sido adaptada em forma de filmes, peças de teatro e os mais variados tipos de produtos. Mas o que se nota, é que o livro raramente é publicado sem ilustrações, tendo sido ilustrada pelos mais diversos artistas, incluindo o surrealista Salvador Dali. Seu primeiro ilustrador foi o próprio autor, Lewis Carroll, e as imagens criadas por John Tenniel, provavelmente o ilustrador mais conhecido da obra e o primeiro a atuar após o autor, seriam “uma espécie de ‘desenho por procuração’: idealizados por Carroll e executados por Tenniel”, segundo Nelly Novaes Coelho (COELHO, 1985, p. 127).

De fato, desde a primeira edição, *Alice no país das maravilhas* tem tido seu texto verbal insistentemente traduzido em texto imagético. O objeto de estudo desta pesquisa são essas retomadas, que constituem um conjunto múltiplo e variado.

Interessa aqui, então, buscar quais os efeitos de sentido da ilustração, através da análise das relações entre o texto verbal e as ilustrações em *Alice no país das maravilhas*. Com essa análise buscamos responder o que é a ilustração, quais elementos o ilustrador utiliza em seu trabalho e que efeitos de sentido ela desempenha. Utilizaremos, para tanto, do conceito de tradução intersemiótica, tradução essa que retoma o texto de uma linguagem em outra linguagem distinta.

A ligação de *Alice no país das maravilhas* com a tradução intersemiótica começa junto com a criação da história. Ela foi contada pela primeira vez por Charles Lutwidge Dodgson (nome verdadeiro de Lewis Carroll) em uma sexta-feira, dia 4 de julho de 1862, em um passeio de barco que Carroll fez com algumas de suas amigas crianças, as irmãs Liddell, sendo uma delas Alice, a inspiração para a protagonista da história (GARDNER, 2002, p. 7-9).

Dessa forma, o processo de levar o texto oral, transmitido pela primeira vez na viagem de barco com as irmãs Liddell, para o verbal escrito do livro em si, já configuraria uma forma de tradução intersemiótica, sendo que a ilustração seria outra recriação desse primeiro texto. *Alice* e a intersemiotividade, então, não só possuem ligação até hoje, com novas ilustrações e adaptações para as mais diversas mídias mesmo sendo criadas 150 anos após sua primeira edição, como já estavam juntos desde seu manuscrito. Trabalhar à luz da intersemiotividade

deve nos ajudar não apenas a desvendar, de modo mais técnico, os procedimentos da ilustração do texto de *Alice*, mas dar-lhes valor interpretativo.

A hipótese com a qual lidamos é a de que o ilustrador enfatiza elementos em seus trabalhos, realizando uma tradução crítica do material original, de forma que ele não somente reproduz o texto escrito, mas cria em cima do texto original, gerando uma leitura própria dele.

O *corpus* da pesquisa consiste em um conjunto selecionado de 10 edições de *Alice no País das Maravilhas*, incluindo as ilustrações de John Tenniel e do próprio Lewis Carroll. O critério de seleção privilegia as edições inglesas clássicas e as melhores traduções do texto integral de *Alice*, assim como uma amostra de ilustrações de estilos variados, com recriações diferentes da história e personagens, apresentando leituras diversas sobre um mesmo texto verbal.

No primeiro capítulo apresentaremos a origem do livro *Alice no País das Maravilhas*, além de apresentar Charles Lutwidge Dodgson, ou Lewis Carroll, como é mais conhecido. Além disso, será feito um breve resumo das aventuras de Alice, assim como dos outros personagens. Por fim, a contribuição da história para a literatura será discutida.

O segundo capítulo introduzirá a ideia de tradução intersemiótica, explicando seu funcionamento, a relação entre tradução e criação, além da discussão sobre fidelidade na tradução. Para isso, usaremos Roman Jakobson, Julio Plaza, Octávio Paz e Haroldo de Campos.

No terceiro capítulo, apresentaremos a ilustração, suas características, o modo como opera e de que forma ela é uma tradução imagética do texto verbal. As ilustrações de Alice receberão especial atenção, inclusive considerando as imagens produzidas não só por John Tenniel, mas também pelo próprio Lewis Carroll.

Por fim, no quarto e último capítulo, serão analisadas as ilustrações do *corpus* a partir do conceito de tradução intersemiótica.

Os referenciais teóricos da presente pesquisa são, dentre outros autores, Roman Jakobson, Julio Plaza, Octavio Paz e Haroldo de Campos ao tratar de tradução intersemiótica; especialistas em literatura inglesa e na obra de Lewis Carroll como Martin Gardner, Donald Rackin, Jenny Woolf e Morton N. Cohen; especialistas em histórias infantis como Nelly Novaes Coelho; como autores que estudam as ilustrações de *Alice*, usaremos autores como Graham Ovenden, Rodney Engen e Michael Hancher; por fim, estudiosos da ilustração em geral, e sobre

o livro ilustrado, como Sophie Van der Linden, Martin Salysbury, Morag Styles, Maria Nikolajeva, Carole Scott e Ana Margarida Ramos.

1. A HISTÓRIA POR TRÁS DE ALICE

Charles Lutwidge Dodgson, que mais tarde seria conhecido como Lewis Carroll, nasceu em 27 de janeiro de 1832 no presbitério de Daresbury, em Cheshire, Inglaterra. Ele era o terceiro filho do reverendo Charles Dodgson e de Frances Jane Lutwidge, e o primeiro filho homem. No total, o casal teve 11 filhos.

Charles era muito próximo de seus irmãos e se divertia em criar vários tipos de entretenimento para eles, como peças de teatro amadoras, jogos e até revistas. Essas últimas eram feitas em casa com coleções de coisas que a família achasse interessante, contendo desde recortes de jornais a folhas secas, além de trabalhos feitos por todos, inclusive por Charles. Esses primeiros textos já apresentam características parecidas com seus textos posteriores. “As paródias subversivas, distorções ridículas, justaposições e a crueldade cômica dessas revistas amadoras prefiguram o distinto humor Carrolliano que se fez famoso pelos livros de Alice.” (RACKIN, 1991, p. XI)¹

Inicialmente educado em casa pelo pai, com 12 anos Charles é matriculado no internato de Richmond e, mais tarde, estuda em Rugby. Em 1850, com 19 anos, ele se matricula em Christ Church, Oxford, onde se mostra um excelente aluno e se forma em 1854. No mesmo ano começa a dar aulas de matemática. Charles era muito religioso e foi ordenado diácono em 1861.

Assina pela primeira vez sob o pseudônimo Lewis Carroll em 1855, ao publicar poemas humorísticos na revista *Comic Times*. Publicava também sob seu nome trabalhos sobre matemática. Sobre isso escreve Jenny Woolf (2011):

Na verdade, a maioria dos escritos de Carroll *não* se destinava a crianças e variava bastante em qualidade. A maior parte deles é sobre matemática e lógica ou tratavam de questões atuais que interessavam a ele e seus colegas na época. Tirando *Alice*, seus principais trabalhos literários seriam alguns excelentes poemas cômicos e seu longo poema-história “The Hunting of the Snark”. Parece que ele não fez nenhum esforço sério para desenvolver seu talento em escrever para crianças ou em poesia cômica, estando aparentemente desinteressado em analisá-lo e bastante satisfeito em dizer que “tudo surgiu sozinho” sem nenhum esforço seu. (WOOLF, 2011, p. 224)²

¹ Tradução proposta pela pesquisadora de: “The subversive parodies, ludicrous distortions and juxtapositions, and comic cruelty of these amateur magazines prefigure the distinctive Carrollian humor made famous by the *Alice* books.” (RACKIN, 1991, p. XI)

² Tradução proposta pela pesquisadora, de: “In fact, most of Carroll’s large written output was *not* for children, and it was extremely patchy in quality. Much of it deals with mathematics or logic, or with topical issues that interested him and his colleagues at the time. Apart from *Alice*, his main claims to literary fame lie in some

Apesar de tímido, Charles se dava muito bem com crianças, inventava jogos, criava brinquedos e trocava diversas cartas. Algumas dessas correspondências possuem jogos de palavras e estilo similar aos livros de *Alice*.

Grande interessado por fotografia, Carrol fotografou amigos, familiares e até a monarquia. Além disso, tirou diversos retratos de meninas nuas. Esse fato somado à sua excêntrica proximidade com crianças, levou alguns biógrafos a especularem se Lewis Carroll fosse pedófilo, mas não existem conclusões tanto para confirmar ou negar essa afirmação e não interessa a essa pesquisa investigar tal questão.

A mais famosa dessas amizades foi com Alice Liddell, que inspirou a criação de *Alice no País das Maravilhas*. Alice era filha do reitor Henry George Liddell e irmã de Harry (com quem Carroll fez amizade primeiro, em 1856), Lorina e Edith.

A história do livro foi contada pela primeira vez em 1862, quando Alice tinha 10 anos, em uma viagem de barco com as três irmãs (Harry tinha ido estudar em um internato) e Robinson Duckworth, um amigo de Carroll, e contém referências aos acontecimentos daquele dia e às pessoas presentes. Carroll costumava contar histórias para divertir seus amigos que, talvez, fossem tão interessantes ou mais do que a história que conhecemos, mas o autor se contentava em contá-las oralmente. O que diferencia essa daquelas histórias é que nesse dia Alice pediu para que ele escrevesse o conto.

Carroll levou bastante tempo para escrever a primeira versão da história, até então chamada *Alice Debaixo da Terra* (*Alice's Adventures under Ground*), que entregou para Alice em 1864, com ilustrações dele próprio. A partir dessa primeira versão, o autor fez alterações, adicionando, modificando e retirando capítulos. O nome também foi mudado para o que conhecemos até hoje: *Alice no País das Maravilhas*.

Lewis Carroll gostava de desenhar e tentou ilustrar a história ele mesmo, mas considerava o resultado muito ruim, por isso contratou um ilustrador, o já conhecido cartunista político da revista *Punch*, John Tenniel, a quem deu instruções muito específicas de como gostaria que as ilustrações fossem feitas.

excellent comic poems and his long story-poem 'The Hunting of the Snark'. It seems that he made no serious effort to develop his talent for children's writing or comic poetry, being apparently uninterested in analyzing it and quite content to say it that it 'came of itself' for no reason that he knew." (WOOLF, 2011, p. 224)

Em 1865, o livro é publicado pela Macmillan and Company, pago pelo próprio autor, mas por pedido de Tenniel, que não tinha gostado do resultado da impressão, Carroll pede que todos os exemplares sejam recolhidos, destruídos e reimpressos. O livro foi um sucesso com crianças e adultos. Em 1871, ele publica *Do Outro Lado do Espelho e o que Alice Encontrou lá* (*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*), que também fez muito sucesso.

Sua popularidade derivava da experiência imaginativa que eles ofereciam aos jovens leitores criados em uma dieta abominável de textos nada imaginativos e “úteis”, inventados para aperfeiçoar suas mentes, seus sentidos morais e suas maneiras. Crianças vitorianas se deleitavam com essas novas e não didáticas histórias de aventura e fantasia: contos que, aparentemente, não tinham sido feitos para sua edificação, mas para seu divertimento. Os livros de *Alice* também ofereciam aos leitores mirins uma heroína realista com quem se identificar. (RACKIN, 1991, p. 20-21)³

Charles Lutwidge Dodgson morreu em 14 de janeiro de 1898, pouco antes de completar 66 anos.

1.1. A ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Alice no País das Maravilhas é composto por 12 capítulos, para qual John Tenniel fez 42 ilustrações. Como uma forma de prefácio, o livro começa com um poema lembrando o dia em que a história foi contada, em 1865, no passeio de barco com as irmãs Liddell e Robinson Duckworth. O poema descreve o dia como sendo uma “tarde de ouro” (CARROLL, 1980, p. 39), mas os registros meteorológicos da época registraram o dia como fresco e úmido, até mesmo chuvoso.

Sentada na grama, à beira de um lago, Alice tenta acompanhar a história que sua irmã está lendo. Alice se sente entediada, pois o livro não possui figuras nem diálogos. Absorta em seus pensamentos, a menina, de repente, vê um Coelho Branco passar correndo por ela.

Apesar do aparecimento repentino e de sua capacidade de falar, o coelho não desperta nenhuma curiosidade na garota. Porém, quando o animal tira um relógio do bolso do colete, ela corre atrás dele para descobrir o motivo de sua pressa.

³ Tradução proposta pela pesquisadora de: “Their popularity derived from the liberating imaginative experience they offered young readers reared on a dreary diet of unimaginative, ‘useful’ texts devised to improve their minds, morals, and manners. Victorian children were delighted with these fresh, undidactic tales of adventure and fantasy: here were stories made, apparently, not for their edification, but for their entertainment. The *Alices* also offered child readers a realistic heroine with whom they could identify.” (RACKIN, 1991, p. 20-21)

O Coelho Branco some numa grande toca embaixo da cerca viva. Entusiasmada, Alice se lança atrás dele. Ao entrar, a menina cai num poço profundo que a transporta para um mundo fantástico, habitado por estranhas criaturas.

A partir de então, a lógica parece ser substituída pelo *nonsense* e o mundo real por um ambiente surrealista. Muitos leitores podem achar que os personagens e situações narradas não passam de criações aleatórias ou simplesmente, pertencem a um conto fantástico superficial. Mas a verdade é que eles têm origem em jogos de palavras, paródias a poemas populares da língua inglesa, referências matemáticas e até alusões satíricas a amigos de Carroll.

Quando finalmente encontra o chão, Alice se vê em uma sala com várias portas fechadas e uma mesinha de vidro no centro, onde uma pequena chave dourada repousa. A chave abre uma portinhola escondida atrás de uma cortina. Ao abri-la, Alice consegue ver um lindo jardim, mas seu corpo é grande demais para atravessar a minúscula abertura. A garota encontra uma garrafa na mesinha de centro, com a inscrição “Beba-me” e, ao seguir as instruções, Alice diminui de tamanho, a ponto de poder entrar na minúscula porta. No entanto, descobre que não o pode fazer, pois esqueceu a chave sobre a mesinha, que agora é grande demais para ela.

Um dos jogos-de-palavras torna-se evidente, mesmo em português, no evento que ocorre a seguir. Alice cresce e diminui mais algumas vezes e frustrada com tantas mudanças, a menina começa a chorar e precisa nadar para não se “afogar em suas próprias lágrimas” que formaram um lago, onde ela encontra outros personagens, como um Rato e um Dodô.

Todos estão molhados e, para que todos se sequem, o Dodô sugere que seja feita uma corrida de comitê⁴ (no original *Caucus-race*), o que faz com que todos comecem a correr de forma desordenada, parando somente quando estão secos.

É nessa parte da história em que o Rato conta uma história, um “enredo de cabo a rabo” (CARROLL, 1980, p. 56), um tipo de poema, que se assemelha ao formato de um rabo (figura 1). Segundo Gardner, “a história do camundongo talvez seja o exemplo mais conhecido de

⁴ Segundo Martin Gardner (2002): “O termo *caucus* teve origem nos Estados Unidos, referindo-se a uma reunião de líderes de uma facção para decidir sobre um candidato ou política. Foi adotado na Inglaterra com um sentido ligeiramente diferente, referindo-se a um sistema de organização partidária extremamente disciplinada por comitês. Em geral era usado por um partido como um termo injurioso aplicado à organização de um partido adversário. Carroll pode ter pretendido que sua “corrida em comitê” simbolizasse o fato de que os membros de comitês geralmente correm muito em círculo, sem chegar a lugar algum, todos almejando um prêmio político.” (p. 28)

poema emblemático, ou figurado, em inglês: poemas impressos de tal maneira que se assemelham a algo relacionado a seu tema.” (2002, p. 31)

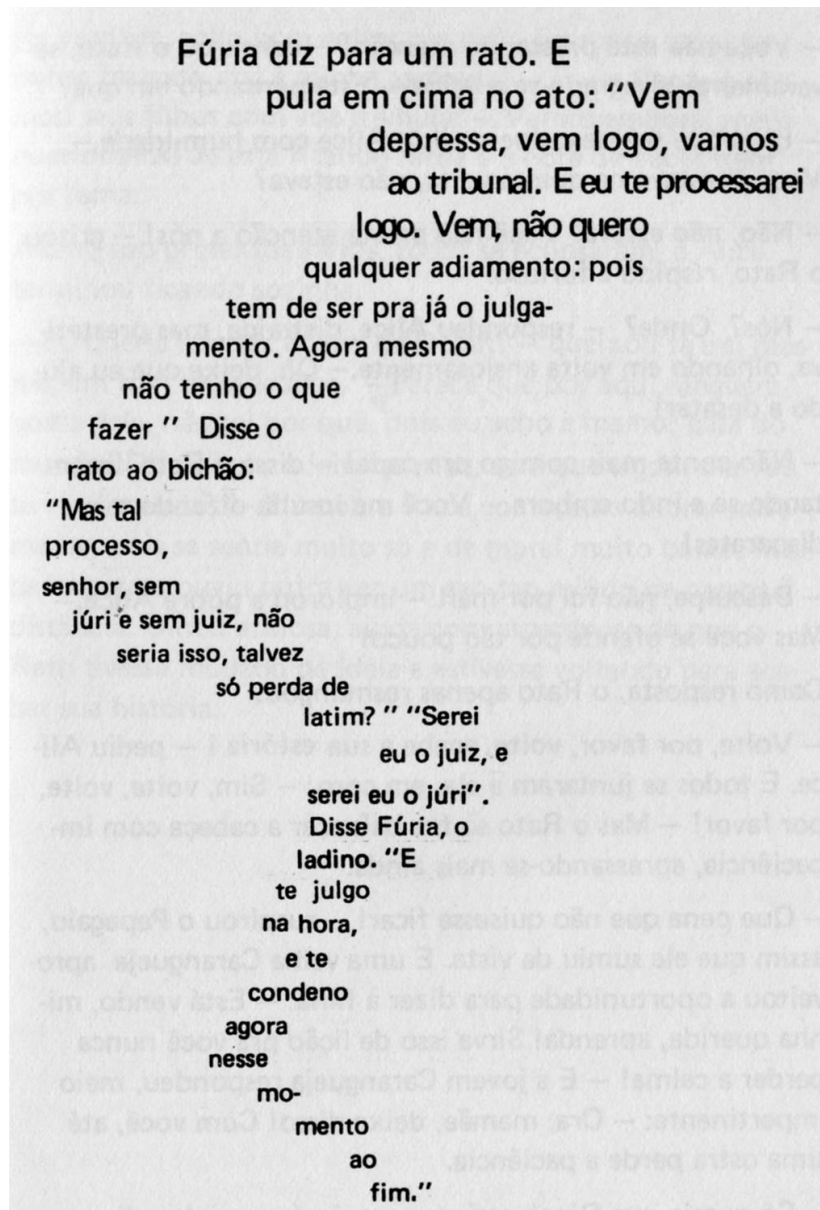


Figura 1 - Enredo de cabo a rabo

Fonte: CARROLL, 1980, p. 57

Mais tarde, Alice é confundida pela criada do Coelho e conhece sua casa, onde muda de tamanho, outra vez, e cria vários transtornos para os habitantes do local. Assustada, a menina foge, encontra um cachorro gigante e uma lagarta que fuma narguilé, com quem tem discussões sobre identidade, o que a confunde um bocado.

Ela segue seu caminho e chega à casa da Duquesa, onde tudo é muito confuso, a ponto de sair de lá com um bebê que se transforma em um porco e encontrar um gato que aparece e

desaparece em pleno ar (o Gato de Cheshire, que recebeu diversas traduções, inclusive Gato Inglês e Gato Maltês).

Sua próxima parada é a casa da Lebre de Março e o Chapeleiro Maluco⁵, que tomam chá com o Leirão, que é tratado mais como um objeto do que um convidado. Alice se confunde, se cansa e se ofende com a conversa sem sentido que tem com eles e vai embora. Sem querer, ela encontra a porta que procurava no início do livro e entra em um jardim.

Lá, ela conhece o Rei e a Rainha de Copas e uma série de outras criaturas, como os jardineiros, que tentavam pintar rosas brancas de vermelho por terem se enganado na hora de plantar as mudas. Ela logo percebe que a todo o momento existe a ameaça de que alguém terá a cabeça cortada, mas tudo é tão confuso que a sentença nunca é cumprida. Alice também conhece o jogo de croqué da Rainha, que é muito diferente do que estava acostumada.

Depois disso, a garota é apresentada ao Grifo e à Tartaruga Falsa, que é descrita como sendo aquilo que é usado para fazer a sopa de tartaruga falsa. Gardner nos explica que essa era uma imitação da sopa de tartaruga verde e normalmente era feita com vitela e que, provavelmente, esse havia sido o motivo para que ela tenha sido ilustrada com uma cabeça de bezerro pelo ilustrador John Tenniel. (2002, p. 91)

Por fim, Alice vai ao julgamento do Valete de Copas, que é acusado de roubar as tortas da Rainha. Vários personagens como o Chapeleiro e a Lebre reaparecem e, inesperadamente, a menina é chamada a depor. Quando está prestes a “perder a cabeça”, ela é acordada por sua irmã e descobre que as aventuras que vivera naquele dia não passaram de um sonho muito esquisito.

⁵ Sobre esses dois personagens e a loucura, Martin Gardner escreveu: “As expressões ‘louco como um chapeleiro’ e ‘loucos como uma lebre de março’ eram comuns no tempo em que Carroll escreveu, e evidentemente foi por isso que criou os dois personagens. ‘Louco como um chapeleiro’ talvez fosse uma variação do anterior ‘louco como um contador’, porém é mais provável que tenha origem no fato de que até recentemente chapeleiros realmente enlouqueciam. O mercúrio usado para preparar o feltro (agora há leis contra o seu uso na maioria dos estados do EUA e em partes da Europa) era uma causa comum de envenenamento por mercúrio, o mercurialismo. Em casos avançados, desenvolviam alucinações e outros sintomas psicóticos. [...] O principal comportamento das lebres durante todo seu período de acasalamento, que dura oito meses, consiste na perseguição das fêmeas pelos machos, seguidas por lutas. Foi Erasmo que escreveu ‘Louco como uma lebre do pântano’ [*‘a mash hare’*]. Cientistas pensam que a palavra ‘marsh’ foi corrompida em ‘March’ em décadas posteriores.” (GARDNER, 2002, p. 63)

1.2. A IMPORTÂNCIA DE ALICE

Aventuras de Alice no País das Maravilhas (ou simplesmente *Alice no País das Maravilhas*), de Lewis Carroll foi escrito durante a Era Vitoriana na Grã-Bretanha, período que compreende o reinado da Rainha Vitória, de junho de 1837 a janeiro de 1901. Bem acolhido pela imprensa da época, o livro recebeu críticas elogiosas, com poucas exceções, e teve grande sucesso de vendas, além de ter sido traduzido em diversas línguas. Tanto o livro sobre o *País das Maravilhas* como as aventuras de *Alice através do espelho* são lidos e lembrados até hoje, mesmo 150 anos após a publicação do primeiro livro.

Hoje o livro se tornou tão popular que um dos exemplares originais foi leilado pelo valor recorde de 1,54 milhão de dólares americanos, superando a marca de *Songs of Innocence and Experience* de William Blake, vendido por 1,2 milhão de dólares. (The New York Times, 1998)

Existem diversas sociedades e fundações que se dedicam a estudar as obras de Lewis Carroll no mundo todo e o livro *Alice no País das Maravilhas* tem as mais diversas interpretações, sendo estudado por literatos, psicólogos, cientistas políticos, físicos, filósofos, matemáticos, entre outros. Dentre eles está, inclusive, o filósofo francês Gilles Deleuze, que escreveu o livro *A lógica do sentido* com reflexões pensadas a partir de *Alice*. A importância do livro *Alice no país das maravilhas* pode ser analisada por diversos vieses e autores, desde sua contribuição para a literatura, até sua persistência no imaginário popular.

Coelho, em *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo* (1985), classifica *Alice no País das Maravilhas* como uma obra de literatura infantil de narrativa do realismo maravilhoso (ou mágico). Segundo ela, essas obras são aquelas que acontecem no mundo real, mas nas quais a magia, o absurdo ou o maravilhoso modificam as leis do mundo normal (COELHO, 1985, p. 126). É assim que funciona o mundo de *Alice*: a protagonista segue um coelho apressado e se vê em um universo que possui elementos que lembram as regras com as quais estava acostumada, mas que constantemente desafia o convencional.

Nelly aponta que essa obra de Lewis Carroll, assim como outros trabalhos do autor, é ligada a uma corrente literária chamada *nonsense* vitoriano, que começa a aparecer em meados do século XIX:

Nas raízes do universo fantasioso de *Alice no País das Maravilhas* (ou *No País do Espelho*), é esse *nonsense* que encontramos. É a lúcida consciência do absurdo das regras e valores absolutos que, instituídos em sistema, regem a vida do homem. E a denúncia desse absurdo se faz através de um outro absurdo: o que resulta da subversão não só das leis naturais que nos regem, mas principalmente da linguagem. Indiscutivelmente, o grande valor literário de *Alice no País das Maravilhas* está em sua invenção de linguagem, correspondendo essencialmente à natureza das fantásticas aventuras ali concretizadas. (COELHO, 1985, p. 128)

Por conta dessa característica do texto de Carroll, segundo a autora, o livro possui uma grande dificuldade de tradução fiel. No capítulo 2, discutiremos sobre a fidelidade na tradução, não só entre uma língua e outra, mas também entre linguagens.

Coelho ainda aponta que a desestruturação da linguagem contida em *Alice* é um dos obstáculos para o leitor não-inglês. Segundo ela, isso acontece através da transposição de expressões idiomática em inglês que são transpostas para outro contexto (1), em paródias de canções de ninar, cantigas folclóricas ou poesias escolares (2), na introdução de elementos folclóricos (3) e com o uso de palavras paronímicas (4), que são usadas para imprimir humor à narrativa.

Além disso, Carroll faz um uso não convencional da linguagem que, segundo Nöth, faz com que a presença dos signos e o seu funcionamento fiquem mais visíveis e possibilita que o leitor reflita sobre eles:

As anomalias na semiose do mundo de *Alice* chamam a atenção do leitor para as condições normais e bem-sucedidas do uso do signo, das quais ela se desvia. Ao se perguntar sobre os usos sógnicos estranhos, impossíveis e *nonsense* no País das Maravilhas, o leitor se torna indiretamente ciente de como o signo funciona na semiose cotidiana. Nesse sentido, os livros de *Alice* contém uma teoria semiótica implícita. No entanto, o lógico Dodgson nunca desenvolveu nenhuma teoria sógnica explícita para qual os livros de *Alice* escritos por Carroll possam ser uma ilustração poética. O feito semiótico de Carroll foi uma conquista heurística. Ele foi bem-sucedido ao apontar a natureza dos processos semióticos ao invés de desenvolver uma teoria explícita de semiose. (NÖTH, 1994, p. 11-12)⁶

Segundo Fordyce e Marello não é por acaso que:

O trabalho de Carroll é frequentemente citado em manuais de semiótica e linguística. As teorias sógnicas de Peirce e Morris, todas as relações semióticas, todas as convenções sobre

⁶ Tradução proposta pela pesquisadora de: “The anomalies of semiosis in Alice’s world call the reader’s attention to those conditions of normal and felicitous sign use from which Wonderland semiosis deviates. By wondering about the strange, impossible or nonsensical situations of sign use in Wonderland, the reader becomes indirectly aware of how signs function in everyday semiosis. In this sense, the Alice books contain an implicit theory of semiotics. However, the logician Dodgson never developed any explicit theory of signs which Carroll’s Alice books might be a poetic illustration. Carroll’s semiotic achievement was a heuristic one. He succeeded in drawing our attention to the nature of semiotic processes instead of developing an explicit theory of semiosis.” (NÖTH, 1994, p. 11-12)

a união de *signifiant* e *signifié* encontram exemplificações brilhantes, muitas vezes engraçadas, nos livros de Carroll. (FORDYCE & MARELLO, 1994, p. V)⁷

O *nonsense* da narrativa de Carroll aparece sob outros aspectos, segundo Coelho, como na relativização das coisas e na metamorfose. Esse primeiro apareceria nas situações em que Alice aumenta e diminui de tamanho, alterando completamente o modo como ela se relaciona com as coisas e os outros personagens e fazendo referência à relatividade de valores. O segundo aparece desde a transformação do bebê da duquesa em um porco, até no aparecimento e desaparecimento do Gato de Cheshire.

Para ela, a contribuição e valor de Alice no País das Maravilhas para a literatura infantil existem porque:

Lewis Carroll consegue fundir o *mundo real*, conhecido, concreto (onde a vida cotidiana decorre) com o mundo imaginário, desconhecido e abstrato (onde o espírito do homem encontra espaço para se expandir livremente). Dessa fusão real/imaginário, resulta na matéria literária uma vivência muito mais rica ou gratificante do que normalmente permitida pelo mundo real; ou então ameaçadora, pela descoberta, no mundo imaginário, de forças poderosas que a disciplina organizada do mundo real mantém ocultas e prisioneiras. (COELHO, 1985, p. 132-133)

A poetisa Cecília Meireles (1984) também aponta o caráter maravilhoso da narrativa de Alice. Para ela, tanto *Alice no país das maravilhas*, quanto *Alice através do espelho*, são livros com uma enorme quantidade de elementos fantásticos que despertam a discussão e análise da presença do maravilhoso em eventos cotidianos, assim como uma reflexão sobre nós mesmos.

A singularidade desses livros é que, construídos com elementos da realidade, são muito mais ricos de maravilhoso que qualquer história de fadas. Nem os contos de Perrault, nem os de Grimm, nem os de Andersen se aproximam desse deslumbramento.

Pois, em todos os outros, o maravilhoso consiste em tornar possíveis as coisas desejadas e que por este ou aquele motivo são inacessíveis ou difíceis. Quando o herói não vence as situações pela prática da Virtude e do Bem, aparecem os objetos mágicos, as fórmulas encantatórias os animais reconhecidos, as fadas e os benfeitores. O sonho vem, afinal, pousar, prisioneiro, na ponta da varinha de condão.

Nos livros de Carroll, descobre-se o que existe, realmente, de maravilhoso, nas coisas cotidianas e em nós. É uma visão nova da vida, do segredo das leis que nos regem, do poder oculto das coisas, das relações entre fenômenos a que estamos sujeitos.

Tudo quanto possuímos de poético e também de absurdo se apresenta nesses livros. Ao descer pela toca do coelho, Alice passa a habitar – como quando atravessa o espelho – um país diferente e conhecido, como quando fechamos os olhos e nos

⁷ Tradução proposta pela pesquisadora de: “Carroll’s Works are so often quoted in semiotics and linguistics handbooks. Peirce and Morris’s sign theories, all relations among signs, all conventions concerning the union of signifiant and signifié find a brilliant, often amusing, exemplification in Carroll’s books.” (FORDYCE & MARELLO, 1994, p. V)

percorremos, num ato de introspecção. As surpresas despontam de todos os lados. Quem somos, afinal? (MEIRELES, 1984, p.105-106)

Para Colomer, essa característica fantástica da obra de Lewis Carroll teve grande importância para que a fantasia se incorporasse à literatura infantil:

No século XIX, a literatura romântica canônica dos adultos construiu um modelo de ficção fantástica, a partir dos contos de fadas. Unicamente depois deste modelo, a fantasia, até então proscria nas obras infantis, muito didáticas, pôde passar a incorporar a literatura infantil canônica, embora, durante muito tempo, o modelo realista continuasse a predominar. [...] O modelo de fantasia nos livros infantis já existia quando Carroll escreveu *Alice*. Portanto, ele não introduziu a utilização da fantasia na literatura infantil, o seu mérito constituiu-se em manipular o modelo vigente naquele momento, através de contribuições de outros modelos, presentes na literatura de adultos. Assim, Carroll combinou os níveis de realidade e fantasia e, por outro lado, fundiu o *nonsense*, menos difundido, de onde tomou, por exemplo, o uso de relações metonímicas e não lógicas. A ampliação de possibilidades da ficção fantástica, realizada por Carroll e outros autores que o seguiram, provocou, gradualmente, que os temas da imaginação fossem se deslocando em direção ao centro do sistema literário infantil, até transformarem-se em sua principal norma. Processos similares podem também ser observados na penetração atual da novela policial ou de ficção científica, que estão passando a ocupar um lugar importante na literatura infantil e juvenil. (COLOMER, 2003, p. 166-167)

Para além desse aspecto fantástico da narrativa, em seu outro livro *Literatura infantil: teoria, análise, didática*, Coelho (2000) aponta que *Alice* é “uma lúcida crítica aos costumes ou equívocos da civilização de seu tempo, atingindo especialmente as falhas do sistema de ensino vigente.” (p. 127) Ela não é a única a pensar assim. Também pensando nos livros como uma forma de crítica, Brito escreveu um artigo expandindo essa ideia e apontando *Alice no País das Maravilhas* como um livro recheado de críticas à sociedade da Inglaterra Vitoriana. Ela descreve a literatura da época como uma ferramenta pedagógica, que teria como função ensinar desde comportamentos até doutrinas morais e que “primavam pela ingenuidade quando faziam parecer que o simples fato de seguir regras de conduta moral, acreditando ou não nelas, fosse o suficiente para ser virtuoso.” (BRITO, 2007, p. 2-3). As aventuras de Alice fugiram desse padrão.

Sobre essas características da literatura da época também escreve Sevcenko, no Posfácio da edição da Cosac Naify de *Alice no País das Maravilhas*:

Havia um desconforto muito grande entre os escritores ingleses que escreviam livros para crianças. O conservadorismo cultural e a moral puritana, que marcaram o longo reinado da Rainha Vitória, não toleravam desvios do comportamento orientado pelas rotinas metódicas, pela onipresença do planejamento racional, pela aplicação incansável ao trabalho e pelas mais rigorosas normas de conduta e virtude. Tudo o que fosse escrito para a garotada deveria se guiar por esses preceitos, exprimindo uma clara função educativa e uma nítida intenção moralizante. (SEVCENKO, 2009, p. 152)

Além disso, Brito descreve Alice como uma personagem subversiva para os modelos da época, pois não só ela considera sua vida normal entediante, como ousa sair em aventuras, sem se preocupar com as consequências. Isso tudo sem que, no final, ela recebesse qualquer punição por ter se desviado do padrão estabelecido:

Percebe-se que o livro de Carroll, *Alice no país das maravilhas*, foge do padrão de literatura que era recorrente na Inglaterra vitoriana. Podem-se listar alguns pontos gerais que baseiam essa afirmação: primeiro, porque Alice não é um livro que reflete as exigências da sociedade em relação a religião e à moral; segundo, porque não é um livro nem pedagógico e nem moralizante, ou seja, não tem o objetivo primordial nem de educar nem de varrer os vícios da sociedade, já que, numa primeira leitura, Alice parece voltado unicamente ao entretenimento; terceiro, porque caracteriza a realidade da Inglaterra vitoriana como enfadonha, a qual está associada a ideia de opressão; quarto, não há punição para a transgressão de Alice, que rompe um padrão pré-estabelecido socialmente para o indivíduo inglês vitoriano, já que a punição era um elemento presente tanto na literatura quanto na vida real. (BRITO, 2007, p. 7)

Brito (2007, p. 8) ainda aponta que, em Alice, a figura da Rainha de Copas pode ser considerada uma subversão do símbolo da monarquia no período vitoriano. Apesar de aterrorizar os habitantes do País das Maravilhas, suas sentenças de morte nunca são cumpridas e, em certo momento, o personagem Grifo demonstra inclusive saber que ninguém terá a cabeça cortada. “A subversão em si já traz um caráter crítico, pois rebaixa um elemento considerado elevado”. (BRITO, 2007, p. 9)

Segundo Sevcenko, Lewis Carroll “se diverte, ao satirizar o mundo dos adultos, suas maneiras pomposas, sua seriedade aborrecida, sua falta de espontaneidade, seus preconceitos, sua arrogância autoritária e intolerante” (SEVCENKO, 2009, p. 152). Para ele:

Ao assumir a perspectiva da molecada, Lewis Carroll, colocou de ponta-cabeça a própria cultura vitoriana, expondo o mal-estar, a impostura e a esterilidade de uma sociedade fechada e repressiva. [...] Alice, nesse sentido, é uma figura rebelde, que enfrenta, cheia de espanto e indignação, as criaturas presunçosas, mal-humoradas e falastronas do Mundo das Maravilhas. (SEVCENKO, 2009, p. 152)

Cohen ainda levanta uma diferença importante entre os livros da época e os livros de Alice: a diferença no tom de tratamento que Carroll dá aos temas infantis e às preocupações da criança:

Talvez a diferença mais marcante entre os livros de Alice e as histórias infantis mais convencionais da Inglaterra vitoriana esteja na atitude do autor para com a plateia. [...] Graças a uma mágica combinação de memória e intuição, Charles captou com perfeição o que era ser criança em uma sociedade adulta, o que significava ser repreendido, rejeitado, comandado. [...] Charles toma o lado da criança quando ela é obrigada a enfrentar o mundo adulto, o que assinala mais uma diferença com os outros livros. Tanto em suas histórias quanto na vida real, ele trata as crianças de igual para igual. (COHEN, 1998, p. 181-182)

Isso faz com que as crianças se sintam acolhidas e compreendidas quando expostas em um mundo que, por vezes, consideram confuso e cruel:

Os livros de Alice atingem as crianças de todos os lugares e épocas mais ou menos da mesma forma. Eles dizem à criança que alguém a entende; eles a encorajam, mostram-lhe que o autor compartilha seus tormentos e estende-lhe a mão, oferecendo-lhe uma esperança de sobrevivência na passagem da infância para idade adulta. (COHEN, 1998, p. 177)

Sevcenko ainda aponta que a obra de Lewis Carroll influenciou diversos escritores, “incorporando a espontaneidade, a vivacidade lúdica e a extraordinária habilidade dos petizes em parodiar o mundo dos adultos, ela desfiaria as convenções da cultura oficial, plantando as sementes da revolução estética que fundaria a arte moderna.” (SEVCENKO, 2009, p.153)

Para Leite (1980), em sua introdução para a edição as *Aventuras de Alice* da editora Summus (que contém os dois livros sobre a personagem), considerar esses dois livros como aventuras com temas meramente aleatórios é um erro, pois, ao contrário, a obra estaria repleta de referências a outras obras, à coisas do período vitoriano, e muito mais. Para ele, “não há nada por trás dos enredos e personagens desses livros que não esteja rigorosamente referenciado, seja através de dados da própria existência de Carroll, seja através de alusões literárias, científicas, lógico-matemáticas, etc.” (LEITE, 1980, p. 7)

Ele traz, em seu texto, exemplos dessas referências, como a possível origem de alguns dos personagens do livro:

Os personagens carrollianos são, em grande parte, referenciados, seja a poemas infantis e contos de tradição popular, seja a expressões e costumes locais. Por exemplo: o Gato de Cheshire refere-se à expressão ‘Grin like a Cheshire cat’ (‘Arreganhar os dentes como um gato de Cheshire’) e provavelmente ao fato de que os queijos do condado de Cheshire (onde Carroll nasceu) tinham a forma de um gato sorridente; a Lebre de Março refere-se à expressão ‘As mad as a march hare’, que vem do fato de ser março o mês do cio em que as lebres ficam excitadas; o Chapeleiro é louco por causa do mercúrio, uma substância alucinógena que se usa na fabricação dos chapéus; o Leirão dorme muito porque esse animal hiberna durante o inverno; a Falsa Tartaruga refere-se à sopa de falsa tartaruga, feita de carne de vitela [...], e assim por diante.” (LEITE, 1980, p. 15)

E continua, sugerindo outras referências:

A lista de referências na obra de Carroll poderia se estender muito mais, e se veria como muitas expressões de *nonsense* referem-se a expressões correntes na sociedade inglesa (por exemplo, a moral da Duquesa ‘Take the sense, and the sounds will take care of themselves’ [‘Cuide do sentido e os sons cuidarão de si mesmos’] refere-se ao provérbio ‘Take care of the pence and the pounds will take care of themselves’, com a troca apenas de uma letra, de *p* por *s*), ou a fatos históricos e em alguns casos biográficos (o Dodo sendo o próprio Dodgson, que era gago e se apresentava como Do-do-g-son). (LEITE, 1980, p. 15-16)

Woolf, umas das biógrafas de Carroll, também aponta essa característica do autor de referenciar aspectos da sua vida e da vida de suas amigas crianças nas histórias que contava a elas:

Assim como as fantasias, seus ouvintes também apreciavam o modo como Carroll entrelaçava aspectos de sua própria vida em suas narrativas. Essa característica pode

ser apontada até na sua história de *Alice no país das maravilhas*. Ele não só nomeou alguns de seus personagens no livro em homenagem àqueles que estavam presentes no dia em que a história foi originalmente contada, mas ele também colocou outros aspectos da vida das irmãs Liddell, colocando-os de cabeça para baixo no processo. (WOOLF, 2011, p. 216-217)⁸

Para Leite (1980), também é um erro associar as obras de Lewis Carroll ao processo de criação surrealista, pois não só o autor não conseguiria utilizar o método da *écriture automatique*, por ser obcecado por sistemas e decodificações, mas porque, para Sebastião, a criação onírica seria contrária às ideias da obra de Dodgson, pois nela o sonho é separado da realidade e exorcizado por ela. “Há uma fronteira precisa entre os dois universos, e para passar de um para o outro é preciso submeter-se a um rito, entrar numa toca e cair num poço ou atravessar o espelho.” (p. 17)

Alice no País das Maravilhas, além de apresentar ricos jogos de palavras, cenários e personagens fantásticos, também fornece material para diversas interpretações:

Seus livros permanecem vivos. E ainda mais, eles continuam relevantes em um mundo que se modifica. Para mim, lê-los primeiro quando criança, depois como adolescente e finalmente como adulta, esse contínuo dinamismo me pareceu uma das coisas mais estranhas sobre eles. Como um livro pode mudar continuamente? Claro que eu sabia que quem estava mudando era *eu*, conforme crescia. No entanto, esse sentimento de incerteza, essa sensação de que nada que eu havia lido era bem aquilo que parecia ser era o que sempre me trazia de volta. (WOOLF, 2011, p. 4)⁹

E talvez seja esse o encanto da obra, a possibilidade de fazer diversas leituras, de reler a obra e perceber sempre elementos novos, fazendo com que cada leitura seja uma nova experiência, quase como se fosse o conhecer de um novo livro, de uma nova história.

⁸ Tradução proposta pela pesquisadora de: “As well as his flights of fancy, his listeners also appreciated the way in which Carroll wove aspects of their own lives into his narratives. This characteristic of his can be spotted even in the story of *Alice in Wonderland*. He not only named some of the characters in the book after those who were present at the telling of the original story, but he also drew upon other aspects of the little Liddells’ lives, turning them inside out and upside down in the process.” (WOOLF, 2011, p. 216-217)

⁹ Tradução proposta pela pesquisadora de: “His books are still alive. What is more, they have remained relevant in a changing world. To me, reading them first as a child, then as a teenager, and finally as an adult, this continuing dynamism has seemed one of the strangest things about them. How could a book keep changing? Of course I knew that really *I* was the one changing, as I grew up. Yet the feeling of shifting uncertainty, the sense that none of what I had read had been quite what it seemed, was the element that kept drawing me back.” (WOOLF, 2011, p. 4)

2. DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Este capítulo discutirá a tradução intersemiótica, a recriação de um texto de uma linguagem para outra linguagem qualquer. Ao analisarmos ilustrações, estamos lidando com uma forma de intersemiotividade, pois estas nada mais são do que traduções visuais de textos verbais.

O pensamento de senso comum que normalmente surge ao pensar na tradução é aquele que afirma que uma boa tradução é aquela que é ‘mais fiel ao texto’, normalmente se referindo interpretação de textos de uma língua para outra. O que buscamos mostrar aqui é uma visão mais crítica da tradução, visão essa que inclui também outros tipos de tradução além dessa que o público leigo costuma considerar, feita a partir de critérios diferentes daqueles da tradução literal.

O ato tradutório está muito mais entranhado na vida das pessoas do que se costuma pensar. Realizamos traduções sempre que fazemos uso da linguagem. Para Paz, “aprender a falar é aprender a traduzir; quando a criança pergunta à mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente lhe pede é que traduza em sua linguagem o termo desconhecido” (1991, p. 148). A tradução é uma operação que está presente em todas as nossas ações comunicativas, pois a utilização da linguagem é um ato tradutório, por traduzir nossos pensamentos em signos da linguagem que escolhemos usar. Como disse Jakobson, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído”. (JAKOBSON, 2003, p. 64)

Plaza (2010) tem uma ideia semelhante sobre o assunto, e ainda a enfatiza ao exemplificar como esse processo é constante. Ele afirma que ao pensarmos, estamos necessariamente traduzindo o que temos em mente (seja isso um sentimento, imagens, palavras, ideias) em outros tipos de signos:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. (PLAZA, 2010, p. 18).

Dessa forma, estamos sempre traduzindo pois, ao substituir, fazemos a tradução de um signo em outro. Esse também seria o princípio da interpretação, que chega ao sentido através desse caminho.

Considerando a tradução como um ato que engloba outras operações além da passagem de um texto de uma língua para outra, Jakobson (2003) sugeriu uma classificação de três tipos de tradução: a tradução interlingual, que seria a reformulação de um texto verbal de sua língua original para outra língua qualquer, como quando um livro em inglês, por exemplo, é interpretado para o português; a tradução intralingual, que é o exemplo dado por Octavio Paz, da mãe que explica o significado de uma palavra para o filho pequeno, ou seja, a reformulação de um termo dentro da própria língua; e a tradução intersemiótica, ou transmutação, que consistiria na interpretação de um texto de uma linguagem em outra, como a de texto verbal para o imagético, que é caso da ilustração. É esse tipo de tradução que nos interessa nessa pesquisa, e, através dessa, buscamos mostrar que mesmo possuindo particularidades, ele tem muito em comum com os outros dois tipos de tradução.

Para Plaza (2010), traduzir, seja de uma língua para outra, seja de uma linguagem para outra, apesar de apresentar suas diferenças, implica o mesmo tipo de pensamento, o mesmo tipo de operação. Em certo momento, o autor condensa bem esse pensamento: “Traduzir é (...) repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2010, p. 40), seja essa uma tradução interlingual, intralingual ou intersemiótica.

Ainda nesse pensamento, Paz acrescenta que a linguagem como um todo está permeada pela tradução. Estamos, a todo momento, traduzindo nossas experiências no mundo:

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase traduzem outro signo e outra frase. Mas esse raciocínio pode ser invertido sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção, e assim constitui um texto único. (PAZ, 1991, p. 150)

Apesar de ser uma operação comum, a tradução levanta diversas questões a ela associada. A primeira delas se refere às diferenças entre o texto de partida e o texto final. Seja se tratando da tradução intralingual, interlingual ou intersemiótica, ao traduzir sempre surgirão variações entre esses dois estágios, algumas vezes maiores e em outras menores. Isso se deve porque existem diferenças entre os significados das palavras de uma mesma língua, dentro uma língua e outra, ou entre diversas linguagens. Como disse Jakobson:

Não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras. (...) Mais frequentemente, entretanto, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: O tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. (JAKOBSON, 2003, p. 65)

Por conta dessas diferenças a tradução literal não só se mostra inadequada como inalcançável, por ser impossível reproduzir de modo exato a mesma mensagem. O ato de criação de um texto se modifica quando a língua ou linguagem muda. Gardner (2002) fez essa observação na introdução de *Alice: edição comentada*, ao escrever que “muitos personagens e episódios em *Alice* são resultado direto de trocadilhos e outros jogos linguísticos, e teriam assumido formas completamente diferentes se Carroll estivesse escrevendo, digamos, em francês”. (2002, p. VIII) Em *Alice* isso é ainda mais acentuado por ser uma história que referencia a linguagem e seu uso, mas isso também acontece em outras obras, pois a língua na qual um texto é escrito fornece elementos para que ele seja construído e esses elementos são responsáveis por moldá-lo. Algumas vezes isso é mais evidente do que em outras. O tradutor, quando interpreta o texto, possui uma gama de ferramentas à sua disposição, diferentes daquelas disponíveis no ato de criação daquela obra, o que faz com que existam mudanças.

Para Plaza isso vai ainda mais além, pois a linguagem, ao mediar nossas interações com o mundo, também influenciaria o modo como o pensamos:

Como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma ‘floresta de símbolos’ (PLAZA, 2010, p. 19).

Essa característica da tradução, levanta outro ponto da discussão que aqui começa a se delinear: a fidelidade tradutória citada no começo desse capítulo. Se cada língua e linguagem possuem características que influenciam na tradução, falar em fidelidade tradutória, no sentido de traduzir cada unidade de código por uma outra que lhe seria equivalente, é um contrassenso, pois essa equidade entre uma palavra e outra, por exemplo, não existiria e precisaríamos levar em consideração outras questões nesse processo.

As diferenças entre línguas e linguagens dificulta, mas não impede a operação tradutória. Jakobson afirma que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. [...] Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.” (2003, p. 67). Apesar de aqui o autor se referir a tradução interlingual, isso também se aplica a outros tipos de tradução.

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos. Mas nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões. (JAKOBSON, 2003, p. 69-70)

Apesar de mais complicadas, as traduções poéticas, para o autor, ainda são possíveis, necessitando, porém, de um estudo maior e de uma chamada transposição criativa:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 2003, p. 72)

Paz também escreveu, sobre a tradução literal, que para ele seria mais próximo de um dicionário que de uma tradução, que é uma operação literária:

Não digo que a tradução literal seja impossível, mas que não é uma tradução. É um dispositivo geralmente composto por uma fieira de palavras, para nos ajudar a ler o texto em sua língua original. Algo mais próximo do dicionário que da tradução, que é sempre uma operação literária. Em todos os casos, sem excluir aqueles em que só é preciso traduzir o sentido, como nas obras de ciência, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não pode deixar de ser literária, porque todas as operações são operações que se servem dos dois modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os processos literários: a metonímia e a metáfora. O texto nunca reaparece (seria impossível) na outra língua. Não obstante, está sempre presente, porque a tradução, sem o dizer, transforma o texto num objeto verbal que, embora diferente, o reproduz: metonímia ou metáfora. As duas, à diferença das traduções explicativas e da paráfrase, são formas rigorosas e que não conflitam com a exatidão: a primeira é uma descrição indireta, e a segunda uma equação verbal. (PAZ, 1991, p. 150-151)

Portanto, a fidelidade entre texto original e texto traduzido não é um objetivo alcançável. No caso da tradução intersemiótica, esse problema se intensifica, pois, aqui não se trata somente da falta de equivalência entre palavras ou expressões, mas – inclusive – de especificidade da linguagem que demanda soluções diferentes. Plaza aponta que fazer escolhas em uma linguagem diferente da linguagem do texto original exige uma dinâmica que distancia a tradução do traduzido, fazendo com que a intersemioticidade seja intrinsecamente contrária à ideia de fidelidade. “A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura” (PLAZA, 2010, p. 30).

Com a impossibilidade da fidelidade e com as limitações e possibilidades criadas pela linguagem escolhida para fazer a tradução, o tradutor passa por um processo muito próximo do criador. Ao traduzir, toma-se como base o texto original, mas são feitas escolhas criativas para se chegar ao resultado final. Cada tradutor faz escolhas pessoais para cada texto e não existe uma só solução. A tradução deixa de ser uma atividade exata onde existe certo e errado definidos e fechados.

Campos se dedicou a pensar a tradução dentro desses parâmetros. Ele inicia seus pensamentos sobre o tema concordando com o discutido acima, sobre a impossibilidade e inadequação de se traduzir de maneira literal o que ele chama de textos criativos, pois esse material é composto e definido pela sua estrutura e não só por seu significado. Dessa forma, traduzir somente esse componente de uma obra desse tipo seria insuficiente. A alternativa existente seria recriar a partir dele:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 1992, p. 34)

Para esse tipo de tradução, que opera por isomorfia, em vez de realizar a substituição de elementos por outros, como em um dicionário, ele dava o nome de *recriação*. As dificuldades de interpretação contidas nesses textos, para o autor, não eram um impedimento, mas um desafio a ser superado:

Tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O

significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35)

A tradução literal, nesse caso, seria inadequada, pois ela desconsideraria partes fundamentais do texto, detalhes que não são capazes de ser alcançados quando não se traduz criativamente. Para ele “é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem, a forma (querendo-se entender por esta palavra a correlação essencial de significante e significado que constitui o signo).” (CAMPOS, 2010, p. 142). Essa seria uma forma de tradução que englobaria toda a experiência do texto e não somente seus aspectos semânticos, resultando:

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 1992, p. 47)

E ainda complementa: “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica.” (CAMPOS, 2010, p. 100)

Campos ainda propõe que ao recriar um texto, estamos praticando uma forma de crítica, pois é preciso examinar o material, desmontá-lo, examinar suas estruturas e então, remontá-lo:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 1992, p. 43)

O próprio autor exemplifica seu pensamento de tradução como crítica ao comentar sobre uma recriação sua de um poema de Maiakóvski:

O exercício de tradução para a nossa língua desse poema, proposto como recriação, através de equivalente em português, de toda a elaboração formal (sonora, conceitual, imagética) do original, permitiu-nos refazer, passo a passo, as etapas criativas descritas por Maiakóvski em seu trabalho teórico, e, *mutatis mutandis*, repetir as operações de testagem e eleição de cada linha do poema entre as várias possibilidades que se apresentavam à mente, tendo em vista sempre o projeto e as exigências do texto maiakóvskiano. Foi, para nós, a melhor *leitura* que poderíamos jamais ter feito do poema, colocando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua *práxis*, uma leitura verdadeiramente crítica. (CAMPOS, 1992, p. 45)

Na proposta de Campos, a crítica se torna possível, pois o texto é examinado de perto, buscando-se conhecer seus mecanismos de tal forma a ser capaz de recriá-los em outra língua ou linguagem. É necessário conhecer o material a fundo para repetir as operações que o

tornaram possível. Paz tinha uma visão semelhante. Ele colocou a tradução como uma ação feita a partir de um movimento análogo à crítica, à leitura e à criação, mas com diferenças. Na criação, a linguagem é usada como matéria prima e é cristalizada na forma de obra; na tradução o movimento é contrário, a obra é usada como ponto de partida e é desmontada e devolvida à linguagem:

O poeta, imerso no movimento do idioma, permanente vaivém verbal, escolhe algumas palavras – ou é escolhido por elas. Ao combiná-las, constrói o seu poema: um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e inamóveis. O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada e, não obstante, perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto inamovível, mas de desmontar os elementos desse texto, fazer circular novamente os signos e devolvê-los à linguagem. Até aqui a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e do crítico: cada leitura é uma tradução e cada crítica é, ou começa como, uma interpretação. Mas a leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma e a crítica é uma versão livre do poema ou, mais exatamente, uma transposição. Para o crítico, o poema é um ponto de partida no sentido de outro texto, o seu, enquanto o tradutor, em outra linguagem e com signos diferentes, deve compor um poema análogo ao original. Assim, em seu segundo momento, a atividade do tradutor é paralela ao do poeta, com esta diferença capital: ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir a obra que tem sob os olhos. Em seus dois momentos, a tradução é uma operação paralela, embora em sentido inverso, à criação poética. Seu resultado é uma reprodução do poema original em outro poema que, como foi dito, é mais transmutação que cópia. (PAZ, 1991, p. 156-157)

Nesse tipo de operação crítica, até mesmo a escolha do texto é passível de análise:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são as configurações de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. (CAMPOS, 1992, p. 43-44)

Sobre isso, também escreveu Plaza. Ele comenta sobre a escolha do texto pelo tradutor, sobre a questão pessoal envolvida nesse processo:

Leitura para a tradução é movimento hermenêutico onde o tradutor escolhe e é escolhido. É evidente que tudo parece traduzível, mas não é tudo que se traduz. Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios de analogia e ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’. (PLAZA, 2010, p. 33-34)

Ele ainda traz a relação da arte com a história, ele aponta que nenhuma obra está desconectada do período em que foi produzida, nem de seus precursores, fazendo com que seja produto do passado e do presente:

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de precursores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (PLAZA, 2010, p. 2)

Ele apresenta a visão de Benjamin da história como um objeto sincrônico, “como ‘constelação’ na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialógico e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia” (PLAZA, 2010, p. 4) e aplica essa lógica à tradução, propondo uma visão também sincrônica da tradução:

Toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente. Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença. Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado de passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2010, p. 5)

Para o autor, o ato de traduzir seria uma ação de recuperação da história, no sentido que a tradução resgataria o passado e o adequaria ao momento presente:

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica suas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. (PLAZA, 2010, p. 5-6)

E ainda considera que o modo de ver a tradução como resgate da história seria o modo mais adequado de vê-la, pois inclui em seu projeto o tempo, que está presente em toda obra de arte:

A tradução entre as diversas artes tem, na visão sincrônica da história, a forma mais adequada e consubstancial a seu projeto. A relação passado-presente constitui-se na realidade em dois polos dialéticos cuja conjunção como opostos é necessária, uma vez que eles se apresentam em qualquer projeto poético: mesmo quando a nega, a origem de toda arte encontra-se sempre na arte precedente. O artista aprende (e ensina) do artista. Na tradução, entretanto, essa característica se acentua. O espaço-tempo da tradução é o da coincidência e da sincronia entre passado e presente, o da ressonância entre formas artísticas. (PLAZA, 2010, p. 205)

Traduzir, então, seria também fazer uma crítica da história, observá-la, desmontar, categorizar e remontar seus elementos, entender seu funcionamento e relacioná-la com o presente, para então adaptá-la ao agora, considerando suas características.

A partir da visão desses teóricos, é possível perceber que a tradução não é um processo mecânico e frio como sugere a ideia da tradução literal. O tradutor não é somente um técnico que escolhe a única opção possível para aquele trecho, mas é alguém que analisa o texto a ser traduzido e faz escolhas que ultrapassam o campo semântico. Ele é um criador e o resultado de seu trabalho é um texto único feito a partir de outro, mas que é uma obra independente e com valor próprio.

Traduzir é criar. “Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo do avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam.” (PLAZA, 2010, p. 39). Essa invenção é ainda mais visível quando se fala de intersemiotividade, a reconstrução se torna mais aparente. E, assim como toda criação, todo novo projeto artístico, que a tradução intersemiótica não deixa de ser, é necessário fazer escolhas e leituras, que moldam o resultado final e que dependem de cada texto, de cada linguagem, de cada tradutor.

3. DAS ILUSTRAÇÕES

As ilustrações, que aqui consideraremos como recriações visuais que acompanham textos, se desenvolveram com o livro, desempenhando muitas vezes o papel de prender a atenção do leitor e esclarecer pontos de difícil compreensão, como nos conta a pesquisadora portuguesa Ramos (2010):

Desde as iluminuras dos textos medievais, à ilustração contemporânea realizada em policromia, passando pelas célebres gravuras de Dürer do século XVI, ou pelas xilogravuras artesanais dos folhetos de cordel brasileiros, as imagens sempre ocuparam um lugar relevante no livro, actuando de forma decisiva na captação da atenção e do interesse do leitor e, em casos muito concretos, na mediação do texto. [...] O material iconográfico, nomeadamente no campo religioso, foi usado com funcionalidade pedagógica e doutrinária, actuando de forma determinante e eficaz junto das massas ou grupos não alfabetizados, divulgando conceitos abstractos de difícil apreensão. (RAMOS, 2010, p. 11)

Por ter sido, e ainda ser, muito usada como ferramenta pedagógica, a ilustração muitas vezes é vista como uma espécie de “muleta” para o leitor, algo que serviria apenas como uma forma de facilitar o trabalho necessário para decifrar o texto e que, possivelmente, impediria o desenvolvimento de habilidades envolvidas nessa atividade. Esse tipo de crítica surge principalmente quando nos referimos a ilustrações de livros para crianças, que, dependendo da idade, ainda não são alfabetizadas. No entanto, o livro ilustrado se utiliza de duas linguagens que operam em colaboração mútua, resultando em uma leitura complexa e sofisticada. É sobre isso que trataremos nesse capítulo.

A linguagem do texto verbal e do texto imagético possuem características próprias que influenciam na sua leitura. Santaella (2012), em seu livro sobre leitura de imagens, escreve sobre essas características, considerando, inclusive, que a percepção dos elementos de uma imagem é feita de forma simultânea e que a leitura do texto verbal é realizada de maneira linear, uma palavra após a outra. Além disso, o texto imagético opera por meio da semelhança, além de funcionar melhor para representação do espacial-visual e de tudo aquilo que é concreto, enquanto o texto verbal opera por meio de relações arbitrárias com aquilo que quer representar e é mais eficaz na representação do tempo, do concreto e do abstrato. (SANTAELLA, 2012, p. 107-108)

Ainda sobre as diferenças entre as características do texto verbal e o texto imagético, Hunt (2010) escreve:

A linearidade é uma característica do texto verbal, mas nem sempre das imagens. Forçar as imagens para entrar no mesmo molde que as palavras parece potencialmente

improdutivo, exceto em termos de estabelecimento de convenções, quando isso é evidente e por definição necessário. As palavras podem sugerir uma indicação muito mais precisa sobre o que as coisas significam, mas nem sempre uma impressão global mais precisa. As palavras são vasilhas semânticas necessariamente vazias: elas limitam o sentido, mas não o prescrevem. As imagens podem fazer o mesmo. (HUNT, 2010, p. 242)

Santaella ainda aborda a questão da abertura interpretativa da imagem. Muitas vezes o texto imagético é tido como dependente do texto verbal, por parecer necessário que a imagem seja acompanhada por um texto para que seja possível interpretá-la, mas essa impressão aconteceria por uma característica da imagem:

Se comparada à língua, a semântica da imagem é, de fato, polissêmica. Ela pode ter muitos significados. Isso não significa que não existam também na língua mensagens abertas. A poesia que o diga. Por isso, em vez de postular que a imagem sempre necessita de um texto que indique a direção do seu significado, é melhor entender que a modificação de uma imagem pelo seu contexto é apenas um caso especial do fenômeno mais geral da dependência contextual de qualquer mensagem. Quer dizer, toda mensagem precisa de um contexto para se fazer entender. (SANTAELLA, 2012, p. 110)

Nesse caso, o texto imagético seria mais dependente do contexto em que está inserido, criando interpretações diferentes quando este é modificado. No entanto, essa característica está presente em outros tipos de mensagem, mas de modo atenuado.

Conhecendo as características intrínsecas dessas duas linguagens é possível fazer uso delas de modo a aproveitar dessas particularidades para emitir a mensagem de modo mais eficaz. Fittipaldi (2008) escreve sobre essa relação, quando bem-sucedida, no livro ilustrado:

Entre as histórias narradas nos textos escritos de um livro literário e as narrativas configuradas nas ilustrações do mesmo livro há correspondências sem necessariamente haver repetições. Escrita e imagem são companheiras no ato de contar histórias. Os temas estão colocados, em princípio, pela linguagem literária: uma história dá origem a uma imagem; a imagem, por sua vez, dá origem a uma história, que, por sua vez, apresenta-se por meio de uma nova imagem, esta permitindo uma outra história e mais outra, alternativa que logo se transforma em outras imagens, numa cadeia sonora, verbal, textual e imagética dessas “primas” tagarelas, fazendo tranças. (FITTIPALDI, 2008, p. 103-104)

Ao ler um livro ilustrado, por se tratar de uma leitura envolvendo duas linguagens diferentes, o leitor precisaria usar habilidades associadas a ambas, considerando a relação existente entre elas. As imagens podem parecer possuir uma leitura simples e desimportante, principalmente quando acompanhadas de texto verbal, e a já discutida abertura interpretativa, mas esse não é o caso. Linden aborda esse assunto em seu livro *Para ler o livro ilustrado* (2011):

As imagens, cujo alcance é universal, não exigem menos do ato de leitura. Nisso talvez resida um mal-entendido crucial. Considerada adequada aos não-alfabetizados – a quem esses livros [ilustrados] são destinados em particular –, é raro que a leitura

de imagens resulte de um aprendizado, uma vez que ela irá paulatinamente desaparecer da nossa trajetória de leitores. Ora, assim como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação. (LINDEN, 2011, p.8)

Para a autora, o ato de ler um livro ilustrado é uma ação complexa, que exige que o leitor aprecie o objeto livro como um todo, considerando não somente o texto verbal e as imagens contidos em uma página, mas o conjunto de páginas como um todo e os chamados paratextos (os textos e as estruturas que acompanham o texto “principal”, indo desde o prólogo e os frontispícios, até o material e o formato do livro, suas orelhas e folhas de guarda):

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramento, da relação entre capa e guarda com seu conteúdo; é também associar interpretações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p.8)

Salisbury e Styles (2013), se referindo principalmente à criança leitora, apontam que a leitura de livros ilustrados é uma tarefa que exige esforço e atenção, obrigando o leitor a preencher as lacunas do texto, exigindo que sua imaginação trabalhe. Apesar de se referirem à criança, esse trabalho existe no leitor de qualquer idade:

Os livros ilustrados são simultaneamente objetos de arte e a principal leitura na infância, oferecendo drama para os leitores, por meio da interação entre as narrativas visuais e verbais. É um trabalho difícil dar sentido à “lacuna legível”, que é criada pelo espaço e pela tensão entre o que as palavras dizem e o que as imagens mostram, e os leitores jovens só se esforçam para ler se isso valer a pena. Felizmente, existem muitos bons exemplos que compensam esses esforços. (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 75)

Essa lacuna que precisa ser preenchida pede por um leitor ativo que cruze as informações contidas em um tipo de linguagem com aquelas obtidas na outra, a fim de construir um todo oriundo dessas duas:

A ilustração, em articulação com o texto, constitui um código cuja decodificação e leitura exige, igualmente, competências relevantes, conduzindo à sua interpretação. [...] A leitura, nestas edições, é um processo complexo para o qual concorrem as aportações das duas linguagens paralelas e complementares – as imagens e as palavras – que integram o livro. Nestes casos, a leitura funciona como processo negocial onde interferem informações oriundas dos dois códigos e que são confirmadas e cruzadas entre si por ação de um leitor activo, capaz de antecipações exigentes e de reagir a imprevistos através da reformulação das primeiras hipóteses. (RAMOS, 2010, p. 70)

Além da ideia de que a leitura do livro ilustrado é uma tarefa simples e desimportante, existe também a visão de que a ilustração é algo secundário, meramente decorativo ou mesmo uma espécie de chamariz de leitores. Para o pesquisador Hancher (1985) essa noção pode ter surgido da origem das palavras ilustração e ilustrar:

A ideia de que a ilustração é secundária e é um epifenômeno tem alguma justificação na origem das palavras *ilustrar* e *ilustração*. Originalmente, essas palavras denotavam a iluminação, elucidação ou aperfeiçoamento de coisas ou conceitos – tendo como existência anterior as coisas e os conceitos. E os sentidos básicos, não pictóricos dessas palavras continuaram em uso durante um bom período do século XIX. [...] Quando as palavras *ilustrar* e *ilustração* começam a ser aplicadas no sentido pictórico de ilustração, elas mantiveram sua conotação de colateralidade. (HANCHER, 1985, p. 113)¹⁰

A ilustração pode ser usada para auxiliar na compreensão do texto verbal e isso não diminui sua importância, porém, as possibilidades dessa linguagem não se resumem a isso. Principalmente quando falamos em livro ilustrado para crianças, a ilustração desenvolve uma série de papéis muito importantes:

A única forma de perceber o verdadeiro papel da ilustração é através do olhar infantil. Na impossibilidade de o recriarmos com fidelidade, tentemos uma espécie de simulação, pegando, por exemplo, num livro ilustrado para a infância escrito numa qualquer língua estrangeira desconhecida. A sua observação atenta poderá permitir reconhecer personagens, identificar emoções ou sentimentos, perceber o evoluir de uma acção e localizá-la no espaço e no tempo. A opção por determinadas formas e cores, a presença ou ausência de linhas de contorno ou a repetição de certos elementos figurativos têm implicações semânticas que não escapam ao olhar atento dos leitores mais pequenos. Aqueles que são expostos a diferentes linguagens estéticas são capazes, mesmo antes de saberem ler, de reconhecer estilos e identificar ilustradores e até exprimir preferências e justificá-las. Não pelos nomes, mas pelas cores, formas e texturas utilizadas. (RAMOS, 2010, p. 12)

Além disso, o livro ilustrado pode auxiliar no aprendizado de várias habilidades:

Para além do óbvio desenvolvimento de competências linguísticas, aos níveis fonológico, vocabular, sintáctico, semântico e pragmático, a leitura competente permite, ainda, preencher os pontos de indeterminação que caracterizam o texto literário, mobilizando informação de tipo intertextual, assumir uma postura crítica e interrogativa face ao objecto lido, dialogar com textos de tipo diversificado, enquadrando-os em paradigmas também diversificados (do ponto de vista genológico, por exemplo, mas também ideológico, simbólico...) e em contextos de produção e de recepção também específicos e relevantes. Propiciam, ainda, em contexto formal ou informal de aprendizagem da leitura, actividades relevantes nas várias fases do processo de leitura – pré-leitura, leitura e pós-leitura – suscitando interesse, curiosidade, criando expectativas, numa primeira fase, facilitando a compreensão através da negociação de interpretações e a validação de hipóteses, numa segunda, promovendo a reflexão, desenvolvendo o espírito crítico e a formação de leituras pessoais devidamente validadas, numa última fase. (RAMOS, 2010, p. 91)

A supervalorização do texto verbal em detrimento do texto visual faz com que desconsideremos as informações que podem ser obtidas através da ilustração. Em um livro

10 Tradução proposta pela pesquisadora de: “The idea that illustration is secondary and epiphenomenal has some justification in the early history of the words *illustrate* and *illustration*. Originally these words denoted the illumination, elucidation, or enhancement of things or concepts—previously existing things or concepts. And the basic, nonpictorial senses of the words remained common well into the nineteenth century. [...] When the words *illustrate* and *illustration* did get applied to pictorial illustration, they kept their flavor of secondariness.” (HANCHER, 1985, p. 113)

ilustrado, podemos conhecer mais sobre a história e seus personagens através dos olhos do ilustrador, enriquecendo nossa visão sobre aquela narrativa, por exemplo:

As funções da ilustração no universo da literatura para a infância são variadas e surgem combinadas num único livro. Desde as mais simples, associadas à sedução do leitor, cativando-o para a leitura integral da obra, às mais complexas, conotadas com a substituição do texto e com o preenchimento das suas lacunas, ou a integração de outras possibilidades de leitura, a ilustração actua sobretudo como mediação do discurso verbal, apoiando a descodificação do(s) sentido(s) do texto. A ilustração pode ainda complementar o texto, permitindo o deslocamento de várias informações para as imagens ou aprofundá-lo, ampliando as possibilidades da história e complicando o enredo, por exemplo. (RAMOS, 2010, p.31)

Fittipaldi aponta, também, que a linguagem visual pode desempenhar funções semelhantes às aquelas exercidas pela linguagem verbal:

Além de observarmos nas imagens visuais correlatos de todas as figuras de linguagem encontradas nas expressões verbais, metáforas, alegorias, hipérboles, personificações etc., a linguagem visual explora, nessa utilização da narrativa verbal, sua capacidade de manifestar e exercer funções muito próximas da linguagem verbal escrita: a função representativa – quando inventa ou imita a aparência o ser, coisa ou lugar a que se refere; descritiva – quando detalha as aparências; narrativa – ao situar seres, coisas, lugares em termos de transformações, por meios de ações que estão sendo realizadas; simbólica – ao sugerir significados sobrepostos aos referentes, muitas vezes determinados por convenções culturais; expressivas – ao revelar sentimentos e valores dos seres representados, assim como do criador, produtor da imagem; estética – quando enfatiza a forma da linguagem visual, sua composição no espaço, uso das cores, toda a configuração plástica; lúdica – orientada para o jogo, para a exploração perceptiva e para o humor. (FITTIPALDI, 2008, p. 113)

E continua:

A imagem visual, tanto quanto a verbal, é conotativa quando tem endereçamento bem orientado: visa influenciar o leitor por meio de procedimentos persuasivos. Explora a metalinguística quando a imagem refere-se a si mesma, ou seja, a elementos da própria linguagem visual. E possui uma importante função, quando se trata do livro ilustrado: a de pontuar – a imagem, orientada para o texto junto ao qual está inserida, sinaliza seu início, suas partes, cria pausas, destaca passagens, cenas ou até mesmo inventa e introduz na sequência narrativa alguns outros elementos. (FITTIPALDI, 2008, p. 115)

Para Hunt (2010), as ilustrações de um livro oferecem contrapontos aos objetos e personagens da narrativa verbal, possibilitando que a história se expanda e seja enriquecida. (p. 240); Salisbury e Styles apontam que o relacionamento bem explorado entre palavra e imagem possibilitam a criação de uma relação dinâmica entre elas, que é justamente a riqueza desse tipo de interação:

Na maioria dos casos, as ilustrações funcionam como um acompanhamento visual para as palavras, uma inspiração ou auxílio para a imaginação, com o objetivo de enriquecer a experiência de leitura. Porém, no caso dos livros ilustrados, as palavras e as imagens se completam, para dar um significado geral à obra; nem as palavras, nem as imagens, quando utilizadas isoladamente, fazem algum sentido. Elas funcionam em uníssono. Estes livros apresentam uma relação dinâmica entre palavras e imagens. Muitas vezes, essa dualidade pode ser na forma de uma dança divertida, onde as imagens e as palavras podem flertar umas com as outras, ou se contradizerem.

Cada vez mais, as fronteiras entre palavra e imagem estão sendo desafiadas, visto que as próprias palavras, em muitos casos, tornam-se elementos pictóricos; o resultado é um “texto visual”. Nas últimas décadas, o potencial criativo dessa interação entre palavra e imagem tem sido cada vez mais reconhecido e explorado pelos artistas do gênero, de maneira mais sofisticada, sendo apreciado por um número crescente de críticos e teóricos interessados em complexos livros ilustrados. Conforme tem sido dito por acadêmicos, artistas e crianças, o que torna um livro ilustrado bom, ruim ou indiferente é a natureza entre as palavras e as imagens. (SALISBURY & STYLES, 2013, p. 89)

Portanto, a relação entre o texto visual e o texto imagético se mostra muito rica e interessante. Explorar suas possibilidades é a tarefa do ilustrador e o caminho feito nessa ligação é refeito na leitura por um leitor atento e ativo, em uma atividade complexa.

Partindo da ideia da ilustração como uma recriação, podemos classificá-la como uma forma de tradução intersemiótica. Fittipaldi escreve sobre o processo de tradução que o ilustrador precisa fazer para realizar seu trabalho. Para ela, o ilustrador precisa fazer uma leitura atenta do material que o autor provém para então elaborar o resultado dessa leitura em forma visual, se utilizando dos seus conhecimentos artísticos, técnicos e de materiais ao seu conhecimento sobre a linguagem visual:

Aliado, sem dúvida, à habilidade de manipular os materiais plásticos e à capacidade técnica de criar imagens visuais, o trabalho de ilustrar um texto, criando imagens narrativas, incorpora esse trabalho de tradução entre dois códigos diferentes e com recursos de linguagem próprios, mas não se restringe à tradução como repetição ou transferência de um sistema de linguagem, a outro; o texto poético não necessita de repetições imagéticas, não se valoriza com esclarecimentos visuais que podem torná-lo óbvio. Pelo contrário, ele se desdobra e se expande em imagens provocadoras de poesias. Assim, poderíamos entender a presença de ilustrações narrativas no decurso da narrativa verbal escrita como um tipo de criação de “mais-estesia” no âmbito da leitura, um trabalho de natureza colaborativa entre palavra e imagem. (FITTIPALDI, 2008, p. 105)

Ribeiro (2008) compartilha dessa ideia, inclusive enfatizando a ilustração como uma recriação e não imitação da palavra escrita:

Gostaria de enfatizar que a relação entre texto e imagem deve ser entendida como uma tradução, tendo em vista adaptar-se a um sentido a partir da sua transposição a um outro ambiente. Nesse caso, podemos considerar o ilustrador um sujeito que interpreta os signos da palavra e os transporta para outra linguagem. Desse modo, a ilustração deve ser valorizada como uma nova criação e, sendo assim, a ideia de recriação possibilita distanciar a ilustração da imitação da palavra, do real. (RIBEIRO, 2008, p. 133)

Ramos (2010) chama a recriação do texto pelo ilustrador como uma lente pela qual é percebido o texto verbal e suas mensagens. Para ela, a ilustração recria, em sua linguagem, o ambiente do texto. (p. 11-12) e seria não apenas autor, mas um leitor privilegiado:

Por isso, um ilustrador, mesmo antes de ser um artista, tem de ser um bom leitor, capaz de ler o texto, assim como os espaços em branco que ele contempla, e cooperar com

ele na construção de sentidos, muitas vezes não textualmente explícitos. E é esta capacidade de leitura que distingue bons ilustradores (e boas ilustrações) de bons artistas plásticos ou *designers*.

Funcionando como uma espécie de mapa para a descoberta do tesouro – que é o sentido – a ilustração fornece pistas de leitura, mais ou menos claras, pisca o olho ao leitor, jogando com ele uma espécie de jogo de revela/esconde e pondo à prova as suas capacidades (e também as nossas enquanto mediadores adultos). (RAMOS, 2010, p. 12-13)

Essa característica da ilustração se mostra muito interessante na ilustração de textos clássicos, sobre o que é essa pesquisa, pois forneceria uma atualização daquela história para o mundo de hoje:

A ilustração dos clássicos é outra questão relevante, uma vez que, neste caso, ela corresponde a uma reactualização do texto e a uma sua apropriação por parte do ilustrador. De alguma forma, a relação que o ilustrador contemporâneo estabelece com estes textos pauta-se por uma espécie de compromisso tácito entre a afirmação do seu estilo pessoal – na criação de uma imagem de marca inconfundível, uma espécie de ilustração que funciona como a própria assinatura – e a submissão ao universo de referências do texto e ao imaginário que ele recria. Além disso, o ilustrador terá ainda que ter em conta as ilustrações anteriores, ou seja, todo um universo de expectativas – às vezes fortemente cristalizadas pelo tempo ou pela massificação – que, de alguma forma, surge colado ao texto e do qual ele terá que se afastar ou integrar na sua linguagem, promovendo o diálogo intertextual, através da citação/alusão ou do desafio da paródia/subversão. (RAMOS, 2010, p. 18)

Nikolajeva e Scott (2011) escreveram um livro sobre as relações entre palavras e imagens no livro ilustrado. Nele, elas argumentam que o ideal nesse tipo de livro seria que o texto verbal e o texto imagético trabalhassem de tal modo a permitir diversas leituras, de modo que a imaginação do leitor tenha espaço para trabalhar. Isso seria possível quando existissem lacunas deixadas por essas linguagens que precisassem ser preenchidas durante a leitura. (p. 32-33)

O nome dado pelas autoras para esse tipo de relação foi contraponto e elas classificaram algumas maneiras como ele pode ser aplicado. Seriam elas: contraponto no endereçamento, quando lacunas tanto verbais como visuais são deixadas para serem preenchidas de maneiras diferentes pelos vários possíveis destinatários dessa mensagem (2011, p. 42), como quando há partes da história que poderiam ser entendidas de formas diferentes dependendo da experiência de vida do leitor; contraponto no estilo, como quando o texto verbal e o texto imagético possuem diferenças de tom, podendo as palavras, por exemplo, “ser irônicas e as imagens não irônicas, e vice-versa” (ibidem, p. 42-43); há também o contraponto no gênero ou modalidade, quando, por exemplo, o texto verbal apresenta uma visão realista e a imagem uma visão fantasiosa; o contraponto por justaposição, quando em livros ilustrados há histórias paralelas (ibidem, p. 43); contraponto de perspectiva ou ponto de vista, podendo se tratar de distinções

entre quem está falando e quem está vendo e também trazer contradições de ideologia, com imagens expressando atitudes ideológicas diferentes que as palavras, por exemplo; contraponto de natureza metafictícia, como quando palavras expressam conceitos que imagens não conseguem retratar, como “quadrados redondos ou ideias verdes sem cor” (ibidem, p. 44); e, por fim, contrapontos no espaço e no tempo. (ibidem, p.45)

3.1. AS ILUSTRAÇÕES DE ALICE

Alice no país das maravilhas foi ilustrado diversas vezes e por artistas muito diferentes. Em um estudo feito por Graham Ovenden e John Davis, de 1979, sobre as ilustrações de *Alice* foi apontado que, na época, centenas de ilustradores já haviam se aventurado a ilustrar a história:

Mais de centenas de artistas já ilustraram *Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho* de Lewis Carroll desde sua publicação em 1865 e 1871. Evidentemente os livros fascinaram artistas tanto quanto os leitores. O tratamento dado aos personagens de Carroll variaram do surrealista ao mundano [e] eventos e atitudes contemporâneas são frequentemente refletidas nas imagens [...]. Mas ao delinear a abordagem que os artistas tiveram, classificá-los por qualquer ordem de mérito é uma tarefa puramente subjetiva. (DAVIS, 1979, p. 5)¹¹

Mas antes do que qualquer outro ilustrador, o próprio Lewis Carroll forneceu recriações para sua história. O manuscrito com o qual o autor presenteou Alice Liddell continha 37 desenhos de sua própria autoria. Segundo Cohen e Wakeling (2003), Carroll desenhava desde criança e, apesar de não ser possível dizer quando ele começou a desenhar, em 1845, quando tinha 13 anos, Carroll já havia enchido um caderno que intitulou de *Useful and Instructive Poetry*¹² com trabalhos escritos acompanhados de ilustrações de próprio punho, algumas delas sendo, inclusive, pintadas à mão. Os desenhos dessa época não demonstravam grande habilidade artística, mas eram interessantes e bem-humorados (p. XV).

11 Tradução proposta pela pesquisadora de: “Well over a hundred artists illustrated Lewis Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* since they were first published in 1865 and 1871. Clearly these books have fascinated artists in the same way as they have appealed to readers. The treatment of Carroll’s characters has varied from the surrealistic to the mundane [and] contemporary events and attitudes are frequently reflected [...] But in outlining the approach that a number of artists have taken, any order of merit is purely subjective.” (DAVIS, 1979, p. 5)

12 *Poesia útil e instrutiva* em tradução proposta pela pesquisadora.

Apesar de demonstrar grande interesse em desenho e ter estudado em busca de aperfeiçoamento, Carroll aparentemente não considerava que possuía talento o bastante para perseguir essa atividade e acabou abandonando-a e se voltando para a fotografia:

Falhar como artista pode ter sido um dos seus grandes arrependimentos na vida e pode ter sido uma das razões para ele se interessasse pela fotografia. Seus resultados nesse novo meio eram tão bem-sucedidos que ele se sentia justificado em inscrever em algumas fotografias que dava para amigos com “do Artista”. (COHEN & WAKELING, 2003, p. XXII)¹³

Quando Carroll decidiu publicar a história de Alice ele julgou que seu talento artístico não era o suficiente para que o livro fosse publicado com seus desenhos e acabou decidindo contratar um ilustrador profissional, John Tenniel, que a princípio parecia ser uma escolha estranha, pois ele era um estabelecido ilustrador político da revista Punch. Apesar da falta de confiança de Carroll, hoje estudiosos avaliam que suas ilustrações possuem características interessantes:

Carroll não possuía a destreza técnica de Tenniel, mas ele tentou representar os personagens que criou. Como personagem central Alice aparece em vinte e sete das trinta e sete ilustrações, enquanto que Tenniel só a retratou trinta e três vezes em suas quarenta e duas figuras. A Alice de Carroll é uma garota séria, capaz de lidar com o ilógico País das Maravilhas. É entendível que esses desenhos não tivessem muito apelo para suas crianças leitoras da classe média alta do século dezanove, cujos gostos eram, em grande parte, ditados por seus pais. No entanto, os desenhos de Carroll merecem uma reavaliação agora que a precisão técnica não é vista com tão alta estima. De certa forma, esses desenhos possuem uma alma que falta nos desenhos de Tenniel e são muito mais tocantes. (DAVIS, 1979, p. 8-9)¹⁴

Para Gattégno (1991), os desenhos de Carroll tinham um estilo muito diferentes das ilustrações encontradas no mercado editorial da época, mas que, apesar disso, possuíam seu valor:

Os desenhos [...] se assemelhavam muito aos desenhos realizados por Edward Lear, a partir do ano de 1845, nos seus *Books of Nonsense*. “Desenhos infantis”, não há

¹³ Tradução proposta pela pesquisadora de: “Failing as an artist was one of the real disappointments of his life and may have been one of the strong motives for his taking up photography. His results in the new medium were so successful that he felt justified in inscribing some of the photographs he gave to friends as ‘from the Artist.’” (COHEN & WAKELING, 2003, p. XXII)

¹⁴ Tradução proposta pela pesquisadora de: “Carroll did not possess the technical expertise of Tenniel but he did try to represent the characters that he had created. As the central character Alice appears in twenty-seven of the thirty-seven illustrations whilst Tenniel only pictured her twenty-three times in his forty-two pictures. Carroll’s Alice is a serious-minded girl quite capable of coping with the illogical wonderland. It is understandable that these drawings lacked the appeal to the upper middle class children’s readership of the nineteenth century whose taste was largely dictated by their parents. However, Carroll’s drawings warrant reassessment now that technical accuracy in presentation is no longer held in such high esteem. In their way they have a soul which is lacking in those of Tenniel and are much more moving. Carroll arranged for the text and pictures to be published in 1886 and only one edition was printed in Carroll’s lifetime.” (DAVIS, 1979, p. 8-9)

dúvida; no entanto, seu traço manifesta constantemente uma tendência forte para a deformação, quer dizer, ao caricaturesco; desenhos, em alguns momentos, cheios de significado, como naquele em que Alice, na casa do Coelho Branco, cresce até ficar de um tamanho desproporcional. (p. 143)¹⁵

Cohen e Wakeling (2003) dizem, ainda, que se Carroll tivesse arriscado, talvez seus desenhos fossem bem recebidos:

Os desenhos não eram refinados ou sutis e artistas profissionais costumam rejeitá-los, mas eles possuem um encanto próprio. De certa forma, Dodgson foi seu próprio crítico: se ele mesmo não tivesse condenado seus desenhos por antecipação e tivesse permitido que o público os julgasse *ab initio*, ele poderia ter tido uma surpresa agradável. (p. XXII)¹⁶

Já para Engen (1991) a escolha de Carroll em contratar um ilustrador profissional foi muito sensata e beneficiaram o livro:

Dodgson não era desprovido de talento artístico, apesar de que este era decididamente de natureza amadora. Ele ilustrou todas suas invenções de tempos de escola com desenhos cômicos, firmes e exagerados e ele claramente do desafio. Ele achou que os numerosos animais da história de *Alice* eram um problema e teve que pegar emprestado um livro de História Natural de seus colegas da reitoria para ajudar a fazer os detalhes. Ele teve especial dificuldade com o Coelho Branco, que ele redesenhou várias vezes (seus desenhos à lápis estão agora na Biblioteca de Christ Church), com longas orelhas caídas e um rosto parecido com um rato. Seu estilo, se é que ele tinha um, era mais inspirado nas invenções espontâneas de Edward Lear do que nos artistas contemporâneos e mais sofisticados, apesar de ele também admirar e tentar emular o trabalho de seus amigos Pré-Rafaelitas. Como um verdadeiro amador ele se concentrava demais em detalhes intrincados em detrimento da composição geral; ele preferiu se deter nos cabelos frisados e Pré-Rafaelitas de Alice, seus olhos grandes e feições infantis ao invés de se concentrar nas proporções corretas e em cenários convincentes. No final, ela emergiu como diferentes personagens em cada um de seus desenhos. Felizmente, a autocrítica de Dodgson foi suficiente para que ele reconhecesse as próprias falhas. (ENGEN, 1991, p. 68)¹⁷

15 Tradução proposta pela pesquisadora de: “Los dibujos de Carroll no se parecen en nada a los que, por aquel entonces, se habían para los libros infantiles, pero se semejan mucho a los dibujos que realizo Edward Lear, a partir del año de 1845, en sus *Books of Nonsense*. “Dibujos infantiles”, no cabe duda; no obstante, en su trazo se manifiesta constantemente una marcada tendencia a la deformación, es decir, a lo caricaturesco; dibujos en ocasiones llenos de sentido, por ejemplo aquél en que Alicia, en la casa del Conejo Blanco, crece hasta un tamaño desproporcionado.” (GATTÉGNO, 1991, p. 143)

16 Tradução proposta pela pesquisadora de: “The drawings are not fine or subtle, and professional artists tend to dismiss them, but they bear a charm all their own. In a sense, Dodgson was his own worst critic: had he not himself damned his drawing in advance and allowed the public to judge it *ab initio*, he might have been pleasantly surprised.” (COHEN & WAKELING, 2003, p. XXII)

17 Tradução proposta pela pesquisadora de: “Dodgson was not without some artistic talent although it was of a decidedly amateurish nature. He had illustrated all his schoolboy inventions with sinewy exaggerated comic drawings and clearly enjoyed the challenge. He found the numerous animals in the *Alice* story a particular problem and had to borrow a natural history book from his colleague at the deanery to help to get the details right. He especially struggled over the White Rabbit which he redrew several times (his pencil sketches are now at Christ Church Library) with long floppy ears and a mouse-like face. His style, if there was one, was more inspired by the spontaneous inventions of Edward Lear rather than by more sophisticated artist contemporaries, although he admired and attempted to emulate his Pre-Raphaelite friends’ work as well. Like a true amateur he labored over intricate detail at the expense of overall composition; he concentrated upon Alice’s frizzy Pre-Raphaelite tresses,

As 42 ilustrações de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas* são as ilustrações mais conhecidas da obra, sendo publicadas com o texto ainda hoje, 150 anos a primeira publicação. Para John Davis (1979), ele é um dos maiores ilustradores de Alice:

Suas ilustrações para Alice no País das Maravilhas são um perfeito exemplo da combinação entre artista e autor e, para muitos, são inseparáveis. Talvez a fraqueza de Tenniel, se é que há uma, seja que em seus desenhos Alice muitas vezes parece muito séria e sem expressão. Mas ele deve ser colocado, inequivocamente, como um dos maiores, se não o maior, ilustrador de Alice. (DAVIS, 1979, p. 6)¹⁸

Para Hancher (1985), as ilustrações e os textos de Alice andam sempre de mãos dadas:

Seja qual for a verdade em relação à afirmação de que o texto não tem prioridade sobre a ilustração, parece que ela se encaixa bem à *Alice no País das Maravilhas*. Os requisitos duplos de Alice para um livro útil – “figuras” e “diálogos” – são notáveis não só por colocar imagens em primeiro lugar, mas também por não mencionar descrições. Jovens leitores se entendiam rapidamente com descrições cênicas; (Carroll sabidamente deixou que as figuras que encomendou de Tenniel fizessem a maior parte do trabalho descritivo por ele). Duas vezes em *Alice no País das Maravilhas* Carroll refere o leitor para uma ilustração para algum detalhe descritivo – e, por meio disso, implica em uma espécie de prioridade da ilustração sobre o texto. [...] Além disso, a aparência física dos personagens principais de Alice quase nem pode ser adivinhada pelo o que Carroll diz no texto: para visualizar claramente como a maior parte deles é, o leitor deve antes olhar as figuras. (HANCHER, p. 113-114)¹⁹

Will Brooker (2004), além de apontar essa característica do texto de Alice de conter poucas descrições visuais, também escreve sobre o modo como o narrador referencia as ilustrações no decorrer do texto verbal:

Carroll raramente descreve os personagens em termos visuais. O leitor que quer saber o que é um Grifo recebe a sucinta instrução de “olhar a imagem”. Que Alice possui cabelos longos é somente sugerido pelo fato que ele cai sobre a água quando ela se inclina para pegar juncos perfumados em *Através do Espelho*; há poucos detalhes sobre sua aparência dados no texto. Traços iconográfico como a etiqueta de peço no

wide eyes and childish features rather than upon her correct proportions and convincing backgrounds. In the end, she emerged as different characters from his consecutive drawings. Fortunately, Dodgson was self-critical enough to recognize his failings.” (ENGEL, 1991, p. 68)

¹⁸ Tradução proposta pela pesquisadora de: “His illustrations for *Alice’s Adventures in Wonderland* are a perfect example of the combination between artist and author and to many they are inseparable. Perhaps Tenniel’s weakness, if any be admitted, is in his drawings of Alice herself who frequently appears overly serious expressionless. But he must be placed unequivocally as one, if not the greatest, of the many illustrators of Alice.” (DAVIS, 1979, p. 6)

¹⁹ Tradução proposta pela pesquisadora de: “Whatever the general truth of the claim that text has no priority over illustration, it seems to fit *Alice’s Adventures in Wonderland* particularly well. Alice’s dual requirements for a useful book—“pictures” and “conversations”—are remarkable not only for putting pictures first but also for not mentioning descriptions. Young readers are easily bored by scenic descriptions; (Carroll wisely let the pictures that he commissioned from Tenniel do much of his descriptive work for him). Twice in *Alice’s Adventures* Carroll refers the reader to an illustration for some descriptive detail—and thereby implies a kind of priority for the illustrations over the text. [...] Furthermore [...] the physical appearances of the major characters of *Alice’s Adventures* can hardly be guessed from what Carroll says in the text: to visualize clearly how most of them look, the reader must first look at the pictures.” (HANCHER, p. 113-114)

chapéu do Chapeleiro e a palha na cabeça da Lebre foram inventados por Tenniel, não Carroll; e quando Carroll especifica um aspecto da aparência de algum personagem, ele é tantas vezes ignorado como acatado. O queixo da Duquesa é descrito como “desconfortavelmente pontudo”, mas tanto Peter Newell, como Mervyn Peake, dois dos mais distintos ilustradores de País das Maravilhas, ignoram esse detalhe. (BROOKER, 2004, p. 106)²⁰

Jean Gattégno (1991) ainda aponta que uma característica essencial da obra de Alice é que a história não surge somente do texto verbal, mas também dos desenhos de Tenniel. As duas partes se complementam e formam um só conjunto. (p. 147-148)

Essa forte ligação do texto verbal e o texto imagético de *Alice no País das Maravilhas* pode se dever não só por uma preocupação de Carroll com o modo que as ilustrações eram feitas, a qualidade do desenho e sua relação com o texto, mas também a diagramação das páginas e a impressão dos livros. Sobre isso, escreveram Cohen e Wakeling (2003):

Dodgson sabia bastante sobre a produção de livros; ele aprendeu sozinho sobre a mecânica envolvida na tipografia, na gravação da xilogravura, na encadernação e até mesmo na venda de livros. [...] Em todos os processos e negociações envolvidas, ele estabelecia altos padrões, para si mesmo, mas também para os outros, tanto seus editores, como os impressores, gravadores – inclusive seus ilustradores. Normalmente bem-educado e cavalheiro, ele enchia suas cartas para os artistas com uma série de detalhes, pedidos e até reclamações quando eles não cumpriam suas instruções. Ele frequentemente mandava seus próprios rascunhos grosseiros nas cartas com exemplos de como queria que as ilustrações fossem feitas. Dickens e alguns outros autores buscaram ter ilustrações para seus livros colocadas de modo a integrá-las ao texto. Mas Dodgson insistia na disposição exata em todos os casos, mesmo que isso significasse em rearranjar ou reescrever o texto ou redesenhar as figuras para conseguir o que ele queria. (COHEN & WAKELING, 2003, p. XXIII)²¹

Sobre as ilustrações de Tenniel, Hancher (1985) escreve que elas raramente diferem do texto, a não ser para dar ênfase narrativa. Ele diz que as imagens são fruto do trabalho conjunto

²⁰ Tradução proposta pela pesquisadora de: “Carroll rarely describes the characters at all in visual terms. The reader who wants to know what a Gryphon is receives the curt instruction “look at the picture”. That Alice has long hair is only suggested by the fact that it drips into the water as she leans to catch the scented rushes in *Looking-Glass*; there are very few details of her appearance given in the text. Iconographic traits like the Hatter’s price tag and the Hare’s crop of straw were invented by Tenniel, not Carroll; and when Carroll does specify an aspect of the characters’ appearance, it is ignored as often as it is acknowledged. The Duchess’s chin is described as “uncomfortably sharp”, but both Peter Newell and Mervyn Peake, two of Wonderland’s most distinguished illustrators, turn a blind eye to the direction.” (BROOKER, 2004, p. 106)

²¹ Tradução da pesquisadora de: “Dodgson knew a great deal about book production; he taught himself all the mechanics of typesetting, carving woodblocks, bookbinding, and even bookselling. [...] In all the processes and negotiations involved, he set high standards, for himself to be sure, but for others as well, certainly for his publisher, his printers, his engravers - and indeed his illustrators. Normally polite and gentlemanly, he nonetheless filled his letters to his artists with a myriad of details, requests, even complaints when they did not follow his instructions. He often provided his own crude sketches in his letters to them as examples of the illustrations he wanted. Dickens and a few other writers had sought to have the illustrations for some of their books placed so that they were integrated with the text. But Dodgson absolutely insisted on precise placement in every case, even if it meant rearranging or rewording the text or redrawing the picture entirely to achieve his goal.” (COHEN & WAKELING, 2003, p. XXIII)

do autor e do ilustrador, de forma que Carroll escolhia as passagens que achava mais interessantes para serem ilustradas e Tenniel desenhava as imagens de tal forma a não repetir puramente o que o texto dizia, mas com a intenção de enfatizar detalhes que chamasse atenção para alguns elementos e fizesse com que a leitura com as ilustrações e sem as ilustrações fosse distinta, isso respeitando o ponto de vista contido no texto verbal, mostrando nas imagens o que o narrador do texto escrito permitia que o leitor visse. (p. 114)

Sobre a relação entre as ilustrações de Carroll para o manuscrito e as ilustrações de Tenniel, é possível dizer que as primeiras tenham influenciado essas últimas, escreve Hancher (1985), pois elas ilustram quase as mesmas passagens (p. 28).

Depois de Tenniel, muitas outras pessoas ilustraram *Alice no País das Maravilhas*, fornecendo diversas leituras sobre a obra, variando em estilo, técnica e interpretação. Um desses ilustradores foi o pintor surrealista Salvador Dalí (figura 2), que fez 12 ilustrações a guache, uma para cada capítulo, mais um frontispício:

A série de litografias de Salvador Dalí para uma edição limitada magnífica (1969) [...], é puro surrealismo. Alice, com uma corda de pular, recorre em todos os desenhos; o tampo da mesa onde o chá do Chapeleiro Maluco acontece é feita com um dos relógios derretidos de Dalí, e, em outra figura, a mão de Alice projeta-se de uma típica vila mediterrânea. (DAVIS, 1979, p. 14)²²

Dentre os ilustradores de Alice também estão Max Ernst, que em 1970 ilustrou o chá do chapeleiro Maluco, Zelda Fitzgerald, Arthur Rackam e Peter Newell. É dito por Davis (1979), inclusive, que *Alice no País das Maravilhas* pode ter sido ilustrado por mais artistas do que qualquer outro livro infantil, talvez até do que outro trabalho ficcional. (p. 15)

Brooker (2004) observa que, apesar de que era de se esperar que os artistas que ilustraram Alice após a morte de Lewis Carroll tivessem mais liberdade que John Tenniel sem as constantes exigências do autor para seguir suas recomendações, existem muitas similaridades entre as ilustrações pós-Tenniel e as ilustrações da primeira edição. O autor analisou a obra de alguns ilustradores de diversos períodos e origens e constatou que a composição das imagens, a iconografia compartilhada e os incidentes escolhidos para ilustrar são muito semelhantes. Para ele, a herança de Tenniel pode ter criado uma impressão tão forte no imaginário popular que

22 Tradução proposta pela pesquisadora de: “Salvador Dali’s series of litographs for a magnificent limited edition (1969)[...], is pure surrealism. Alice, with a skipping rope, recurs in all the drawings; the table top upon which the Mad Hatter’s tea party is held is formed from one of Dali’s melting watches, and, in another picture, Alice’s hand protrudes from a typical Mediterranean villa.” (DAVIS, 1979, p. 14)

seguir seu modelo pareça ser o único caminho para fazer com que Alice tenha uma cara que as pessoas reconheçam. (p. 126-127)

Todos esses artistas trabalharam à sombra de John Tenniel, cuja senhorita ligeiramente rabugenta ainda é a garota quem mentalmente chamamos de Alice. Até a versão mais suave dos estúdios Disney deve muito para esse modelo; as meias e os sapatos pretos de fivelas, o vestido com cintura marcada e o avental branco, o cabelo loiro preso para trás com o que ficou conhecido, em sua homenagem, como a faixa Alice. (BROOKER, 2004, p. 105)²³

Brooker (2004) conclui que o paradoxo da questão é que, apesar de não terem o controle de Lewis Carroll os impedindo de ilustrar fora do que ele imaginou para a história, a herança cultural de Tenniel os prende às ilustrações originais, fazendo com que eles não exerçam a liberdade que possuem tanto quanto poderiam. (p. 143)

Phillips (1981) vai mais longe e hipotetiza que talvez essa, a associação do desenho de Tenniel à história, tenha sido a razão para o relativo fracasso da animação da história pela Disney em 1951, principalmente considerando que outras versões *live action* e para o teatro deram mais certo. (p. 17)

O fato é que as ilustrações de John Tenniel tiveram um grande impacto no modo como pensamos em Alice no País das Maravilhas e é quase impossível pensar a história do texto verbal sem as ilustrações as acompanhando.

²³ Tradução proposta pela pesquisadora de: “All these artists worked in the shadow of John Tenniel, whose slightly sulky miss is still the girl we call to mind when hearing the name Alice. Even the blander version from the Disney studios owes much to his template; the stockings and black strapped shoes, the waisted dress and white apron, the blond hair held back with what became known, in her honour, as and Alice band.” (BROOKER, 2004, p. 105)

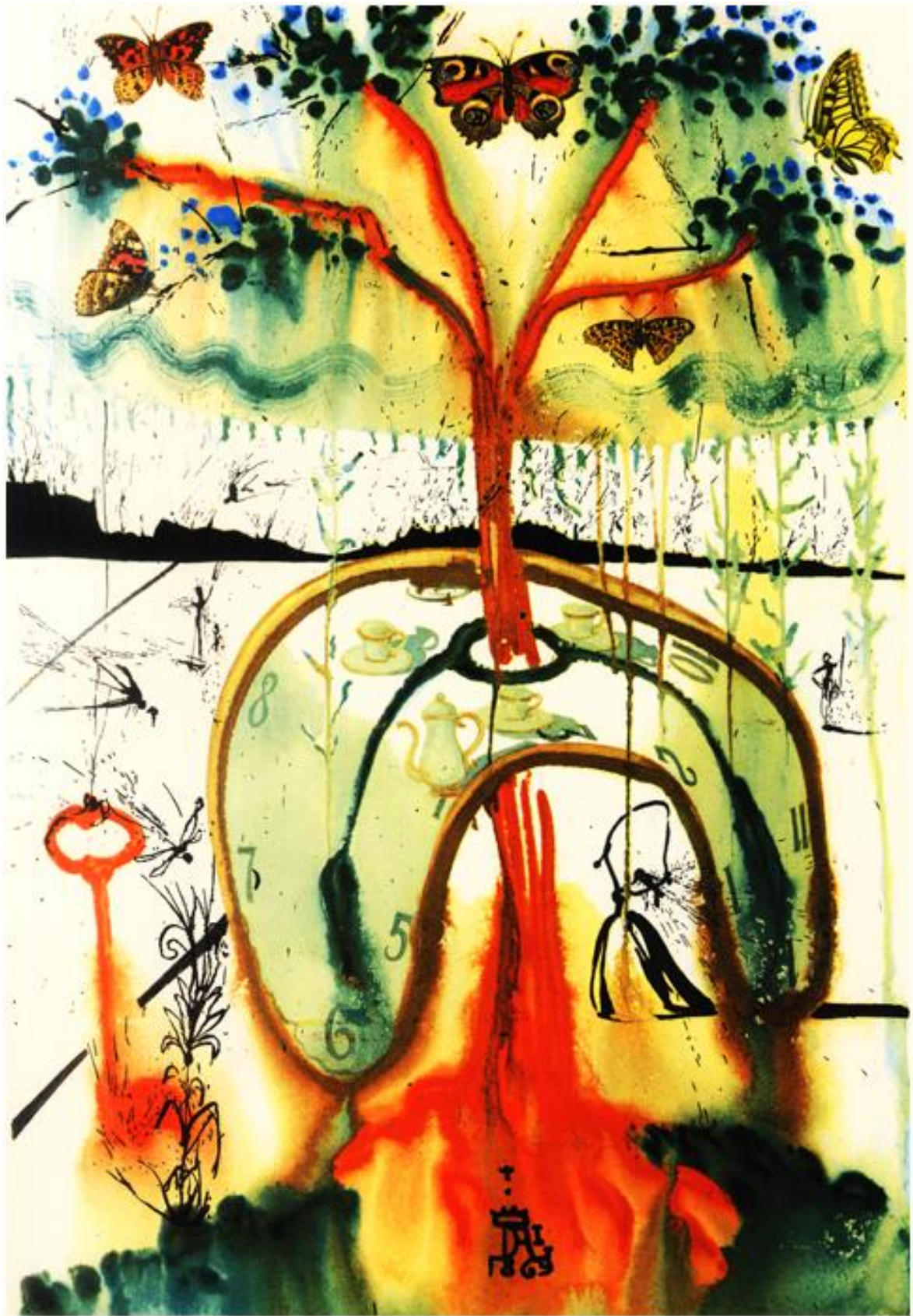


Figura 2 - Ilustração de Salvador Dalí para o Chá Maluco

Disponível em: <http://www.williambennettmodern.com/artists/dali/portfolios/alice.php>

4. LENDO ALICE

Nesse capítulo, nos debruçaremos sobre a análise do *corpus* selecionado para essa pesquisa. Foram escolhidas 10 edições de *Alice no País das Maravilhas*: a edição de 1987, com ilustrações de Darcy Penteado, a edição de 1995, ilustrada por Eric Kincaid, a edição comentada de 2002, com as ilustrações originais de John Tenniel, a edição de 2008, ilustrada por Mariana Newlands, a edição de 2009, com ilustrações de Luiz Zerbini, duas edições de 2010, uma nacional, ilustrada por Helen Oxenbury e uma americana, ilustrada por Camille Rose Garcia, duas edições de 2014, uma ilustrada pela artista plástica Yayoi Kusama e outra pelo ilustrador Sergio Magno e, por fim, o manuscrito de *Alice Adventures Under Ground*, com ilustrações do próprio Lewis Carroll.

A seleção teve como critério edições com texto integral, boas traduções e que apresentassem nas ilustrações leituras e soluções diferentes para as aventuras de Alice. Cada ilustrador interpretou a história à sua maneira e fez uso de seus conhecimentos para expressar sua visão. Aqui analisaremos como esses artistas trabalharam a caracterização dos personagens, a ambientação da história e como os paratextos eventualmente ajudaram a construir a tradução dessa história.

O ilustrador pode trabalhar diversos aspectos do texto verbal em suas ilustrações, podendo escolher reproduzir cenas de modo muito aproximado a até discordar do que o texto verbal nos diz. Nikolajeva e Scott (2011) separaram alguns aspectos que podem ser explorados pelo artista visual ao traduzir um texto verbal, sendo um deles a caracterização de personagens:

Em uma narrativa verbal, várias técnicas são empregadas para retratar um personagem. A descrição narrativa é a mais básica, envolvendo tanto detalhes externos, visuais (como são os personagens, como se movem, o que estão trajando), como características emocionais, psicológicas e filosóficas. [...] Os eventos em que o personagem está envolvido fornecem informações a partir da ação realizada por ele, além de ser um campo de provas para a descrição narrativa. [...] [E] o diálogo entre o protagonista e os personagens secundários revela outra dimensão dele, adicionando mais camadas de informações ao estoque do leitor. [...]

Assim, as características de um personagem podem ser transmitidas ao leitor por repetição, por comparação com outros personagens literários mais conhecidos ou com pessoas reais, por contraste entre características diferentes (quase sempre boas ou más), ou implicitamente, quando os leitores devem tirar conclusões por si mesmos. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 111)

No caso do livro ilustrado, a caracterização de personagens pode envolver texto e imagem em diferentes quantidades:

O modelo específico dos livros ilustrados fornece uma gama ampla de dispositivos artísticos para caracterizar os personagens, e alguns demonstram um grau notável de sofisticação nesse aspecto. As imagens possibilitam uma diversidade de caracterizações externas, enquanto as palavras podem ser usadas tanto para descrição externa, como para “representação” interna. Alguns dos dispositivos mais comuns da caracterização adquirem uma dimensão específica nos livros ilustrados. Por exemplo, a descrição externa pode ser tanto verbal como visual, e esses dois aspectos podem confirmar ou contradizer um ao outro. Com mais frequência, a descrição externa verbal é omitida nos livros ilustrados, e somente a visual é usada, sendo mais eficiente. Embora algumas qualidades humanas perenes (como ser bravo, inteligente, inocente) sejam difíceis de comunicar visualmente, as poses, os gestos e as expressões faciais dos personagens podem revelar emoções e atitudes, como felicidade, medo e raiva. Duplicar a descrição em palavras pode gerar redundância e diminuir o impacto da caracterização. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 113)

A caracterização da personagem Alice nas edições estudadas varia. No texto verbal, Alice é caracterizada como uma criança curiosa, mas educada, que tenta constantemente agir de modo mais apropriado às situações que encontra, mas como ela tenta seguir as regras do mundo convencional, quando é confrontada pelo País das Maravilhas e seus habitantes ela fica confusa, frustrada e brava com a estranheza que encontra. O modo como os ilustradores traduziram isso varia na idade, nas roupas e no comportamento, que vai de alegre, despreocupada, séria, rabugenta, inexpressiva, misteriosa, despojada, até insinuante. Muitas dessas leituras trazem elementos tanto da época em que as ilustrações foram feitas, quanto de algum outro período histórico a que é feita referência. As diversas Alices reagem de modos diferentes em relação aos acontecimentos, fornecendo um olhar diverso a eles.

A Alice de Lewis Carroll (2015) é serena. Talvez por falta de habilidade artística do autor, essa Alice não demonstra sentir emoções muito fortes. Ela se mostra curiosa, entediada e mesmo aborrecida, mas sempre de forma mais contida, como na ilustração em que Alice aparece com o pescoço muito grande. O texto verbal diz que Alice se encontra intrigada e surpresa com a situação, mas a imagem mostra uma Alice com as costas muito retas e os braços a frente do corpo, os olhos voltados para baixo, como que a contemplar a situação (figura 1, anexo A). De certa forma, sua posição parece até indicar uma pose protetiva, como que a evitar contato com o mundo exterior.

Dentre as recriações de Carroll à sua heroína, a imagem que a mostra reagindo de forma mais emotiva a um acontecimento é na ilustração para o momento, no começo do livro, que Alice, depois de crescer e diminuir algumas vezes, chora de frustração por falhar mais uma vez em entrar no jardim. Na imagem, ela aparece sentada, com as mãos sobre o rosto, curvada sobre o próprio corpo, aparentando chorar (figura 2, anexo A), mas mesmo aqui, sua posição não

parece muito confortável e o ato de esconder o rosto nas mãos parece, mais uma vez, uma atitude protetiva.

As roupas de Alice são compatíveis com aquelas usadas na época em que as ilustrações foram feitas, o que para os leitores de hoje são vestimentas bastante formais para uma criança, mas que seriam adequadas para o período, fazendo com que uma leitura atual empreste um ar mais sério à menina do que provavelmente pareceria então.

Uma característica interessante das ilustrações de Carroll é que, talvez de forma deliberada, talvez por falta de habilidade técnica, Alice muda bastante a aparência nas diversas imagens. Apesar de que não sabermos se isso foi intencional, o efeito causado é que as ilustrações refletem as diversas mudanças sofridas pela protagonista no decorrer da história. Durante *Alice no País das Maravilhas*, a menina passa por várias mudanças de tamanho. Só no primeiro capítulo ela muda de tamanho várias vezes e, conforme a trama avança, elementos surgem que a fazem crescer e diminuir. Vários autores apontaram a relação dessas mudanças com o amadurecimento da criança, a perspectiva com que ela vê o mundo e as expectativas que este tem para com ela.

Nas imagens de Carroll, Alice está sempre mudando, às vezes de tamanho, mas também de traços faciais. Na figura 3 (anexo A), o cabelo de Alice está liso, quando em todas as outras ilustrações ele é ondulado, e seu nariz está pequeno e bem próximo à boca. Na figura 4 (anexo A), porém, seus olhos estão mais afastados, causando uma mudança grande em seu rosto. Já na figura 5 (anexo A), Alice parece bem mais velha do que nas outras imagens. Essa é uma ilustração referente ao momento em que a menina começa a crescer de forma descontrolada e o fato de seu rosto parecer mais velho sugeriria ao leitor que o crescimento de Alice poderia ser, também, um envelhecimento. A próxima ilustração (figura 6, anexo A) mostra uma Alice diferente de todas as anteriores, com olhos a encarar o leitor. Ela aparece espremida dentro de uma moldura que faz as vezes da casa do Coelho Branco. O recurso do uso da moldura ajuda a construir a ideia de falta de espaço, assim como a postura de Alice. Já na figura 7 (anexo A), referente ao momento em que Alice diminui e seu queixo vai bater nos pés, ela parece bem jovem, com olhos, nariz e boca grandes para seu rosto e ela encara o leitor com uma expressão séria.

Esses detalhes da caracterização de Carroll enfatizam o aspecto da mudança de Alice na narrativa. Em suas ilustrações, Alice envelhece e rejuvenesce, seu rosto passa por metamorfoses

e as transformações que a personagem sofre no decorrer da trama são reforçadas. O olhar direto de Alice para o leitor a aproxima deste, trazendo o espectador para dentro da cena.

A caracterização dos demais personagens das ilustrações de Carroll mostram a maior parte dos personagens como animais pouco diferentes de animais comuns, normalmente sem serem antropomorfizados, como o pássaro da figura 4 (anexo A). Uma exceção é o Coelho Branco (figura 3, anexo A). Ele é retratado como um bípede, vestido com um conjunto de calça e casaco, além de luvas e sapato. Essa diferenciação do personagem o destaca entre os outros animais do livro.

Há também outro tipo de personagem nas ilustrações de Carroll. Enquanto alguns animais e o coelho aparecem nas imagens como não ameaçadores, outros são retratados com postura e rosto agressivos. É o caso, por exemplo, da ilustração da Lagarta (figura 8, anexo A). Ela é retratada fumando e olhando para Alice, de cima para baixo, demonstrando sentir-se superior a ela, e com olhos raivosos. Isso é acentuado pela postura da menina, que inclina o corpo para trás, como se consciente ou inconscientemente se afastasse dessa personagem pouco convidativa. E, de fato, na história, a Lagarta é uma personagem impaciente e bastante pomposa que deixa Alice desconfortável com suas perguntas.

Outro exemplo desse tipo de personagem é a Rainha de Copas. Na figura 9 (anexo A) ela é mostrada não só com o rosto marcado pela fúria (os olhos esbugalhados, a boca aberta como se estivesse gritando), mas com uma expressão corporal que faz com que pareça que ela irá bater em Alice. Esse é o momento da história em que a protagonista desafia a Rainha e a ilustração de Carroll sugere que ela não é uma figura que deveria ser desafiada. O texto verbal, porém, não mostra essa cena, parando com o desafio e com o baralho começando a atacá-la, mas a reação da Rainha não é descrita. Logo em seguida, Alice acorda no colo da irmã. Nesse caso, a ilustração preenche uma lacuna deixada pelo texto verbal.

A caracterização de Carroll, então, privilegia esse aspecto da mudança e o relacionamento de Alice com um mundo que às vezes se mostra hostil. Ao encontrar essa hostilidade, a protagonista se coloca em uma postura de autoproteção e não confrontacionista, passiva.

Nas ilustrações de Tenniel (CARROLL, 2002), o desenho de Alice é mais uniforme e ela é representada como uma menina muito séria, talvez um pouco rabugenta. Em algumas imagens, ela é muito semelhante ao modo como Carroll ilustrou sua Alice, como na figura 1

(anexo B). Na imagem de Tenniel, porém, Alice parece surpresa por ter crescido, enquanto que na figura 3 (anexo A), de Carroll, Alice parece resignada, talvez até triste.

A Alice de Tenniel não se desespera. Mesmo passando pelas mais diversas situações, a menina só demonstra confusão, surpresa e mal humor, inclusive, em várias imagens ela parece aborrecida ou parecendo desaprovar alguma situação. Na imagem em que ela cresce dentro da casa do Coelho (figura 2, anexo B), ao contrário da Alice de Carroll (figura 6, anexo A), que nos olha quase sem expressão, a Alice de Tenniel parece bem aborrecida.

É interessante dizer que, apesar do rosto dessa ilustração mostrar a expressão de desconforto de Alice, na imagem de Carroll, o corpo dela parece mais apertado dentro da moldura, transmitindo uma sensação maior de claustrofobia, enquanto que na ilustração de Tenniel, a imagem deixa transparecer seu desagrado, que não fica claro no texto verbal.

A ilustração para a cena em que o bebê da Duquesa se transforme em um porco mostra uma Alice menos expressiva do que sugere o texto verbal (figura 3, anexo B). O texto descreve uma Alice alarmada:

O bebê grunhiu de novo, e Alice, muito inquieta, examinou seu rosto para ver o que havia de errado com ele. Não havia a menor dúvida de que tinha um nariz muito arrebitado; além disso, os olhos eram um tanto miúdos para um bebê; no todo, Alice não gostou da aparência da criatura. “Mas talvez ele só estivesse soluçando”, pensou, e olhou de novo os olhos dele para ver se havia lágrimas.

Não, não havia lágrimas. “Se você vai virar um porco, meu querido,” disse Alice seriamente, “não vou mais querer saber de você. Preste atenção!” O coitadinho soluçou de novo (ou grunhiu), e os dois ficaram em silêncio por algum tempo.

Alice estava começando a pensar “E agora? Que vou fazer com esta criatura quando for pra casa?” quando ele grunhiu de novo com tanta fúria que ela olhou para o seu rosto um tanto alarmada. Desta vez não havia engano possível: era nem mais nem menos que um porco, e lhe pareceu que seria totalmente absurdo continuar carregando-o. (CARROLL, 2002, p. 61-62)

Apesar de a imagem mostrar uma Alice que encara o leitor quase sem expressão, discordando do texto nesse ponto, podemos dizer que sua reação concorda com o tom geral da história. As coisas mais absurdas e inesperadas acontecem na narrativa e, não só os habitantes do País das Maravilhas parecem não notar ou se importar com esses acontecimentos, como a própria Alice, por vezes, aceita tudo sem grandes questionamentos.

Nessa cena, por exemplo, apesar de o narrador dizer que a menina ficou alarmada ao perceber que o bebê virou um porco, ela mesma parece perceber as mudanças graduais e até ameaçar a criança a não virar um animal, como se essa fosse uma ocorrência corriqueira. Ao longo da história, Alice oscila entre rejeição e aceitação dos acontecimentos da história.

Na figura 4 (anexo B), temos um exemplo da caracterização de Alice como uma criança rabugenta. Ela está sentada à mesa do Chá Maluco com a Lebre de Março, o Chapeleiro Maluco e o Caxinguelê. Sua postura indica que está muito aborrecida, como se estivesse prestes a se levantar da cadeira e abandonar a cena. O texto verbal, nesse capítulo, descreve uma Alice irritada com as excentricidades desses personagens e essa irritação dura até o final do capítulo, quando ela desiste de ficar naquele lugar e vai embora. A ilustração de Tenniel enfatiza o estado de espírito de Alice:

Era uma mesa grande, mas os três estavam espremidos numa ponta: “Não há lugar! Não há lugar!” gritaram ao ver Alice se aproximando. “Há lugar de sobra!” disse Alice, indignada, e sentou-se numa grande poltrona à cabeceira.

“Tome um pouco de vinho”, disse a Lebre de Março num tom animador.

Alice correu os olhos pela mesa toda, mas ali não havia nada além de chá. “Não vejo nenhum vinho”, observou.

“Não há nenhum”, confirmou a Lebre de Março.

“Então não foi muito polido da sua parte oferecer”, irritou-se Alice. (CARROLL, 2002, p. 67)

A Lebre de Março é caracterizada com palha na cabeça, que era um símbolo para a loucura utilizado no *Punch*, uma publicação onde Tenniel desenhava *cartoons* políticos:

A palha provavelmente foi ideia de Tenniel, não de Carroll, apesar de Tenniel ter feito os desenhos de Alice a pedido de Carroll e sob sua supervisão. Esse recurso era usado como um signo convencional da loucura em muitas das ilustrações do *Punch* antes e durante o período que Tenniel fez parte de sua equipe de arte; de fato, Tenniel fez várias dessas ilustrações. O uso desse detalhe na ilustração do Chá Maluco provavelmente foi um detalhe rotineiro feito pelo artista. (HANCHER 1985, p. 48)²⁴

Tanto a Lebre, quanto o Chapeleiro se vestem de acordo com as roupas da época. O chapéu do Chapeleiro, por exemplo, possui uma etiqueta de preço com o valor desse produto no período em que o desenho foi feito. O Chapeleiro é ilustrado com a cabeça grande, característica da caricatura, e já foi discutida a possibilidade de que ele poderia ter sido feito com a intenção de se parecer com Theophilus Carter, um comerciante de móveis da época da região próxima a Oxford. Ele era conhecido como Chapeleiro Louco, por suas invenções excêntricas e por sempre usar cartola. (GARDNER, 2002, p. 67)

²⁴ Tradução proposta pela pesquisadora de: “The straw was probably Tenniel’s idea, not Carroll’s, even though Tenniel drew all the illustrations for *Alice* on commission from Carroll and under his supervision. The device had served as a conventional sign of madness in many illustrations draw for *Punch* before and during Tenniel’s employment on the art staff there; indeed, Tenniel had drawn quite a few of these illustrations himself. The use of this detail in the mad tea-party illustration was probably a routine embellishment by the artist.” (HANCHER, 1985, p. 48)

A ilustração de Tenniel para a Duquesa (figura 5, anexo B) pode ter sido feita a partir do retrato feito pelo artista flamengo Quentin Matsys de uma duquesa do século XIV (figura 6, anexo B), Margaret da Caríntia e do Tirol (apelidado de *Maultasche*, que significa boca de bolsa). (GARDNER, 2002, p. 57). Na ilustração de Tenniel ela aparece muito séria, segurando o bebê como não se importasse que ele está chorando, o que é compatível a sua caracterização no texto verbal, pois ela é descrita como alheia a tudo que acontece ao redor:

A cozinheira tirou o caldeirão de sopa do fogo e se pôs imediatamente a atirar tudo que estava a seu alcance na Duquesa e no bebê: primeiro foram os atizadores; depois uma chuva de caçarolas, travessas e pratos. A Duquesa não tomava conhecimento deles, nem quando a atingiam; o bebê já estava berrando tanto que era quase impossível dizer se os golpes o machucavam ou não. (CARROLL, 2002, p. 59)

Pouco vemos da Cozinheira, que tem o rosto quase todo oculto pelo chapéu que usa, só conseguimos perceber sua boca voltada para baixo, mostrando estar brava. Além delas e do bebê, também há o Gato de Cheshire, aqui caracterizado como um grande gato que sorri, exatamente como descreve o texto. Ele parece observar a situação de seu canto de pouco destaque do lado esquerdo da figura, o que acrescenta à sua caracterização um ar misterioso e uma impressão de que esse é um personagem que sabe mais da situação do que os demais.

A figura 7 (anexo B) mostra a caracterização do Grifo. O trecho no qual o Grifo é apresentado é interessante pois nenhuma descrição física é oferecida pelo autor e o trabalho de descrevê-lo é deixado explicitamente para o ilustrador com a frase entre parênteses: “Se você não souber o que é um Grifo, olhe a ilustração” (CARROLL, 2002, p. 91) Esse é um bom exemplo da colaboração entre escritor e ilustrador onde um texto complementa o outro.

O desenho da Tartaruga Falsa (figura 8, anexo B) mostra uma tartaruga com cabeça, patas traseiras e rabo de boi. A imagem foi feita dessa forma como referência ao fato da sopa de tartaruga falsa ser uma imitação da sopa de tartaruga verde, feita com vitela. (GARDNER, 2002, p. 91). No texto verbal ela é descrita como triste e solitária e a imagem a mostra chorando no momento em que conta sua triste história para Alice e o Grifo.

A caracterização que Tenniel faz dos personagens dão um tom de sobriedade, com o estilo realista de seu traço e até a técnica de xilogravura empregada, assim como as ilustrações feitas somente em tons de cinza e como o uso de luz e sombra para definir as formas das personagens. Além disso, alguns personagens, como a Duquesa, são representados com expressões muito sérias. Mas existe um contraponto, apesar da formalidade de alguns aspectos de seu desenho, Tenniel também emprega detalhes contrastantes e conhecidamente utilizados

em sátiras, como o emprego das cabeças grandes e de expressões exageradas. Esse equilíbrio entre o convencional e o estranho enfatiza esse mesmo aspecto contido na obra de Carroll. O livro trabalha com essa relação, com Alice tentando empregar regras pertencentes ao mundo em que está acostumada em um lugar onde o funcionamento é outro.

Hancher (1985) faz uma observação semelhante ao comentar sobre as ilustrações de Tenniel e o modo como elas se relacionam com o texto de Lewis Carroll: “A sobriedade direta das ilustrações de Tenniel combinam com o modo inexpressivo da narrativa de Carroll nas aventuras de Alice. O que é maravilhoso no País das Maravilhas não é que o sonho é fantástico, mas que ele parece ser real; e as imagens mostram essa realidade de modo tão efetivos como no texto.” (HANCHER, 1985, p. 115)²⁵

Essa tensão entre o normal e o estranho é o que fica mais evidente na leitura da obra com as ilustrações de Tenniel: um País das Maravilhas que oscila entre esses dois extremos e uma Alice que tenta se adaptar como pode. Ela é mostrada frequentemente tentando se adequar às situações que encontra nesse mundo estranho, mas não parece tão passiva como a Alice das ilustrações de Carroll. Apesar de ainda ser uma garota comportada, a personagem deixa transparecer melhor suas emoções, pelo menos demonstrando seu descontentamento e espanto de forma mais clara.

Na recriação do ilustrador Darcy Penteado (CARROLL, 1987), Alice continua com seu vestido cinturado, com sapatos com fivela e o avental, mas se mostra um pouco mais expressiva. Outro aspecto interessante de seu comportamento é que ela, além de encarar o leitor, também se comunica diretamente com ele. Em diversos momentos a personagem é apresentada com um balão de fala, se apresentando ou fornecendo informações ao leitor.

Isso acontece logo no início do livro, por exemplo. Na página que contém o título da história, Alice está apoiada em um quadro com o título da obra, com um balão de fala em que está escrito “Eu sou Alice” (figura 1, anexo C). Sua postura é casual, apesar das roupas formais, e ela parece alegre e despreocupada. O estilo do desenho também transmite essa ideia de informalidade e liberdade. O título é composto por fontes diversas, como em uma colagem e a moldura do quadro é sobreposta a uma textura. O modo como o nome de Alice está escrito no

²⁵ Tradução da pesquisadora de: “The straightforward sobriety of the Tenniel illustrations befits Carroll’s deadpan narration of Alice’s adventures. What is wonderful about Wonderland is not that the dream is fantastic but that it feels real; and the pictures convey this matter-of-fact actuality as effectively as the text. By contrast, Carroll’s own illustrations show the quirkiness of an incredible homemade world.” (HANCHER, 1985, p. 115)

balão também é casual, com as letras desalinhadas e o “eu sou” escrito em fonte cursiva, aparecendo a letra usada na alfabetização de crianças, sugerindo ter sido Alice que escreveu o texto.

Na figura 2 (anexo C), vemos uma Alice mais estabana. Nessa cena, Alice sai da casa do Coelho Branco e entra em um bosque, onde encontra um cachorro gigante, que a deixa muito assustada:

De repente ouviu um latido, logo acima de sua cabeça. Olhou assustada! Um enorme cachorro estava olhando para ela, com seus olhos redondos! Nisso o cachorro estendeu a pata, procurando alcançá-la.

– Pobrezinho!, disse Alice, em tom acariciador, tentando assobiar para ele.

Mas a menina estava assustadíssima! Se aquele cão fosse feroz, poderia querer devorá-la! Ela estava tão pequenina! Atirou longe uma vara, para ver se ele ia buscar. Só assim poderia afastá-lo dela! O cachorro deu um salto e partiu atrás da vara, parecendo esquecer-se de Alice. (CARROLL, 1987, p. 36)

Na ilustração de Penteado, Alice atira o graveto para o cachorro (que mais parece um urso) de forma desajeitada. Na imagem ela parece estar quase caindo e seu rosto demonstra um pouco do medo que o texto verbal descreve. As linhas pretas ao redor do desenho dela também contribuem para a sensação de instabilidade e de movimento. É interessante notar também ele faz uso de onomatopeias ao lado dos personagens, como em revistas em quadrinhos, fornecendo som para a ação da página.

Na figura 3 (anexo C), que mostra diversos acontecimentos do capítulo 5 – “Conselhos de uma Lagarta” –, podemos ver uma Alice muito expressiva. À esquerda, na imagem, vemos uma Alice conversar com a Lagarta. A menina parece chateada e confusa com tudo que lhe aconteceu até então (e ela diz, no balão de fala “Cresci e encolhi tantas vezes, que agora estou muito confusa!”); a Alice na página da direita, mais próxima do centro do livro é mostrada em uma série, feliz pois vai comer o cogumelo, seguida por uma imagem dela mesma comendo e, em seguida, assustada pois está diminuindo de tamanho; já a Alice no canto da direita também parece assustada por ter crescido e por ser acusada de ser uma cobra pela pomba à sua frente.

Nas imagens de Penteado, Alice demonstra emoções de forma mais clara e parece ser muito mais afetada por toda a estranheza do País das Maravilhas. Em contraste aos ilustradores anteriores, ela não aceita com tanta naturalidade os acontecimentos da narrativa. Apesar da tradução de Regina Stela Moreira Gomes não ser muito diferente da tradução da edição de 2002, já mencionada, o uso frequente de pontos de exclamação acentua um pouquinho mais as emoções.

Na cena da transformação do bebê em porco, essa edição coloca da seguinte forma:

Como o bebê tornasse a grunhir, Alice olhou-o assustada para ver se ele não estava ficando sufocado. Não havia dúvida: o que deveria ser um nariz estava muito parecido com um focinho! Os olhos também ficaram muito pequenos para os de uma criança. Além disso, Alice não estava gostando nem um pouco do seu modo de olhar.

Talvez seja por causa das lágrimas, pensou a menina. Abaixou-se para olhar seus olhinhos. Não, não havia lágrimas neles!

– Se você está se transformando num porquinho, meu caro, disse Alice muito séria, temo que não o possa ajudar depois. Pense bem antes de mudar.

A pobre criaturinha deu um soluço (ou seria um grunhido?) e depois ficou quieta.

E agora, o que vão dizer lá em casa, de um bebê tão estranho?, pensou a menina.

Nisso, o bebê deu um grunhido tão forte, que Alice o olhou espantada. Não, agora não havia mais dúvidas. O que ela tinha nos braços *era* mesmo um lindo leitão! Segurar um leitãozinho no colo pareceu-lhe ridículo. (CARROLL, 1987, p. 53)

Na ilustração para a cena (figura 4, anexo C), vemos Alice em dois tempos, segurando um bebê e, assustada, segurando um porco. Aqui a menina é mostrada com cara de espanto, bem diferente da Alice de Tenniel que nos encara de forma inexpressiva segurando o animal. Penteado escolhe enfatizar o susto da garota com a situação, aproximando a personagem da possível reação do leitor caso este estivesse em seu lugar. O que faríamos caso um bebê se transformasse em um porco em nossos braços? A ilustração parece sugerir uma reação possível, que não foge da reação da Alice do texto verbal, que também se espanta com o acontecimento.

A caracterização de Penteado nos traz uma Alice mais despojada, expressiva e que endereça o leitor de forma direta, estabelecendo uma relação com esse não só através dessa interação, mas com o modo como reage às situações, mais compreensível e menos absurdo. Apesar das roupas serem mais antigas do que a data da publicação da edição em questão, a personagem parece mais atual nessas imagens do que nas de Tenniel e de Carroll até por se aproximar mais das reações e atitudes esperadas por nós de uma criança dos dias atuais.

Os demais personagens ilustrados por Penteado são, em quase sua totalidade, feitos a partir de colagens. Alice é uma das únicas personagens feitas somente com desenho, sem texturas aplicadas. Os demais personagens são feitos a partir de colagens, seja de pedaços de várias imagens ou de uma única textura com o desenho feito sobre eles.

O cachorro da figura 2 (anexo C), como comentado anteriormente, se assemelha mais a um urso que a um cachorro em si. Ele é feito a partir de recortes de uma foto de um tecido que parece pelúcia. Sobre ele, o ilustrador desenhou o rosto do animal, assim como linhas ao redor de forma a sugerir movimento. Ele possui pouca expressividade, só parecendo ser bastante

agitado. Apesar do medo de Alice descrito no texto verbal, a imagem não mostra um cachorro ameaçador. Inclusive, o uso da foto de um tecido macio ajuda a completar essa ideia de um animal inofensivo.

Mas com poucas exceções, como essa do cachorro, a maior parte dos habitantes do País das Maravilhas não são caracterizados de forma tão inofensiva, seja porque parecem impacientes, seja porque parecem ameaçadores. É o caso da Lagarta (figura 3, anexo C). Ela não é retratada como sendo ameaçadora, mas parece totalmente desinteressada em Alice. Seu desenho foi feito sobre uma textura listrada de branco e preto e seu chapéu possui recortes de fotos de flores feitas com pedras brilhantes. Ela parece arrogante e alheia às coisas que a rodeiam (o que inclui Alice), com olhos cansados e desdenhosos.

Na mesma figura também há o pássaro que acusa Alice de ser uma cobra. Ele também é desenhado sobre recortes de textura e sua postura é agressiva com relação à menina, como que pronto para o ataque.

A imagem 5 (anexo C), apresenta mais alguns personagens, todos feitos a partir de pedaços de várias imagens diferentes. A Cozinheira, inclusive, possui um rosto feito com a foto de um homem, suas roupas são constituídas de recortes de jornal, a foto de um pé visto de baixo, dois pés calçados com sapatos e texturas diversas. O Gato de Maltês é desenhado sobre uma textura listrada, que serve como padrão para seu pelo, dando a impressão de um gato malhado. Ele sorri, mostrando os dentes. O bebê da Duquesa aqui já parece bastante com um porco, com o nariz redondo característico.

Mas é a Duquesa quem é montada com partes mais descasadas. Seu corpo e roupas são feitos a partir de fotos muito diferentes, seus pés e mãos, inclusive, não formam par e o conjunto da imagem formada é de uma criatura muito estranha e feia, com olhos pretos sem pupila, podendo, inclusive, parecer assustadora, mesmo que suas feições não sejam ameaçadoras aqui.

Apesar de nenhum personagem nessa ilustração em especial ser particularmente ameaçador (apesar do sorriso do Gato deixar os dentes aparentes, não há nada que indique de forma mais forte que sua expressão possa ser de feroz, em vez de alegre), a estranheza da composição alarma o leitor. Os olhos pretos da Duquesa contribuem bastante para essa impressão causada pela imagem e a confusão sugerida pela ilustração é uma forma de refletir e acentuar a falta de ordem encontrada por Alice nesse momento do texto verbal:

Abriu a porta e foi entrando. A porta dava para uma cozinha completamente enfumaçada. A Duquesa estava sentada num banquinho de três pés, ninando um bebê. A cozinheira abanava o fogo enquanto mexia um grande caldeirão, cheio de sopa.

Acho que puseram pimenta demais, pensou Alice, dando um espirro

De fato, havia muita pimenta no ar. Até a Duquesa de vez em quando espirrava. O pobre bebê, então, espirrava e fungava sem parar um momento. Na cozinha, só a cozinheira e um enorme gato deitado no chão, com um sorriso que ia de uma orelha até a outra, pareciam nada sentir.

– Por favor, minha senhora, disse Alice timidamente, sem saber se devia falar primeiro. Por que é que esse gato está rindo?

– É porque ele é um gato maltês, disse a Duquesa, só por isso! Porco!

A Duquesa disse essa última palavra com tanta raiva, que Alice levou um susto! Mas logo viu que a Duquesa estava falando com o bebê, e não com ela. (CARROLL, 1987, p. 49-50)

A estranheza da imagem é compatível com essa confusão e agressividade que Alice encontra na casa da Duquesa e o uso dos recortes e suas partes descasadas ajudam a acentuar isso.

Ainda dentro do uso da colagem por Penteado, devemos destacar que, com isso, ele faz referência direta aos desenhos de Tenniel. Na imagem 6 (anexo C), ele utiliza a imagem do Grifo desenhada pelo ilustrador para montar sua ilustração da cena em que a Tartaruga Falsa conta à Alice e ao Grifo sua história. A única interferência que ele faz com o desenho feito por Tenniel é acrescentar linhas soltas à volta da imagem, mantendo, inclusive, o desenho em preto e branco.

A Tartaruga Falsa mantém seu aspecto de uma tartaruga com cabeça, patas traseiras e rabo de boi, mas é feita a partir de diversos recortes, incluindo olho humano e patas dianteiras feitas com fotos do que parece ser uma vagem de ervilha.

A escolha de Penteado em trabalhar com a colagem como técnica para suas ilustrações de *Alice* conferem a elas um aspecto eclético, de montagem, um mundo fabricado a partir de vários fragmentos de origens diversas. As aventuras de Alice possuem esse aspecto de um conjunto de personagens e situações que não se encaixam perfeitamente entre si e as ilustrações dessa edição reforçam esse caráter da história, a tornando também mais informal do que nas edições com desenhos de Tenniel e Carroll, inclusive pelo uso da cor, que nessas últimas edições se restringe aos tons de cinza. A descrição de cores não está muito presente no texto verbal de Carroll, mas aqui ela aparece como uma sugestão da ilustração.

Na edição com ilustrações de Eric Kincaid (CARROLL, 1995), Alice ainda se veste com roupas da época vitoriana e volta a ter expressões mais contidas, em alguns momentos ela parece até mesmo apática ou cansada frente os acontecimentos do livro. Aqui também o ilustrador usa cores, apesar de não escolher tons discretos, com poucas cores chamativas.

Logo no início do livro, enquanto Alice cai na toca do coelho temos um exemplo dessa Alice despreocupada. Na figura 1 (anexo D), Alice aparece caindo, segurando o pote de geleia que encontra na queda. Ela parece ler o rótulo e, enquanto o faz, segura a saia do vestido em frente ao corpo, de forma casual, o que faz com que o ato se assemelhe a uma ação automática.

Talvez por uma interpretação do leitor ao ler a cena, imaginamos que o texto falaria do medo da menina ao cair em um poço fundo, mas ao nos remetermos a ele, vemos que na verdade ela parece bem calma durante essa cena:

Ou o poço era mesmo muito fundo, ou ela foi caindo muito devagar, pois tinha tempo para olhar em redor e imaginar o que aconteceria em seguida. Primeiro, tentou olhar para baixo e descobrir onde ia parar, mas lá no fundo estava tão escuro que não dava para ver coisa alguma. Depois olhou para os lados do poço e notou que estavam cheios de armários e estantes de livros; aqui e ali, viu mapas e quadros pendurados. Ao passar por uma das prateleiras, pegou um pote. O rótulo dizia: “GELÉIA DE LARANJA”, mas, por azar, o pote estava vazio. Não quis jogá-lo fora, com medo de matar alguém lá embaixo, por isso deu um jeito de colocá-lo em um dos armários, enquanto estava descendo. (CARROLL, 1995, p. 10)

Semelhante no tratamento de Tenniel nesse quesito, as ilustrações de Kincaid enfatizam essa aceitação do estranho que Alice apresenta em diversas instâncias da narrativa. Sua Alice não se deixa abalar com facilidade. Essa leitura é interessante, pois apesar de casar com a descrição verbal das reações da protagonista, como observado anteriormente, nem sempre essa aceitação é absorvida pelo leitor, por nos parecer absurda.

Quando o Rato conta sua longa história (figura 2, anexo D), um poema em forma de rabo, o ilustrador escolheu colocar ao redor do texto verbal os animais que estavam ali reunidos com a protagonista. Todos os animais dessa cena são retratados de forma bastante realista, com alguns elementos antropomorfizados, como os óculos da coruja (e o gesto de ajeitá-los em seu rosto) e a posição do Rato, como que a relatar um acontecimento.

Alice aparece no topo do grupo, mas não parece demonstrar interesse, sentada, com as costas retas e as pernas cruzadas, bastante comportada para uma menina sentada no chão, usando vestido.

Na ilustração do final do capítulo 3 (figura 3, anexo D), Alice é mostrada mais inexpressiva do que no texto verbal. Aqui, a menina faz um comentário para os animais que estavam com ela na ilustração anterior e faz com que todos a abandonem:

Sob os mais variados pretextos, todos foram embora, deixando Alice sozinha.

– Gostaria de não ter mencionado Diná! – disse Alice com tristeza. – Parece que aqui ninguém gosta dela, mas tenho certeza de que ela é a melhor gata do mundo! Oh, querida Diná! Será que tornarei a vê-la?

A pobre Alice começou a chorar de novo, pois se sentia muito sozinha e desanimada. (CARROLL, 1995, p. 30)

Apesar do texto verbal descrever Alice chorando e com grande tristeza, a ilustração a mostra com os olhos perdidos à sua frente parecendo um pouco triste, mas não demonstrando tanta tristeza como a história descreve.

É curioso observar, porém, que apesar da apatia de Alice em quase todas as ilustrações de Kincaid, na cena em que Alice fica presa dentro da casa do Coelho ela se apresenta com muito mais raiva que nas ilustrações de outras edições aqui estudadas (figura 4, anexo D).

Nessa imagem Alice, inclusive, é mostrada de modo muito mais desconfortável, com o joelho quase encostando no nariz e a cabeça batendo no teto. A tradução de Barbara Theoto Lambert (dessa edição) não difere muito da tradução de Luiza X. de A. Borges, da edição com as ilustrações de Tenniel, mas as imagens nessa cena, mostram uma Alice reagindo de forma muito mais forte à situação.

A imagem referente à visita de Alice à casa da Duquesa (figura 5, anexo D) mostra nossa protagonista com as mãos protegendo a cabeça enquanto a Cozinheira joga pratos sobre a Duquesa e o bebê. Ao fundo, vemos o Gato Risonho observando a cena de uma posição em que quase não conseguimos vê-lo.

O estilo realista e não exagerado de Kincaid traz uma cena que descreve os acontecimentos desse momento da narrativa, com exceção das emoções descritas no texto verbal. Apesar de a Cozinheira ter sido desenhada enquanto jogava os pratos, a cena não é tão dinâmica, talvez porque não há tanta emoção no rosto de Alice, que é a personagem que estaria mais assustada nesse momento. Ela se protege do ataque, mas tanto a posição do seu corpo, como do seu rosto, não demonstra muita preocupação.

A Duquesa, seu bebê e a Cozinheira são caracterizados de forma realista, com roupas da época em que o livro foi escrito e sem exageros tanto nas feições, como no corpo. Suas

expressões não são convidativas, mas não são tão agressivas como em outras edições. O Gato aqui foi desenhado com orelhas parecidas com as de um lince, o que é bastante interessante, pois a narrativa sugere que esse é um personagem que sabe mais sobre o País das Maravilhas e seus habitantes do que qualquer outro e o lince é um animal associado com a esperteza.

A Rainha de Copas, que normalmente é ilustrada como uma figura bastante agressiva e ameaçadora, nas ilustrações de Kincaid é mostrada como uma mulher rabugenta somente (figura 6, anexo D). Ela usa, como na maior parte das ilustrações feitas dessa personagem, roupas que se assemelham às usadas nas imagens de cartas de baralho. Na imagem do julgamento, ela observa com impaciência o Chapeleiro fazendo seu depoimento, mas não parece irritada, como em outras interpretações.

Aqui, inclusive, a personagem que demonstra mais emoção é o Chapeleiro Maluco, que é caracterizado por um grande nariz fino e cabelos na altura do ombro. Suas roupas possuem estampas xadrez, em alguns lugares em preto e branco, em outros colorida. Seu corpo está projetado para frente, em direção ao Rei e à Rainha, como se estivesse se dirigindo a eles com um pedido, mas, apesar do texto verbal descrever sua aflição, na imagem ele parece preocupado, mas não exatamente parece sentir medo.

A versão de Kincaid para o País das Maravilhas é menos exagerada e mais próxima do mundo que conhecemos. Adaptações foram feitas, afinal, não conhecemos animais que escrevem em lousas e participam de juris, mas a estranheza do lugar é amenizada e tudo é trazido o mais próximo possível da realidade. É uma leitura diferente das demais, o que aproxima a história das experiências do leitor, diminuindo o impacto das surpresas que Alice sofre na narrativa.

Enquanto o traço das ilustrações de Kincaid é de um estilo realista, as ilustrações de Mariana Newlands (CARROLL, 2008) apresentam personagens estilizados, contornados com linhas contínuas e finas, de formas simples e soltas, parecendo desenhos feitos por crianças ou em esboço. O livro todo só possui tons de cinza e laranja, além de possuir várias texturas aplicadas sobre partes dos desenhos, principalmente em artigos de roupas dos personagens.

Sua Alice é informal. Nas ilustrações ela traja roupas atuais, com camisa de gola irregular e mangas curtas, mini saia estampada com textura grande de folhas, meias listradas e tênis. Há muito que diferencia a caracterização de Alice dessa edição para as anteriores, mas

somente a roupa já a destaca das demais, por trazer uma menina atual e com roupas confortáveis.

Um outro detalhe das roupas da protagonista nessa recriação é que o padrão de estampa da blusa da garota muda em algumas ilustrações. Na imagem que abre o primeiro capítulo, por exemplo (figura 1, anexo E), a estampa é um pedaço de um mapa. Esse detalhe faz referência as reflexões da menina sobre geografia, se ao terminar de cair ela sairá do outro lado do mundo e, se esse for o caso, qual país seria esse:

Caindo, caindo, caindo. Esse buraco não termina nunca! “Quantos quilômetros eu já caí até agora?”, pensou ela em voz alta. “Devo estar chegando perto do centro da Terra. Deixa ver: isso daria uns 6 mil quilômetros, eu acho...” (sabe como é, Alice tinha aprendido muitas coisas desse tipo na escola, e mesmo não sendo uma GRANDE oportunidade para exibir seus conhecimentos, já que não tinha ninguém para ouvi-la, era sempre bom para praticar) “...sim, é mais ou menos esta a distância certa... mas então em que latitude ou longitude eu estou?” (Alice não tinha a menor ideia do que era latitude ou longitude, mas achou essas palavras muito importantes e bonitas de dizer.)

Em seguida ela recomeçou: “Já pensou se caio direto e atravesso toda a Terra!? Que estranho aparecer do outro lado do mundo no meio daquelas pessoas que andam de cabeça para baixo, os ORIENTADOS, eu acho...” (desta vez, ela ficou bem feliz por não ter ninguém ouvindo, porque essa palavra não parecia estar certa de jeito nenhum) “...mas eu vou ter que perguntar para eles qual é o nome do país, claro. ‘Por favor, moça, aqui é o Japão ou a China?’” (e ela tentava fazer uma medida, segurando as pontas da saia e curvando-se enquanto falava – imagine fazer isso enquanto despenca pelo ar! Você acha que conseguiria?). “Vão me achar uma menininha muito ignorante por perguntar isso! Não, perguntar não é uma boa ideia: talvez eu veja o nome escrito em algum lugar.” (CARROLL, 2008, p. 13-14)

Como nas demais edições, Alice ainda encara a queda no texto verbal com muita naturalidade, mas, a ilustração mostra a menina com medo, o que oferece uma leitura diferente da situação. Também vemos uma protagonista sem grandes constrangimentos. Ela cai com os braços para o alto, o cabelo para cima e não parece ter nenhuma preocupação com seu estado ou em manter a compostura.

O Coelho Branco, no canto de baixo esquerdo da imagem aparece em posição de corrida, mas seu rosto não está preocupado, como sugere o texto de Carroll; ele tem a expressão calma e acessível. Apesar de usar casaco, colete e relógio de bolso, roupas bastante formais, principalmente em contraste com as roupas de Alice, ele não passa a impressão de ser uma criatura distante.

Na figura 2 (anexo E), Alice aparece presa dentro da casa do Coelho Branco. Nessa ilustração, em vez de vermos o contorno da casa, a menina está presa dentro dos limites da página. Semelhante nesse sentido à ilustração de Carroll para a mesma cena (figura 6, anexo

A), mas com uma diferença, nessa última, o autor fechou a garota dentro de uma moldura contida na página, sendo que na imagem de Newlands, a moldura é a própria página. O resultado é que a restrição do espaço ajuda a causar o desconforto, mesmo que o rosto da menina não demonstre tanto essa sensação. No entanto, o posicionamento do corpo de Alice sugere que a posição, apesar de não ser ideal, não é tão restrita assim, mas, ao mesmo tempo, ajuda na construção de uma protagonista mais moderna, pois seus gestos possuem maior amplitude e menos recato, a posição das pernas parece mais confortável e menos preocupada com as aparências, enfim, parece a tentativa de uma garota em se ajustar a um espaço pequeno.

Na figura 3 (anexo E) também temos um exemplo da caracterização de uma Alice menos contida. Nessa imagem, ela aparece sentada entre o Grifo e a Tartaruga Falsa, que contam a ela suas histórias. A postura em que ela está retratada é relaxada. Ela senta sobre as pedras se apoiando nos braços, com as pernas ligeiramente afastadas, bem diferente de uma posição aparentemente incômoda, como a da figura 1 (anexo A), de Carroll.

O Grifo e a Tartaruga Falsa são desenhados com forma simples, essa última ainda com a cabeça e patas traseiras de boi (o rabo mais parece um rabo de tartaruga), mas isso é feito de forma muito simplificada. Como suas caracterizações são muito estilizadas, é difícil dizer muita coisa sobre esses personagens, mas eles não parecem nem agressivos, nem pouco acessíveis.

De modo geral, os personagens desenhados por Newlands são menos formais e atuais do que os que vimos antes. Um exemplo disso é a ilustração do Rei e da Rainha de Copas (figura 4, anexo E). Ambos usam roupas semelhantes às usadas pelas figuras das cartas de baralho. O Rei é quase inexpressivo nessa imagem, parecendo somente observar o que acontece. Já a Rainha, apesar de ter sido desenhada com uma expressão enfurecida, não parece tão ameaçadora como as vistas anteriormente. Ela parece estar brava e gritar com alguém, mas seu corpo não apresenta agressividade.

Talvez pela escolha de ilustrar com traços simples, as personagens dessa edição não são tão expressivas. Em diversos momentos Alice parece sentir desconforto, medo, contentamento ou estar pensativa, mas sua fisionomia simples nem sempre deixa seus pensamentos muito claros. No entanto, a liberdade com que o estilo escolhido para o desenho e a postura adotada pelos personagens, assim como suas roupas, dão à história um tom mais despojado e menos formal, fazendo com ela se assemelhe mais a uma aventura, em que regras de comportamentos não são muito rígidas ou importantes, do que nas edições anteriores.

As ilustrações de Luiz Zerbini (CARROLL, 2009) para *Alice no País das Maravilhas* são feitas a partir de partes de livros, como folhas de guarda, e cartas de baralho de jogo e de tarô. Esse recurso é uma referência direta ao fato de *Alice* ser um livro e por estar intimamente ligada ao jogo de baralho, por ter personagens descritos com sendo cartas de baralho (o Rei, a Rainha, a corte e seus criados).

Sua Alice, como a de Carroll, também envelhece e rejuvenesce às vezes. Na figura 1 (anexo F) Alice parece ser uma criança. Ela usa roupas parecidas às ilustrações mais antigas, com vestido cinturado e sapato com fivelas, mas sem avental. Nessa imagem, ela cai na toca do Coelho e sua pose é bastante natural, com o corpo posicionado para aguentar o choque com o chão, em espera, e o rosto mostrando surpresa.

Na figura 2 (anexo F), Alice parece bem mais velha que na ilustração anterior. Seu corpo não é mostrado, por estar submerso na água e suas feições demonstram tristeza. A ilustração não é a visualização exata de nenhuma cena do capítulo, servindo como uma imagem geral para ele, apresentando o cenário e o estado de espírito da protagonista que, apesar de se modificar as vezes, aqui, como um todo, está bastante infeliz.

Todos os personagens, inclusive Alice, parecem ter sido retirados de vários livros diferentes, pois não parecem ter sido feitos com o mesmo traço, apesar de não possuírem estilos muito diferentes. Provavelmente o ilustrador os recortou, posicionou e fotografou a composição. Os animais, em sua maioria, foram desenhados de maneira realista, com exceção do Dodô, que é um pouco mais estilizado, e o Rato, que usa colete.

Um modo diferente de caracterizar seus personagens usado por Zerbini foi o uso da luz. Para retratar o Gato Inglês o ilustrador fez o recorte de uma meia lua em um papel, posicionou-o à frente da câmera fotográfica e o fotografou com a luz aparecendo pelo buraco recortado (figura 3, anexo F). Uma das poucas e mais marcantes características que conhecemos desse personagem é justamente seu sorriso. Ele é enigmático e estranho, pois, assim como Alice, nós não conhecemos gatos que sorriem. Então, a escolha do ilustrador, aqui, é realçar esse detalhe interessante e restringir-se a isso, deixar o gato em si para a imaginação do leitor. O gato se torna seu sorriso.

Além de, com isso, realçar essa característica marcante do gato, ele também aparece e desaparece várias vezes, sendo que às vezes seu corpo some e seu sorriso fica, como no seguinte trecho: “E dessa vez ele foi sumindo bem devagar: começou pela ponta do rabo e acabou com

o sorriso, que ficou visível ainda por algum tempo, enquanto todo o resto já tinha desaparecido.” (CARROLL, 2009, p. 76)

Na figura 4 (anexo F) temos a caracterização da Lebre Alopada e do Chapeleiro. Ambos usam roupas da época vitoriana e parecem menos loucos do que o texto sugere. A aparência dos dois é mais comportada, com as roupas alinhadas. A Lebre parece assustada, com um dos olhos vermelhos, que conseguimos ver, bem abertos, e o Chapeleiro parece procurar por algo. Ele é mostrado como sendo um homem de meia idade, mais velho que as imagens suas que já vimos nas outras edições. As duas personagens parecem relativamente tranquilas e pouco malucas em comparação com o texto verbal.

Na ilustração para a Quadrilha da Lagosta (figura 5, anexo F), temos mais exemplos dos animais recortados parecendo vir de vários livros diferentes. Aqui as imagens parecem ilustrações de livros didáticos de biologia. Há também a ilustração para o Grifo, aqui caracterizado por Zerbini com a montagem feita a partir do desenho de uma onça pintada, uma coruja e asas de algum pássaro (talvez da própria coruja). O Grifo de fato é um animal mitológico que mistura diversos animais (cabeça e asas de águia e corpo de leão), mas Zerbini fez sua própria combinação, usando animais semelhantes, mas diferentes da versão original.

A última ilustração do livro (figura 6, anexo F), para quando Alice acorda de seu sonho com o País das Maravilhas é uma fotografia das pernas de uma menina ou mulher, vestindo meias vermelhas e sapatos pretos com fivela, como a Alice da figura 1 (anexo F), vistas de cima, pisando cartas que mostram o desenho dos personagens da história. Aqui Alice deixa de ser um recorte do desenho de uma menina e se torna uma menina de carne e osso. A ilustração deixa muito claro o fim do sonho de Alice, o momento em que ela percebe que aquelas personagens confusas e às vezes ameaçadoras não passavam de cartas de baralho, completamente inofensivas.

A caracterização feita por Zerbini permite que o leitor se torne ciente do objeto livro como tal, assim como traz para a imagem, até com seu modo de produção, a ligação de *Alice* e as cartas de baralho. Aqui, as aventuras de Alice parecem a brincadeira de uma criança com imagens, como se essa lesse a história e montasse sua recriação com os recursos que possui e como se, ao ler o livro e interpretar a história, o leitor se tornasse a própria Alice, vivendo suas aventuras ao mesmo tempo que as acompanha. De uma maneira metafórica, o ilustrador traz o leitor para dentro do livro, o incluindo na história.

A caracterização dos personagens por Camille Rose Garcia (CARROLL, 2010a) é bastante peculiar. Seu traço é estilizado e, apesar de a ilustradora trabalhar com cores, a paleta utilizada é limitada, em sua maioria amarela, lilás e preta. Seu traço é estilizado, com olhos marcados e grandes, o uso constante de forma curvas, braços e pernas que se dobras em poses impossíveis e desconfortáveis e expressões faciais com emoções fortes.

A edição começa com o poema composto por Carroll narrando o passeio de barco que deu origem à história, que descreve um dia ensolarado e feliz, mas em contraste marcante ao texto verbal, a ilustração para o poema (figura 1, anexo G) mostra Alice, a Tartaruga Falsa, o Coelho Branco e um pássaro de bico longo em um barco com expressões muito tristes. Atrás dos animais se esconde um outro bicho que parece um rato. A cena da imagem parece um cortejo fúnebre, com os olhos da tartaruga voltados para baixo, o Coelho olhando para frente parecendo evitar olhar para os outros e o pássaro olhando Alice. A menina usa o famoso vestido cinturado, com avental e uma faixa com laço no cabelo. Ela está deitada no chão do barco, com uma das mãos na água e os olhos fechados. Essa recriação da história de modo sombrio e triste é constante até o final do livro e a caracterização dos personagens pela ilustradora reflete isso.

Na figura 2 (anexo G), Alice é mostrada mais uma vez com o pescoço muito longo, mas dessa vez a imagem é bastante estilizada, seu pescoço serpenteando pela sala, lágrimas saindo de seus olhos, uma grudada na outra, mostrando o caminho que fazem. Aqui podemos ver melhor como os olhos da garota foram desenhados, com maquiagem preta forte ao redor, destacando-os em seu rosto. Ela também possui uma boca pequena para seu rosto, com batom preto, um nariz muito fino e arrebitado e cabelos loiros e ondulados. Seus dedos são muito finos e possuem pontas ligeiramente viradas para fora, assim como seus pés, e sua cintura é anormalmente fina. A posição em que Alice se encontra é desconfortável, não só por seu pescoço se dobrar de uma forma estranha, mas por suas pernas estarem dobradas para dentro, como se ela fosse perder o equilíbrio e cair no chão.

Apesar de lágrimas estarem saindo de seus olhos, a expressão de Alice não é de choro, mas de surpresa. Ela olha para si mesma como se não acreditasse que seu corpo estivesse se comportando da forma como está e tenta se segurar com a mão apoiada no teto. Essa Alice também é mais velha, podendo ser uma mulher adulta ou uma adolescente, é difícil dizer, por conta da maquiagem forte. A sensação de sua caracterização é de uma pessoa decadente, confusa e sem controle.

A imagem que mostra Alice com o Dodô (figura 3, anexo G) pode ter sido inspirada pela possibilidade da personagem ser uma referência ao próprio Carroll, que tinha como nome verdadeiro Charles Lutwidge Dodgson. Por ser gago, é dito que ele não conseguia dizer seu próprio sobrenome e que o Dodô seria um modo de fazer graça consigo mesmo. Além disso, como comentado anteriormente, algumas pessoas acreditam que Carroll poderia ter sido um pedófilo, que ele teria se apaixonado por Alice Liddell, para quem o livro é dedicado.

Sendo isso verdade ou não, aqui temos uma Alice que olha para o Dodô sedutoramente, de soslaio. Ele, por sua vez, parece pesaroso por alguma razão. Essa poderia ser uma forma que a ilustradora encontrou de endereçar a questão, mostrando uma Alice coquete e um Carroll que parece se lamentar, talvez por não poder ficar com ela.

A Alice presa na casa do Coelho Branco (figura 4, anexo G) é um dos exemplos da caracterização de Garcia com personagens que sobram o corpo de maneira não realista. Aqui a ilustradora exacerbou ao extremo a ideia de uma Alice que cresceu até não poder mais e ficou presa na casinha. Ela não só cresceu, mas explodiu para fora da casa, seu corpo parcialmente dentro e parcialmente fora, com as pernas e braços dobrados de maneiras estranhas e mostrando o extremo do desconforto. É interessante notar que o rosto de Alice só demonstra surpresa e o desconforto é mostrado somente através da posição corporal.

No cantinho da imagem vemos o Coelho Branco, que nessa edição, dentre todos os personagens agressivos, estranho e decadentes, parece inocente, até mesmo um pouco infantil.

A ilustração para o Chá Maluco mostra personagens agressivos e malucos. Nessa cena, Alice é comumente mostrada aborrecida com as outras personagens, mas aqui (figura 5, anexo G) ela parece furiosa: seus olhos fuzilam o Chapeleiro e sua boca está retorcida em um esgar. O Chapeleiro é mostrado dentro do estilo da ilustradora, com olhos marcados com maquiagem preta e ele olha com o que parece ser desprezo para Alice. Acima de suas cabeças está uma das perguntas que ele faz à menina durante o chá: “Porque um corvo é igual à uma escrivanhinha?”, o que sugere que essa é uma ilustração para o momento em que a pergunta foi feita.

A Lebre de Março parece totalmente alheia ao que acontece ao seu redor, com os olhos perdidos, parecendo loucos, mas seu aspecto lembra o de um doente, o que empresta maior seriedade à situação. Deixando de ser uma cena com personagens excêntricos e virando algo mais agressivo e talvez perigoso.

A ilustração dessa edição para a Duquesa (figura 6, anexo G) é de uma mulher com cabeça grande, extremamente feia e com o rosto mostrando profundo desagrado. Ela olha nessa imagem para Alice (que está de costas para o leitor) com profundo desgosto. Outro personagem que se destaca nessa imagem é o Gato de Cheshire, que está aos pés da Duquesa. Aqui ele não parece sorrir, mas mostrar os dentes de forma agressiva enquanto olha para a intrusa.

Na imagem do julgamento (figura 7, anexo G), onde o Rei e a Rainha de Copas aparecem frente ao Valete de Copas notamos, em meio a tanto personagens ameaçadores, que a Rainha, apesar de parecer desagradável, não está entre os personagens mais agressivos. Ela parece esnobe, mas não aparenta fúria. O Rei somente parece estar aborrecido e o Valete parece desesperado, ajoelhado perante os dois.

Uma das últimas ilustrações do livro (figura 8, anexo G) é interessante pois dá uma caracterização diferente de Alice. Ela parece estar saindo da toca do Coelho ou estar se levantando do chão, sua expressão é compatível com aquela de alguém que acaba de acordar, seus cabelos estão espalhados pelo chão e a seu lado, quase em sua mão, há uma garrafa. Acima de sua cabeça há uma frase em que ela exclama que esse tinha sido um sonho curioso. A composição da cena, a posição de Alice e a garrafa em sua mão possibilitam interpretar que a aventura do texto verbal não passou das experiências e delírios causados pela bebida e essa interpretação é consistente com o tom imprimido pela ilustradora, de personagens mais adultos, decadentes e sérios.

A recriação de Garcia para os personagens de *Alice* os mostra muito diferentes de outras edições. Os habitantes do País das Maravilhas são agressivos, violentos e desagradáveis, mas a própria Alice não destoa disso, ela também mostra grande nervosismo. Aqui os personagens são muito emotivos, seja nas feições faciais, seja na linguagem corporal e a ilustradora os trabalhou bem para mostrar um mundo de fantasiar adultas e assustadoras.

Já nas ilustrações de Helen Oxenbury (CARROLL, 2010b), Alice é caracterizada como uma criança parecida com uma menina comum dos dias atuais, sem grandes preocupações e formalidades. Na ilustração que abre o primeiro capítulo (figura 1, anexo H) Alice está deitada sobre a grama, se apoiando em sua irmã, que lê um livro. Ela possui cabelos loiros e ondulados, que não são desgrehados, mas estão ao natural. Ela veste um vestido azul solto, sem cintura marcada, com bolsos, e tênis brancos. O modo como ela está sentada é bem casual, não demonstrando sentir preocupação com as regras de etiqueta ou o que as pessoas podem pensar dela. Ela demonstra a despreocupação de uma criança de hoje e parece perdida em pensamentos.

Sua irmã, apesar de se sentar de modo mais comportado, foi desenhada de para parecer uma moça acessível. Apesar de não estar esparramada na grama como Alice, sua postura não é desconfortável. Ela lê o livro e parece concentrada, mas despreocupada.

Um exemplo dessa Alice mais despojada é a ilustração da figura 2 (anexo H). A imagem mostra Alice logo depois de terminar de cair pela toca do Coelho. Ela está de pé em meio a uma pilha de folhas e seu cabelo ainda tem algumas folhas emaranhadas em meio aos fios, o que ela parece nem mesmo perceber. Essa imagem faz um contraste grande com ilustrações que mostram uma Alice mais formal, como a de Carroll, Tenniel ou Kincaid. Alice caiu, ficou com o cabelo repleto de folhas e isso não a afetou em nada, assim como dificilmente afetaria a maior parte das crianças atualmente. Essa Alice é uma menina sem as preocupações e regras vitorianas a impedi-la. Ela encontrou um mundo estranho, onde os acontecimentos não seguem suas expectativas e o modo como estão suas roupas ou cabelo não são preocupações importantes para ela frente a tantas novidades.

Outro exemplo da caracterização de uma personagem mais travessa, é a figura 3 (anexo H), em que Alice escala as pernas da mesa onde está a chave que abre a portinha para o jardim. O texto diz que ela tenta subir na mesa, mas essa cena é raramente ilustrada:

Dali a pouco, como nada mais acontecia, decidi ir para o jardim. Mas, coitada de Alice! Ao chegar à porta viu que tinha esquecido a pequena chave dourada e, quando voltou à mesa para apanhá-la, deu-se conta de que não podia mais alcançá-la: podia ver a chave através do vidro, e fez o que pôde para subir por um dos pés da mesa, mas era muito escorregadio; e, quando se cansou de tentar, a pobrezinha sentou no chão e chorou. (CARROLL, 2010b, p. 22)

A escolha de ilustrar essa cena acentua o fato de que Alice é uma criança ativa, que escala mesas, entra em aventuras e se diverte.

A ilustração da figura 4 (anexo H) também confere aos personagens um tom de comicidade. Todos correm a Corrida-Assembléia sugerida pelo Dodô como forma de se secarem, mas o fazem de forma desajeitada, cada um à sua maneira, alguns parecendo estar mais cansados do que outros. Alice também corre e ajuda a compor a cena cômica, com o corpo um pouco inclinado para trás e os cabelos soltos atrás de si. Todos os personagens aqui, tirando ela, são animais e foram desenhados com um equilíbrio entre formas realista e antropomorfização, sendo quase todos bípedes e com expressões faciais humanas.

Apesar de que na maior parte do livro Alice parece estar sempre se divertindo, na cena em que ela fica presa na casa do Coelho Branco ela foi desenhada mostrando grande irritação. Oxenbury desenhou a menina com o corpo dobrado dentro da sala, a cabeça batendo no teto, as costas curvadas entre o chão e a parede. O resultado é uma posição bastante desconfortável, que justifica a raiva de Alice. O detalhe do pé dobrado e apoiado em uma poltrona, quase sem ter aonde ser colocado, aumenta essa sensação de desconforto. Mesmo com o foco nas emoções de Alice, aqui ela é retratada somente tentando se ajeitar naquela posição estranha. Com isso, seu vestido sobe um pouco, mostrando a roupa de baixo, mas isso não é algo com que a protagonista se preocupe. Apesar de ser um detalhe secundário, isso reforça a imagem de uma menina que não está preocupada em ser recatada, ela é uma criança e, como as crianças atuais, as regras de conduta com relação a vestuário e comportamento são mais frouxas. Apesar do texto verbal falar de uma Alice de outro tempo com outras regras, a ilustração atualiza a personagem.

Na figura 6 (anexo H), temos a caracterização da Duquesa, que aqui usa roupas mais atuais, apesar de formais. Ela é mostrada jogando o bebê para o alto, assim como descreve o texto verbal:

E recomeçou a embalar o bebê, cantando uma espécie de canção de ninar e sacudindo-o abruptamente no final de cada verso.

[...] Enquanto a Duquesa cantava a segunda estrofe da canção, ia jogando o bebê para cima e para baixo com toda a força, e o pobrezinho gritava tanto que Alice mal ouvia as palavras.

Ela não é mostrada como sendo particularmente agressiva, mas o fato de jogar o bebê para o alto compõe uma cena mais preocupante. Alice também parece se preocupar com a situação. Ela aparece olhando para o bebê de forma preocupada, as mãos a frente do rosto e o corpo inclinado na direção da criança, como que quase se movendo para fazer alguma coisa com relação ao tratamento dela.

Essa maneira mais suave de retratar os habitantes do País das Maravilhas se mantém durante todo livro. Alguns personagens são mais agressivos que outros, mas nenhum parece ser realmente assustador ou ameaçador.

Alice também demonstra maior familiaridade e menos timidez ao encontrar os outros personagens. Na cena em que ela conversa com o Gato de Cheshire (figura 7, anexo H) o Gato está em cima da árvore, olhando para ela de cima (parecendo um gato grande e normal) e Alice está apoiada no tronco, se projetando na direção do animal, mostrando familiaridade. Aqui eles

acabaram de se conhecer, então, a postura da menina sugere que ela é uma garota extrovertida, que não se acanha facilmente. Ela conhece o Gato e interage com ele sem grandes constrangimentos.

O Gato é mostrado mais claramente na figura 8 (anexo H), em que em uma sucessão de imagens ele vai desaparecendo, sendo que na primeira imagem ele aparece por completo e na quarta e última seu corpo quase desapareceu e só vemos seu sorriso. Como em outras recriações, ele parece misterioso, mas aqui também parece amigável.

A cena do Chá Maluco (figura 9, anexo H) também mostra que Alice é despreocupada, informal e pouco tímida. Ela se senta em uma poltrona na cabeceira da mesa e se apoia com o cotovelo no apoio para braço. Ela parece confortável, com uma perna dobrada sobre o corpo em uma postura casual. Interessante notar que não só as ilustrações de outros artistas costumam mostrá-la irritada nesse momento, como o texto verbal a descreve como brava e frustrada com esses personagens, mas aqui todos parecem relaxados. Não só ela, mas também a Lebre de Março, o Rato Silvestre e o Chapeleiro (interessante que aqui o nome dele se resume a isso, sem o “Louco” o adjetivando)

Além de relaxados e alegres, os outros personagens parecem mais acessíveis do que suas representações habituais. A Lebre de Março aparece brincando com uma das orelhas do Rato Silvestre enquanto o Chapeleiro olha a situação com o rosto um pouco surpreso. As roupas da Lebre e do Chapeleiro são formais, apesar de não tão antigas, mas possuem estampas e são bastante coloridas. É interessante notar que o Chapeleiro, em vez de usar um chapéu só, usa três, empilhados.

A figura 9 (anexo H) mostra a Rainha de Copas e Alice juntas e a primeira parece ser mais infantil do que a segunda. A Rainha é retratada com roupas características das desenhadas em cartas de baralho e parece bastante irritada, mas o modo como isso foi traduzido no desenho foi com uma postura indicando que ela está batendo os pés no chão, semelhante a atitude de uma criança birrenta. Enquanto Alice olha para a mulher com as mãos na cintura e expressão de desagrado, como que a desaprovar o comportamento da outra.

Em muitas ilustrações, a Rainha é caracterizada como uma mulher assustadora e ameaçadora. Aqui, com a caracterização da personagem como birrenta, ela não causa tanto impacto, fazendo com que o leitor a encare como uma figura ridícula e irritante, não algo a ser

temido. O olhar que Alice dá à Rainha é o olhar do leitor para essa personagem, de desaprovação e irritação com suas atitudes exageradas.

O tom leve que as ilustrações de Oxenbury dão à narrativa pode ser visto também na figura 11 (anexo H). A imagem mostra Alice, a Tartaruga Falsa e o Grifo dançando. Todos parecem muito alegres e despreocupados e cada um dança a seu modo, não parecendo existir nenhuma regra ou padrão.

Tanto o Grifo quanto a Tartaruga são desenhados de forma realista, mas com feições expressivas. Ambos parecem amigáveis e acessíveis. Interessante comentar que a Tartaruga Falsa é caracterizada aqui como uma tartaruga normal, sem haver fusão com partes do boi.

Na figura 12 (anexo H), que mostra o final do julgamento, quando Alice é atacada pelo baralho de cartas, vemos uma menina que, apesar de ser mostrada como bem-humorada e gentil nas outras ilustrações, sabe se defender. O baralho de cartas, aqui mostrado como um misto de pequenas personagens vestindo fantasias de cartas de baralho e por cartas animadas, se joga contra a menina, mas ela reage, colocando o braço a frente do corpo e mostrando estar brava com sua expressão facial. Aqui, Alice não parece que vai simplesmente se render e esperar o ataque acabar, ela parece pronta para atacar de volta, mostrando que ela não é uma garota passiva.

A caracterização dos personagens por Oxenbury os torna menos formais, menos ameaçadores e, de certa forma, mais infantis, inclusive as cores suaves escolhidas pela ilustradora contribuem para isso. Seus desenhos aproximam a história de Alice ao público infantil, mostrando uma menina parecida com as meninas atuais, extrovertida e curiosa. Ela encontra criaturas estranhas mas que a divertem e intrigam e parece navegar pelos acontecimentos da história de maneira leve, sem grandes sobressaltos, mas, apesar de não ser rabugenta, ela também não deixa que os outros a prejudiquem, enfrentando a Rainha de Copas quando preciso e se protegendo quando ameaçada. Alice aqui é bastante independente e autossuficiente.

Os personagens desenhados por Sérgio Magno (CARROLL, 2014^a), no estilo do ilustrador possuem formas simples, coloridas (com tons mais saturados e contrastantes) e a pintura das formas não preenche todo o espaço, apresentando falhas, como na pintura feita por uma criança.

Alice aparece em uma só ilustração do livro (figura 1, I), mais para o final da história, perto do fim do julgamento, quando ela já cresceu dentro do tribunal. A escolha de colocar a ilustração com a protagonista no final do livro é interessante porque o leitor é obrigado a imaginá-la em todas as outras cenas, sem apoio do ilustrador. Apenas no final ele recebe essa outra interpretação, em contraste com a sua própria.

Essa Alice possui parte do rosto oculto pela sombra, usa um vestido colorido, curto e solto, calças ou meias e botas. Ela está sorrindo por trás da xícara que segura, mas não sabemos o porquê, enquanto olha para algo que não podemos ver na figura. A recriação aqui traz uma protagonista misteriosa, que se veste de modo prático e alegre, mas que não nos revela quase nada, fazendo com que o leitor, ao finalmente receber uma outra interpretação de Alice, continue com dúvidas em relação a ela.

Há também ilustrações para outros personagens da narrativa, como a figura 2 (anexo I), que mostra a Lagarta. Ela é simplificada e parece alegre, o que a diferencia de outras recriações para essa personagem, nas quais normalmente é mostrada como esnobe e desinteressada, mas seu rosto não demonstra nenhuma emoção complexa. Ela parece inofensiva e infantil, somente.

A Duquesa também tem uma recriação mais infantil nessa edição (figura 3, anexo I). As cores da imagem onde ela aparece são fortes, contrastantes e claras. Ela parece confusa, lembrando uma avó de contos de fada, com cabelos cacheados e fofinhos, como nuvens. O bebê parece estar dormindo e feliz. É interessante notar que a Duquesa e o bebê estão em contraste com o texto verbal, pois essa é descrita como nervosa e aquele aparece chorando constantemente, mas não é isso que a imagem mostra. Já o Gato, que é descrito como sorridente, aqui de fato sorri, mas seu sorriso é quase ameaçador, deixando o leitor em dúvida sobre o que esse personagem representa.

A ilustração para o Chapeleiro Maluco (figura 4, anexo I) não fornece muitas informações sobre a personagem, como parece ser o padrão da recriação visual dessa edição. Ele veste roupas da época vitoriana de um azul chamativo, mas sua postura é formal e ele parece distraído, mas não parece ser louco.

Magno escolheu ilustrar *Alice* de modo a pouco revelar pelas imagens informações sobre as personagens. Recebemos a descrição física por elas, mas suas personalidades não são muito explicitadas por ali, deixando que o texto verbal cumpra essa tarefa.

Yayoi Kusama (CARROLL, 2014b) raramente retrata os personagens de *Alice* diretamente em suas ilustrações, trabalhando com outras maneiras de contar a história. Muitas vezes ela escolhe mostrar personagens secundários ao invés da protagonista, por exemplo. É o caso da figura 1 (anexo J). Aqui, na ilustração que abre o capítulo 3, “Corrida eleitoral e história caudalosa”, ela forneceu a imagem de um dos pássaros presentes no capítulo e não fica muito claro que pássaro seria esse. Ele é muito colorido, formado de diversos padrões repetitivos, quase hipnóticos. Ele não expressa emoção, mas sua imagem prende a atenção do leitor e, assim como nas outras ilustrações dessa edição, ele compõe um todo que dita o tom fantasioso da leitura.

Alice quase não aparece nas ilustrações. Na figura 2 (anexo J) vemos a protagonista com o pescoço muito longo no começo da história. Mais uma vez a imagem é feita com elementos repetitivos, que aqui funcionam quase como um pontilhismo. O fundo da superfície que compreende a pele de Alice é branco, mas pontos amarelos, laranjas e azuis o cobrem e colore. Os cabelos da menina são feitos de várias espirais divididas em pequenas partes e os olhos dela também possuem espirais, lembrando mais uma vez da hipnose. Kusama desenhcou as feições da garota em um misto entre humano e felino e ela encara o leitor sem demonstrar nenhuma emoção.

Aqui temos uma Alice misteriosa que nos hipnotiza, nos suga para o País das Maravilhas e suas loucuras e esse será um tema recorrente nas demais ilustrações da artista. Ela raramente caracteriza diretamente uma personagem, trabalhando com a ambientação, que é outro aspecto usado pelos ilustradores para traduzir o texto verbal em texto imagético.

A ambientação, segundo Nikolajeva e Scott (2011):

A ambientação de um livro ilustrado estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história. Ao grau mais simples, ela comunica um sentido de tempo e lugar para as ações retratadas, mas pode ir muito além disso: de acordo com as expectativas que definem o gênero (conto de fadas, fantasia); na construção de um clima afetivo geral que influencia em como o leitor reage emocionalmente a determinado episódio (grotesco, nostálgico, cotidiano); no incentivo ao desenvolvimento do enredo por meio de contraste ou mudança drástica nas situações (em casa/distante de casa, cidade/campo, guerra ou outro desastre); e no comentário sobre o personagem. Os livros ilustrados incorporam essas funções da ambientação sem limites, e um livro ilustrado complexo, pode exemplificar todas elas. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 85)

Segundo as autoras, o livro ilustrado pode trabalhar a ambientação levando em conta as características do texto verbal e do texto imagético:

Embora essas funções gerais da ambientação não difiram radicalmente entre romances e livros ilustrados, a interação texto-imagem cria múltiplas possibilidades. Em um livro ilustrado, a ambientação pode ser transmitida por palavras, por ilustrações ou por ambas. O texto visual desse tipo de livro é naturalmente adequado à descrição de dimensões espaciais, incluindo tanto cenas internas como paisagens externas, as mútuas relações espaciais entre corpos e objetos, o tamanho relativo deles, a posição, e assim por diante. Parecida com a caracterização, a ambientação demonstra muito bem a diferença entre *diegese* (contar) e *mimese* (mostrar). Enquanto palavras podem apenas *descrever* o espaço, as imagens põem efetivamente *mostrá-lo*, fazendo isso de modo muito mais eficaz e, em geral, mais eficiente. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 85)

Nesse caso, as soluções de ambientação podem variar desde um predomínio de descrições verbais, até com muitas soluções imagéticas, com vários cenários detalhados, passando por várias possibilidades intermediárias.

Um elemento importante da ambientação visual é a moldura:

A moldura é um elemento visual de ambientação extremamente poderoso. Ela em geral cria uma sensação de distanciamento entre a imagem e o leitor, enquanto sua ausência (isto é, uma ilustração que cubra a área inteira da página ou de uma página dupla) convida o leitor a entrar na imagem. (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 87)

A um olhar desatento ela pode parecer desimportante, um mero capricho do ilustrador, mas ela possui sua função, ditando o tom daquela cena e guiando o olhar do leitor.

A ambientação nas ilustrações de Carroll (2015) é mínima, na maior parte das imagens ele somente desenha o chão sob os personagens. Na imagem 8 (anexo A) ele desenha um cenário mínimo para cena de Alice com a Lagarta, que foi colocada sobre um cogumelo. Há também grama no chão, mas o cenário se resume a isso, deixando com que a caracterização dos personagens, não só aqui, mas em outras ilustrações fale por si só.

Na imagem 10 (anexo A) a ambientação é mais presente, com o cenário mostrando uma árvore com uma porta. Tanto nessa imagem, quanto na anterior, o estilo usado por Carroll é realista, uma escolha interessante para uma história fantástica, mas que trabalha bem a sensação causada pelo texto verbal de uma história onde muitas coisas estranhas acontecem, embora muitas delas se assemelhem ao mundo real.

A ambientação de Tenniel (CARROLL, 2002) também é reduzida, tendo muitas imagens em que o cenário é inexistente. No entanto, quando ele se faz presente o estilo escolhido é o do realista, como no de Carroll. Na figura 2 (anexo B), Alice está presa na casa do Coelho, que não aparece muito, pela posição em que observamos a cena, mas vemos uma janela de uma casa, com cortinas e vidro decorado.

Isso se repete nas figuras 3, 4, 5, 7 e 8 (anexo B). Em todas elas as personagens são colocadas em cenários realistas, compatíveis com o mundo que conhecemos, o que sugere que pare o ilustrador, à primeira vista, o País das Maravilhas se parece muito com o nosso mundo, que, se chegássemos lá por engano, demoraríamos um pouco para perceber que lá as coisas não seguem as regras com as quais estamos acostumados. Isso também concorda com a recriação das ilustrações de Carroll, que sugerem uma combinação entre o absurdo e o cotidiano.

Penteado (CARROLL, 1987), por outro lado, deixa claro, com a ambientação, que seu País das Maravilhas possui um tom do híbrido. O cenário do encontro de Alice com a Lagarta (figura 3, anexo C) é feito com colagens de diversos elementos vindos de fontes diferentes. Texturas, decorações, pedaços de jornal, desenhos feitos com linhas cor-de-rosa, tudo parece vir de um lugar diferente e as coisas se encaixam, mas continuamos a ver que elas não pertencem ao mesmo lugar. Isso dá à história um ar de algo feito em casa e de uma construção pessoal e passível de ser montada e remontada, da forma como o leitor bem entender.

É a mesma impressão causada pelo cenário da cozinha da Duquesa (figura 5, anexo C), que é um cenário mínimo, e seus elementos não são tão diferentes assim, mas ainda parecem recortes, que de repente poderiam ser retirados de lá e substituídos por outra composição. A figura 6 (anexo C) já é mais uniforme. Ela também possui elementos de colagem, mas a maior parte do cenário é desenhada.

A ambientação de Penteado sugere um País das Maravilhas mutável, híbrido, composto por elementos de origens muito diversas, que se combinam, mas se acusam como diferentes. A composição é criada, mas conseguimos ver que aquilo é uma composição, algo que não passa de uma construção, que poderia até ser outra, uma leitura apenas.

A ambientação nas ilustrações de Kincaid (CARROLL, 1995) seguem o estilo da caracterização das personagens, com formas realistas e cores pouco saturadas. A figura 3 (anexo D) se destaca por sugerir um mundo mágico. As cores do fundo, com pontos mais claros, como pontos de luz criam uma atmosfera mais etérea e fantástica.

Os demais cenários, como os das figuras 5 e 6 (anexo D), são bastante convencionais, mostrando respectivamente a cozinha da Duquesa e o tribunal onde acontece o julgamento. Aqui, o uso dos cenários realistas contribui para a leitura de Kincaid de uma Alice sem muitas surpresas ou grandes emoções.

A ambientação feita por Newlands (CARROLL, 2008) é mínima, com a utilização de texturas ao fundo das imagens com elementos pertencentes a história de modo geral ou a um capítulo. Como a textura floral na figura 2 (anexo E), usada para representar o papel de parede da casa do Coelho Branco.

A figura 3 (anexo E) é uma imagem que mostra um pouco mais do cenário, mas de forma muito simplificada. Aqui a ilustradora também utiliza texturas, em três tons de cinza diferentes: um para chão, um para o mar e um para o céu. Essa diferenciação de tons ajuda a dividir essas três partes do cenário, que também são delimitadas por linhas brancas e finas. Com exceção disso, só há o desenho de algumas ondas e pedras simples.

O uso de um cenário simplificado nessa edição contribui para a construção de uma leitura de Alice em que as formalidades não são importantes, só o essencial é mostrado e o leitor fica responsável por imaginar os elementos complementares por si mesmo, com grande liberdade.

Zerbini (CARROLL, 2009) usou a ambientação em sua leitura de forma complementar ao modo como caracterizou as personagens. Mais uma vez ele usa pedaços de livros e cartas de baralho de jogo e tarô. Os cenários são marcantes, mas são compostos por poucos elementos bem posicionados.

A figura 1 (anexo F), por exemplo, possui um cenário feito com o que parece ser uma folha de guarda e uma carta de baralho ilustrada com o rosto de Alice. Elas foram posicionadas de tal forma a simular a toca do Coelho, de onde Alice cai. O buraco foi colocado na carta, possibilitando a interpretação de que Alice estaria caindo dentro de si mesma, fazendo uma viagem interior.

O cenário para imagem que ilustra a Lagoa de Lágrimas (figura 2, anexo F) também utiliza como fundo o que aparenta ser uma folha de guarda com padrão de ondas em azul. É uma ótima escolha para uma cena ambientada na água, que é o caso desta. Além disso, os recortes dos personagens foram colocados sobre as cartas de onde foram tirados na horizontal, enquanto essas últimas estão na vertical. No caso da imagem de Alice isso foi feito de tal forma a simular que seu corpo está submerso e sua cabeça está de fora.

O cenário do Chá Maluco acompanha o tema do capítulo em que está inserido (figura 4, anexo F), com situações absurdas e perguntas sem respostas. Fragmentos de vários objetos estão ao fundo da imagem, com um relógio e um prato acompanhado de garfo e faca desfocados.

A mesa do chá é apenas sugerida com elementos representando o símbolo da carta de Ouros no tarô e no fundo de toda a imagem há o padrão xadrez que sugere a toalha de mesa, extrapolando, porém, os limites dela. Como os diálogos desse capítulo confundem não só a protagonista como a maior parte dos leitores, o ambiente acompanha essa confusão e falta de conformidade com as normas.

O modo como Zerbini escolheu montar o ambiente para a Quadrilha da Lagosta (figura 5, anexo F) foi usando folhas de guarda de livros, dois tipos diferentes, de forma ao encontro entre os dois sugerir que a parte de baixo acontece no fundo do mar e a parte de cima está sobre ele. Essa ideia é confirmada pelos barcos colocados na parte superior da imagem. Essa leitura, no entanto, não é imediata, forçando o leitor a se esforçar para entender a imagem como um todo.

O ambiente da figura 6 (anexo F), onde Alice olha o País das Maravilhas após acordar é de extrema importância para que essa leitura seja possível. Ao colocar as cartas usadas nas outras ilustrações para representar os outros personagens, sob os pés de Alice, o ilustrador constrói uma outra visão sobre as ilustrações precedentes. Colocando sob outra perspectiva, vemos que o que pensávamos ser o fundo do mar, a mesa de chá e todos os outros lugares da história, também poderia ser a brincadeira de uma menina. A mudança de perspectiva aqui permite a mudança da leitura, enriquecendo a interpretação da história e confirmando o que poderíamos ter adivinhado ao observar somente a caracterização dos personagens por Zerbini.

Na ambientação de Garcia (CARROLL, 2010a) o esquema de cores da caracterização é mantido, assim como o estilo. Na figura 1 (anexo G), apesar das cores serem claras, as árvores com parasitas pendendo sobre a água ajudam a compor a cena mórbida e triste dessa primeira cena.

No caso da figura 2 (anexo G), as cores são mais vibrantes, mas o cenário mostrado é bastante estranho, com algo que parece uma gosma escorrendo do teto, de onde crescem cogumelos. A sala também tem dimensões esquisitas, parecendo ser estreita e muito alta. Nas paredes e no teto foram desenhados corações estilizados e em algumas superfícies há um padrão que lembra papel de parede e todos esses elementos conflituosos e juntos ajudam a criar uma atmosfera claustrofóbica na imagem.

A imagem para a cena do Chá Maluco (figura 5, anexo G) possui um cenário com cores que destacam os personagens, fazendo com que o fundo não chame tanta a atenção do leitor. A

mesa onde acontece o chá está cheia de louça empilhada e respingos de alguma coisa que não é possível distinguir. Atrás das personagens, temos novamente árvores com parasitas pendentes, colocadas de forma a emoldurar os cantos da cena, causando a sensação de fechamento e opressão. Novamente temos cogumelos em várias partes da cena e ao longe, em cores muito suaves, vemos os traços da casa da Lebre de Março. O fechamento da cena com as árvores nos cantos, junto com as personagens caracterizadas de forma muito agressiva fazem com que a imagem pareça opressiva.

A figura 6 (anexo G), na cozinha da Duquesa, apesar de possuir poucos elementos para caracterizar a cena, exhibe um tom agressivo. As formas como estalactites no canto, que são reproduzidas na pintura do fundo ajudam a compor uma cena pesada, pois elas parecem oprimir o leitor. Além desse recurso, a ilustradora colocou os objetos que a Cozinheira estava jogando nesse momento do texto verbal de forma a parecer que estão sendo atirados para a frente da figura, como se fosse nos atingir, ajudando a criar a sensação de ameaça iminente.

O cenário que foi usado na figura 7 (anexo G), onde é mostrado o julgamento é composto por formas curvas que seguem pelo chão e pelas paredes. A imagem é emoldurada na parte de cima por corações que descem do teto, representando o naipe de Copas e nos remete a gotas de sangue. A imagem como um todo é predominantemente vermelha e cansa um pouco o olhar.

A ambientação da imagem em que Alice foge do baralho de cartas que a ameaça é bastante marcante. O cenário poderia ter saído de um filme clássico de terror, mostrando uma floresta sombria, coberta de parasitas pendentes e com árvore de troncos e galhos tortuosos. Mais uma vez aqui vemos cogumelos. As cores da cena não só ajudam a criar a noção de profundidade (com a parte mais distante da imagem colorida com tons de azul e roxo e a parte mais próxima de amarelo), mas auxilia na criação de uma atmosfera sombria e contrastante.

Alice é mostrada com medo e seus adversários parecem ferozes, mas o ambiente é o maior responsável aqui por fazer dessa imagem uma cena assustadora. Sem ele, a ilustração não teria tanto impacto.

O modo como Camille Rose Garcia ambienta suas ilustrações reforçam sua visão de Alice como um conto adulto sobre uma menina decadente em um lugar hostil. Além da sugestão na caracterização de que esse poderia ter sido um sonho ocasionado pela bebida, a repetição dos cogumelos em muitas pode sugerir que essa seria uma alucinação causada por drogas.

Oxenbury (CARROLL, 2010b) ambienta suas ilustrações de forma bem convencional e de acordo com sua caracterização de personagens. Seus cenários possuem cores suaves e o estilo que ela usa é realista. Na figura 5 (anexo H), por exemplo, em que Alice está presa na casa do Coelho Branco, o cenário é uma casa arrumada, com móveis ornamentados, estantes de livros, esculturas do dono da casa e vários detalhes que a ilustradora acrescenta para mostrar como seria a casa desse personagem.

Isso diz bastante sobre o Coelho Branco, que parece um animal caseiro, bem-comportado e convencional, com sua casa bem-arrumada, com vários ornamentos e muito limpa. Apesar de fazer parte da ambientação, esses detalhes também ajudam a caracterizar a personagem.

A cena do Chá Maluco (figura 9, anexo H) mostra uma mesa muito comprida, com muitos objetos espalhados sobre ela e muitas cadeiras colocadas a sua volta, que não combinam entre si, parecendo fazer parte de jogos diferentes. A mesa e as cadeiras foram colocadas sobre um fundo do que parece ser um jardim em um dia ensolarado e agradável. Há uma árvore perto e a sombra das folhas foi acrescentada sobre a cena, o que confere naturalidade e parece contribuir para a criação de uma atmosfera receptível e pacífica.

Outro exemplo de uma ambientação mostrando o País das Maravilhas como um lugar encantador é a figura 13 (anexo H), em que Alice abre, finalmente, a porta que dá para o jardim que queria visitar. Emoldurado pela porta, vemos um jardim muito bem cuidado e florido, tocado pelo sol, mostrando um lugar muito bonito e cheio de natureza.

A ambientação de Oxenbury cria um País das Maravilhas acessível, bondoso e bonito. O livro ilustrado por ela parece mostrar um lugar fantástico, parecido com o mundo que conhecemos e muito tranquilo. Não parecem existir ameaças reais nas ilustrações dessa edição, tudo parece um perfeito e ir para esse lugar é algo extremamente desejável.

Por outro lado, Magno (CARROLL, 2014a) escolheu não desenhar cenários em suas ilustrações, mostrando nelas somente os personagens sobre o fundo branco, deixando essa parte totalmente para a imaginação do leitor.

Já Kusama (CARROLL, 2014b) praticamente só trabalha com a ambientação em suas ilustrações. Mesmo nas imagens onde ela coloca os personagens em si (como na figura 1 e na 2, anexo J), ela utiliza elementos abstratos e repetitivos no fundo, criando algo próximo do estilo psicodélico, que sugere movimento, talvez por ser composto por tantas formas pequenas.

O modo como a ilustradora encontrou para mostrar a queda de Alice pela toca do Coelho foi através de imagens como da figura 3 e da figura 4 (anexo J). Na primeira, ela fez um desenho com vários círculos pretos e brancos no centro da imagem, com uma textura ao fundo. Isso é emoldurado por uma forma ovalada em preto, parecida com um rabisco feito a lápis. Pelo modo como a composição foi montada, a imagem sugere um buraco com alguma profundidade e que não podemos ver o fundo.

Na segunda imagem, a profundidade é sugerida por uma espiral composta por pequenas bolinhas, que se estende por toda a página. A mancha vermelha em degradê no centro e fundo da imagem, em contraste com a coloração bege no restante também contribui para essa impressão.

Tanto uma imagem como a outra são formadas por elementos repetitivos que guiam o olhar e criam uma superfície. Essas esferas são repetidas nas páginas ao lado da ilustração, gerando uma continuidade. Na figura 4, inclusive, o texto verbal é utilizado como ilustração, com a repetição de “caindo, caindo, caindo” em sucessão, imitando a queda.

O recurso usado nessa edição utilizando o texto verbal como uma forma de texto imagético se repete na figura 5 (anexo J). Aqui ele nos diz: “‘Mas que sensação engraçada!’, disse Alice. ‘Devo estar encolhendo feito uma luneta!’” (CARROLL, 2014b, p. 16) e é isso que a disposição desse trecho na página faz. Ele é organizado de tal forma a diminuir gradativamente e em formato de triângulo, sugerindo a forma de uma luneta.

Esse recurso é usado mais uma vez na sequência de páginas referentes à parte em que Alice cresce dentro da casa do Coelho Branco. No começo da cena, o texto aumenta gradualmente, tomando as páginas duplas (figura 6, anexo J). Então, Alice se desespera e pergunta “O que vai ser de mim?” (CARROLL, 2014b, p. 48-49) e a enormidade de sua confusão toma as páginas duplas inteiras (figura 7, anexo J). Quando ela termina de crescer, o texto que descreve isso é de tamanho uniforme, mas muito maior do que aquele usado em outras partes do livro e também ocupando páginas duplas (figura 8, anexo J).

Em outros momentos, a ilustradora em vez de nos mostrar as personagens, nos mostra objetos associados a elas. Na abertura do capítulo cinco (figura 9, anexo J), “Conselhos de uma Lagarta”, as páginas são amarelas, com bolinhas amarelas mais escuras e vários desenhos de cogumelos, todos diferentes entre si e feito de padrões construídos com formas pequenas e repetitivas, como as bolinhas características da artista. Em vez de nos mostrar a Lagarta, ela

mostra os cogumelos a ela associada e deixa a personagem para a imaginação do leitor, mas sugerindo o tom do capítulo.

Mais à frente, no mesmo capítulo (figura 10, anexo J), ela repete o cogumelo, dessa vez colorido. O texto verbal é usado como ilustração mais uma vez. Aqui a Lagarta diz: “Um lado irá fazer você crescer e o outro lado irá fazer você encolher.” (CARROLL, 2014b, p. 66-67) e o texto verbal é posicionado de forma a colocar “crescer” e “encolher” em lugares opostos ao cogumelo. O uso do tamanho da fonte reforça essa ideia.

Kusama deixa a interpretação da história aberta ao leitor, mas sugere que o País das Maravilhas é estranho, hipnótico, psicodélico, colorido. Suas imagens para a queda de Alice são um pouco assustadoras, pois não podemos ver para onde o buraco vai e o que ele contém. O fato de ela não nos mostrar as personagens mas sugerir o lugar onde elas se encontram aguçam a curiosidade e prende o leitor.

Não devemos ignorar a importância dos paratextos na análise, quando eles são usados na construção da recriação da história. Nikolajeva e Scott (2011) dizem que, muito mais do que nos romances, os livros ilustrados podem começar a narrar a história pela capa, fornecendo informações complementares à narrativa, podendo contradizê-la, mas muitas vezes funcionando como mais do que uma decoração ou chamariz para o livro. (p. 307)

Consideramos interessante, dentre as edições escolhidas, comentar o paratexto da edição com ilustrações de Newlands (CARROLL, 2008). Nela, a orelha do livro ajuda a construir a tradução feita pela ilustradora (figura 5, anexo E). Nesse espaço foi colocado um texto verbal com uma charada ao estilo que Lewis Carroll costumava propor a suas amigas crianças. Ao final da orelha há um convite: “Respostas com a Pulga atrás da orelha”, brincando até com o significado múltiplo de orelha.

Ao virar a orelha (figura 6, anexo E) recebemos a resposta do enigma e, na parte de baixo há o desenho simples de uma pulga com um balão de fala que sugere ao leitor que ele deve parar de ler a orelha e ir ler o livro.

Essa aproximação informal é compatível com as ilustrações internas dessa edição e o paratexto nesse caso introduz o leitor ao livro com essa expectativa em mente, esperando encontrar um livro atual e que se comunica com ele

Podemos dizer que existe uma atualização de Alice e sua história nas edições pesquisadas. Alice gradativamente vai se mostrando menos recatada, mais curiosa, mais expressiva e não tão contida. Isso não acontece em todas as edições: as ilustrações de Kincaid, por exemplo, traz uma interpretação bastante parecida com a de Tenniel, mostrando uma Alice mais comportada. Mas, sob o olhar dos outros ilustradores, Alice enfrenta as situações da história de Carroll de forma mais livre.

Isso também pode ser percebido com a interação da personagem principal com as demais personagens. Em muitas recriações, os habitantes do País das Maravilhas se aproximam de Alice, se mostram mais acessíveis, mas mesmo quando a distância permanece, esse contraste também serve como uma ênfase na modernização da garota, que em comparação com as outras personagens não é tão formal quanto elas.

Além disso, nos são oferecidas diferentes interpretações para a história, sugerindo *Alices* ecléticas, assustadoras, alegres, modernas, antiquadas, complexas. Existe espaço para todo tipo de Alice e cada ilustração fornece um modo de ver a história e seus personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história de Alice, que cai na toca do Coelho Branco e chega em um lugar estranho onde as regras que ela conhece não se aplicam, faz parte do imaginário popular. Nem sempre todos conhecemos a aventura por inteiro, mas sabemos detalhes dela ou impressões: a ideia de um lugar maluco e de uma menininha, que sozinha, tenta encontrar alguma ordem.

Desde que a história foi escrita por Lewis Carroll ela foi ilustrada e adaptada para teatro e filme diversas vezes, traduzida intersemioticamente para diversas linguagens. Essas traduções são recriações feitas por pessoas de diferentes culturas, lugares, épocas e gênero, que fazem leituras sobre a história original e colocam seu modo de ver a história em seu produto final.

O modo como essas traduções são feitas não depende somente da leitura desses artistas, mas também das especificidades da linguagem em que o material será traduzido, as adaptações necessárias para que seja possível contar a história de uma maneira que nem sempre comporta todos os detalhes da história original.

No caso da ilustração, o artista trabalha com os recursos gráficos que possui, fazendo uso das características da linguagem visual, que por vezes restringe e por outras abre possibilidades não existentes no texto verbal. O ilustrador pode fazer referências à obra de outros artistas, à pessoas existentes, à imagens simbólicas, assim como fazer o uso da cor, da textura, da composição e diversos outros elementos para comunicar o que quer.

Caracterizando as personagens do texto e ambientando a história de forma a transmitir sua visão, o ilustrador fornece uma recriação sobre o texto verbal e, quando o leitor lê os dois elementos em conjunto sua interpretação é construída a partir desses dois textos.

Nessa pesquisa conseguimos ver que há diversas formas de traduzir Alice, algumas delas conflitantes entre si. O texto verbal de Lewis Carroll permite uma gama complexa de recriações e os ilustradores fizeram suas leituras enfatizando os elementos que julgaram ser mais interessantes para mostrar sua visão.

Encontramos Alices sérias, rabugentas e recatadas, compatíveis com crianças vitorianas, que precisavam cumprir regras rígidas de comportamento e de quem era esperado que fossem quase mini adultos.

Também há Alices alegres e jovens, crianças atuais, que pulam, escalam mesas, não se importam que seus cabelos estão cobertos de folha, se sentam sem se importar tanto com a posição de suas pernas.

Temos Alices que são muito diferentes dos habitantes do País das Maravilhas e também temos aquelas que se assemelham a eles. Há Alices misteriosas, que quase não nos dizem nada e também há Alices adultas, decadentes, raivosas.

A possibilidade de leituras é enorme e as edições adotam o seu tom. Ler um livro ilustrado por Helen Oxenbury, em que as cores e os personagens são leves, infantis e alegres, é muito diferente do que ler uma edição ilustrada por Camille Rose Garcia, em que a história parece agressiva, as personagens são ameaçadoras e o cenário é opressivo. São dois Países das Maravilhas diferentes, dois dentre muitos possíveis.

As ilustrações permitem que o leitor receba essas interpretações, mas não restringe seu senso crítico. Ao ler qualquer uma dessas edições ele também pode discordar da tradução do ilustrador e o fato das imagens estarem lá não o impede, talvez, inclusive, o impulsione, por provocar e sugerir. Elas parecem dizer: “É isso o que eu penso. E você?”

REFERÊNCIAS

ARIZPE, Evelyn & STYLES, Morag. *Children Reading Pictures: Interpreting visual texts*. Londres; Nova York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

BRITO, Perrella Bruna. *Alice no país das maravilhas: Uma crítica à Inglaterra Vitoriana*. Centro de Comunicação e Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível:

<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf> Acesso em: 18 de agosto de 2015.

BROOKER, Will. *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*. Nova York; Londres: The Continuum, 2004.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e crítica. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; ilustrações de Lewis Carroll e John Tenniel. São Paulo: Summus, 1980.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Regina Stela Moreira Gomes; ilustrações de Darcy Penteado. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Barbara Theoto Lambert; ilustrações de Eric Kincaid. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Tradução de Jorge Furtado e Liziane Kugland; ilustrações de Mariana Newlands. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Nicolau Sevcenko; ilustrações de Luiz Zerbini. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Ilustrações de Camille Rose Garcia. Nova York: Collins Design, 2010a.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Maria Luiza Newlands Silveira; ilustrações de Helen Oxenbury. São Paulo: Moderna, 2010b.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Márcia Feriotti Meira; ilustrações de Sérgio Magno. São Paulo: Martin Claret, 2014a.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Vanessa Barbara; ilustrações de Yayoi Kusama. São Paulo: Editora Globo, 2014b.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures Under Ground*. Ilustrações de Lewis Carroll. Disponível em: <<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>>. Acesso em: 18 de setembro de 2015.

- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1985.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COHEN, Morton. *Lewis Carroll, uma biografia*. São Paulo: Record, 1998.
- COHEN, Morton N. & WAKELING, Edward. *Lewis Carroll & his Illustrators: Collaborations & Correspondence, 1865-1898*. Londres: Macmillan, 2003.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- DAVIS, John. Introduction. In: OVENDEN, Graham & DAVIS, John. *The illustrators of Alice in Wonderland and Through the Looking Glass*. Londres: Academy Editions; Nova York: St. Martin's Press, 1979.
- ENGEL, Rodney. *Sir John Tenniel: Alice's White Knight*. Aldershot: Scolar Press, 1991.
- FITTIPALDI, Cíça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- FORDYCE, Rachel & MARELLO, Carla (ed.). *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. Berlin; New York: de Gruyter, 1994. (Research in text theory; Vol. 19)
- GARDNER, Martin. Introdução e notas. In: CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada; ilustrações de Lewis Carroll e John Tenniel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GATTÉGNO, Jean. *Lewis Carroll*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- HANCHER, Michael. *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*, Columbus: Ohio State University Press, 1985. Disponível em: <https://ohiostatepress.org/index.htm?/books/complete%20pdfs/hancher%20tenniel/hancher%20tenniel.htm>. Acesso em: 19 de maio de 2015.
- HUNT, Peter. A crítica e o livro-ilustrado. In: *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- LEITE, Sebastião Uchoa. O que a tartaruga disse a Lewis Carroll. CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. Tradução e organização: Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Summus, 1980.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NÖTH, Winfried, Alice's Adventures in Semiosis. In: FORDYCE, Rachel & MARELLO, Carla (ed.). *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. Berlin; New York: de Gruyter, 1994. (Research in text theory; Vol. 19)

OVENDEN, Graham & DAVIS, John. *The illustrators of Alice in Wonderland and Through the Looking Glass*. Londres: Academy Editions; Nova York: St. Martin's Press, 1979.

PAZ, Octavio. *Convergências*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PHILLIPS, Robert. Foreword. In: PHILLIPS, Robert (ed). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1871*. Suffolk: Penguin, 1981.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2010.

RACKIN, Donald. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass – Nonsense, sense and meaning*, New York: Twayne, 1991.

RAMOS, Ana Margarida. *Leitura para infância e ilustração*. Porto: Tropelias & Companhia, 2010.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

SALISBURY, Martin & STYLES, Morag. *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*. São Paulo: Rosari, 2013.

SANTAELLA, Lucia. "Imagens nos livros ilustrados" In: *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório (org.). *Céu acima*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. O país das maravilhas e o reino das marmotas. In: CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução: Nicolau Sevcenko; Ilustração: Luiz Zerbini, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SIMPSON, Roger, Sir John Tenniel: aspects of his work. Associated University Presses, Cranbury, 1994.

STOFFEL, Stephanie Lovett. *The Art of Alice in Wonderland*. Nova York: Smithmark, 1998.

The New York Times, Auction Record for an Original 'Alice'. Publicado em: 11 de dezembro de 1988. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1998/12/11/nyregion/auction-record-for-an-original-alice.html>>. Acesso em: 18 de agosto de 2015.

The Ugly Duchess – The Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ugly_Duchess> Acesso em: 28 de setembro de 2015.

William Benett Modern, William Bennett Modern – Salvador Dali – Alice's Adventures in Wonderland Portfolio. Disponível em: <<http://www.williambenettmodern.com/artists/dali/portfolios/alice.php>> Acesso em: 18 de agosto de 2015.

WOOLF, Jenny. *The mystery of Lewis Carroll: discovering the whimsical, thoughtful and sometimes lonely man who created Alice in Wonderland*, New York, N.Y. : St. Martin's Press, 2011.

ANEXO A – ILUSTRAÇÕES DE LEWIS CARROLL

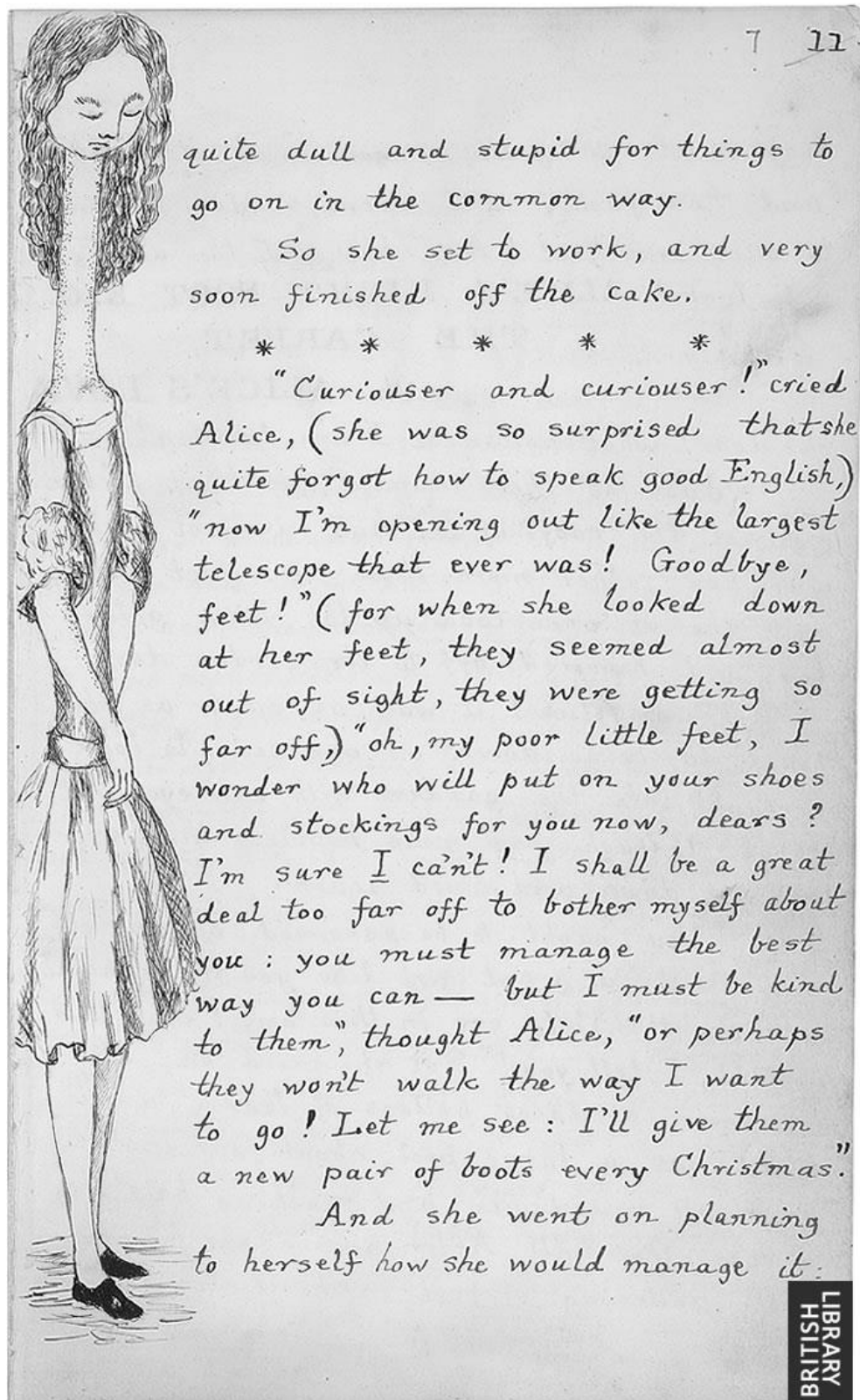


Figura 1 - Alice com pescoço muito longo

6 9.

for she could not remember having ever seen one. However, nothing more happened, so she decided on going into the garden at once, but, alas for poor Alice! when she got to the door, she found she had forgotten the little golden key, and when she went back to the table for the key, she found she could not possibly reach it: she could see it plainly enough through the glass, and she tried her best to climb up one of the legs of the table, but it was too slippery, and when she had tired herself out with trying, the poor little thing sat down and cried.

"Come! there's no use in crying!" said Alice to herself rather sharply, "I advise you to leave off this minute!" (she generally gave herself very good advice, and sometimes scolded



herself so severely as to bring tears into her eyes, and once she remembered boxing her own ears for having been unkind to herself

BRITISH
LIBRARY

Figura 2 - Alice chorando de frustração

Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>



dried her eyes to see what was coming. It was the white rabbit coming back again, splendidly dressed, with a pair of white kid gloves in one hand, and a nosegay in the other. Alice was ready to ask help of any one, she felt so desperate, and as the rabbit passed her, she said, in a low, timid voice, "If you please, Sir —" the rabbit started violently, looked up once into the roof of the hall, from which the voice seemed to come, and then dropped the nosegay and the white kid gloves, and skurried away into the darkness as hard as it could go.

Alice took up the nosegay and gloves, and found the nosegay so delicious that she kept smelling at it all the time she went on talking to herself — "dear, dear! how queer everything is today! and yesterday everything happened just as usual: I wonder if I was changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I think I rememb

Figura 3 - Alice com cabelos lisos e o Coelho Branco

Chapter II



They were indeed a curious looking party that assembled on the bank — the birds with draggled feathers, the animals with their fur clinging close to them — all dripping wet, cross, and uncomfortable. The first question of course was, how to get dry: they had a consultation about this, and Alice hardly felt at all surprised at finding herself talking familiarly with the birds, as if she had known them all her life. Indeed, she had quite a long argument with the Lory, who at last turned sulky, and would only say "I am older than you, and must know best," and this Alice would not admit without knowing how old the Lory was, and as the Lory positively refused to tell its age, there was nothing more to be said.

Figura 4 - Alice com olhos afastados

36

than she expected; before she had drunk half the bottle, she found her head pressing against the ceiling, and she stooped to save her neck from being broken, and hastily put down the bottle, saying to herself "that's

quite enough—

I hope I shan't

grow any more—

I wish I hadn't

drunk so much!"

Alas! it

was too late:

she went on

growing and

growing, and very

soon had to

kneel down: in

another minute there was not room even for

this, and she tried the effect of lying

down, with one elbow against the door,

and the other arm curled round her

head. Still she went on growing, and as

a last resource she put one arm out of

the window, and one foot up the chimney,

and said to herself "now I can do no

more — what will become of me?"



BRITISH
LIBRARY

Figura 5 - Alice parecendo ser mais velha

Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>

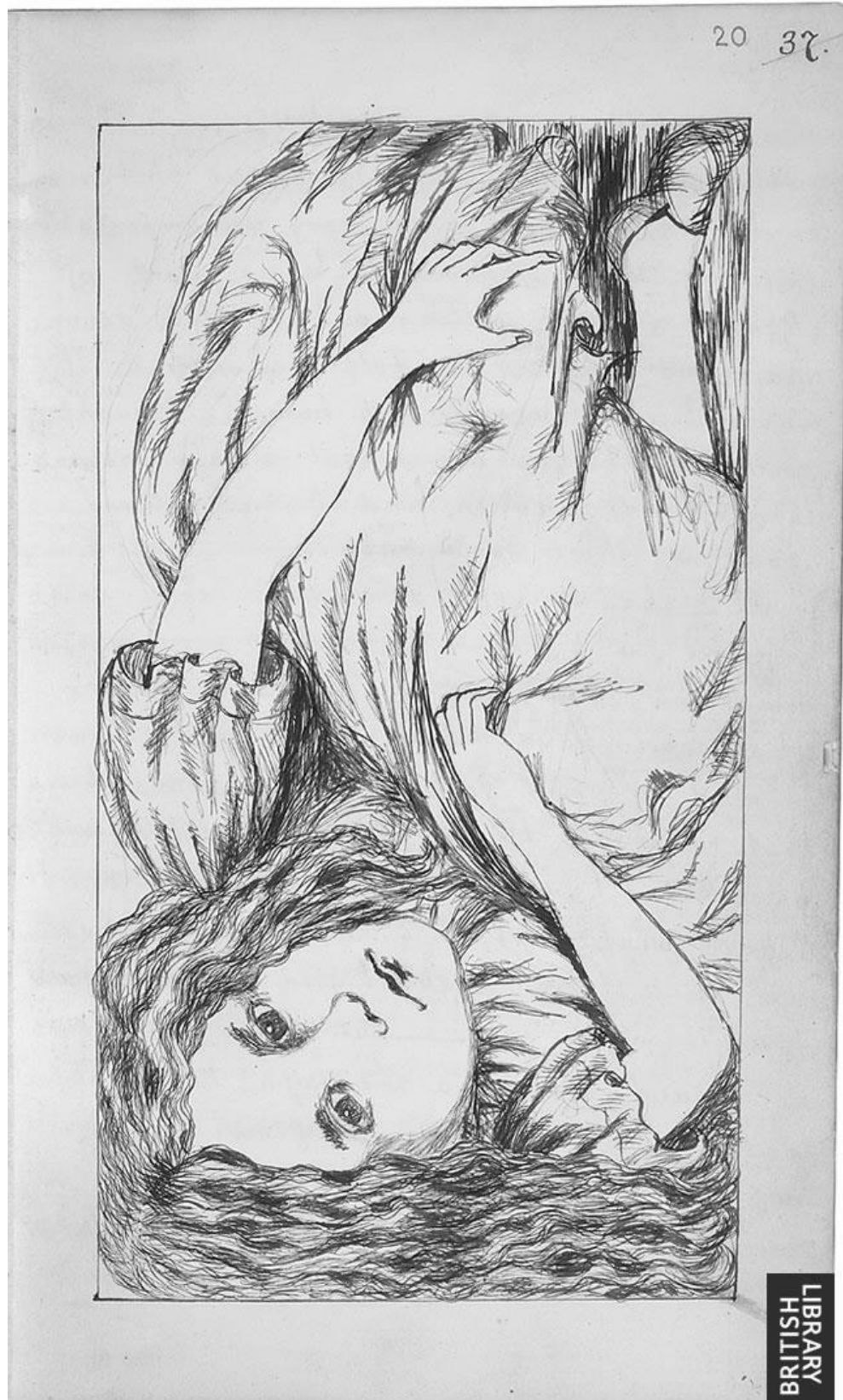


Figura 6 - Alice presa na casa do Coelho Branco

Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/tp/alice/accessible/introduction.html>

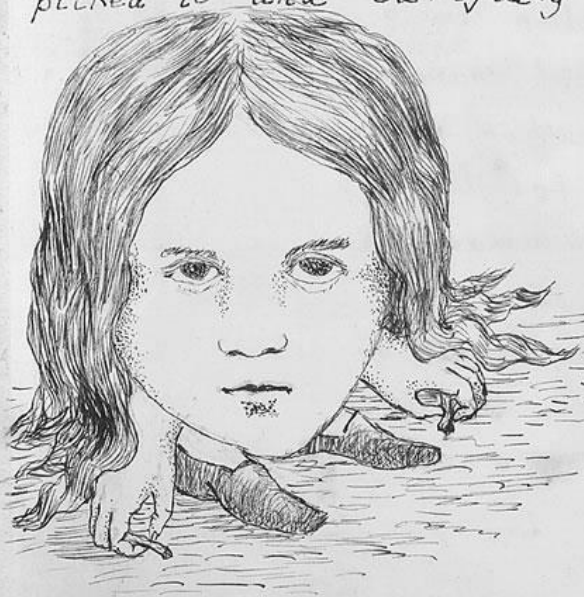
32 61.

This time Alice waited quietly until it chose to speak again: in a few minutes the caterpillar took the hookah out of its mouth, and got down off the mushroom, and crawled away into the grass, merely remarking as it went: "the top will make you grow taller, and the stalk will make you grow shorter."

"The top of what? the stalk of what?" thought Alice.

"Of the mushroom," said the caterpillar, just as if she had asked it aloud, and in another moment it was out of sight.

Alice remained looking thoughtfully at the mushroom for a minute, and then picked it and carefully broke it in two, taking the stalk in one hand, and the top in the other. "Which does the stalk do?" she said, and nibbled a little bit of it to try: the next moment she felt a violent blow on her chin: it had struck her foot



BRITISH LIBRARY

Figura 7 - Alice com o queijo batendo nos pés

26 49.



and her eyes immediately met those of a large blue caterpillar, which was sitting with its arms folded, quietly smoking a long hookah, and taking not the least notice of her or of anything else.

For some time they looked at each other in silence: at last the caterpillar took the hookah out of its mouth, and languidly addressed her.

"Who are you?" said the caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation: Alice replied rather shyly, "I—I hardly know, sir, just at present—at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since that."

"What do you mean by that?" said the caterpillar, "explain yourself!"

"I can't explain myself, I'm afraid, s—"

BRITISH
LIBRARY

Figura 8 - Alice conversando com a Lagarta

Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>

"The Queen of Hearts she made some tarts
All on a summer day:
The Knave of Hearts he stole those tarts,
And took them quite away!"

"Now for the evidence," said the King, "and then the sentence."

"No!" said the Queen, "first the sentence, and then the evidence!"

"Nonsense!" cried Alice, so loudly that everybody jumped, "the idea of having the sentence first!"

"Hold your tongue!" said the Queen.

"I won't!" said Alice, "you're nothing but a pack of cards! Who cares for you?"

At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her: she gave a little scream of fright, and tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some leaves that had fluttered down from the trees on to her face.



Figura 9 - Alice e a Rainha de Copas



Figura 10 - Alice prestes a entrar na porta do jardim

Disponível em: <http://www.bl.uk/onlinegallery/tp/alice/accessible/introduction.html>

ANEXO B – ILUSTRAÇÕES DE JOHN TENNIEL



Figura 1 - Alice com o pescoço muito grande

Fonte: CARROLL, 2002, p. 18



Figura 2 - Alice presa na casa do Coelho Branco

Fonte: CARROLL, 2002, p. 38



Figura 3 - Alice segurando o bebê da Duquesa transformado em porco

Fonte: CARROLL, 2002, p. 61



Figura 4 - Alice Chá Maluco

Fonte: CARROLL, 2002, p. 68



Figura 5 - Alice com a Duquesa

Fonte: CARROLL, 2002, p. 58



Figura 6 – Quadro de Quentin Matsys, possível inspiração para a ilustração da Duquesa

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ugly_Duchess

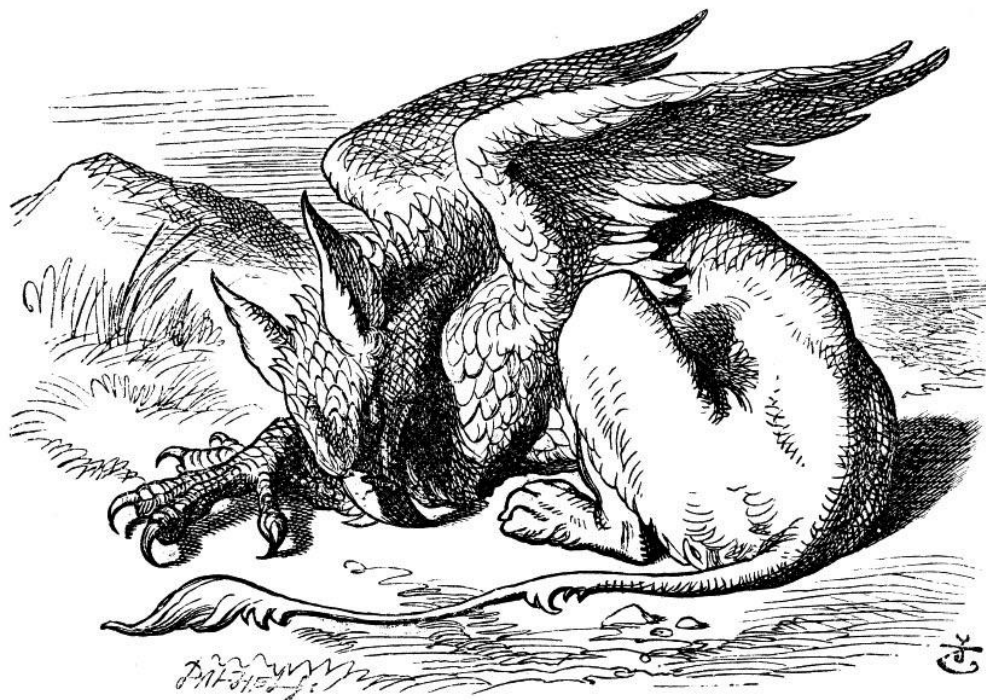


Figura 7 – O Grifo

Fonte: CARROLL, 2002, p. 91



Figura 8 - Alice com a Tartaruga Falsa e o Grifo

Fonte: CARROLL, 2002, p. 93

ANEXO C – ILUSTRAÇÕES DE DARCY PENTEADO

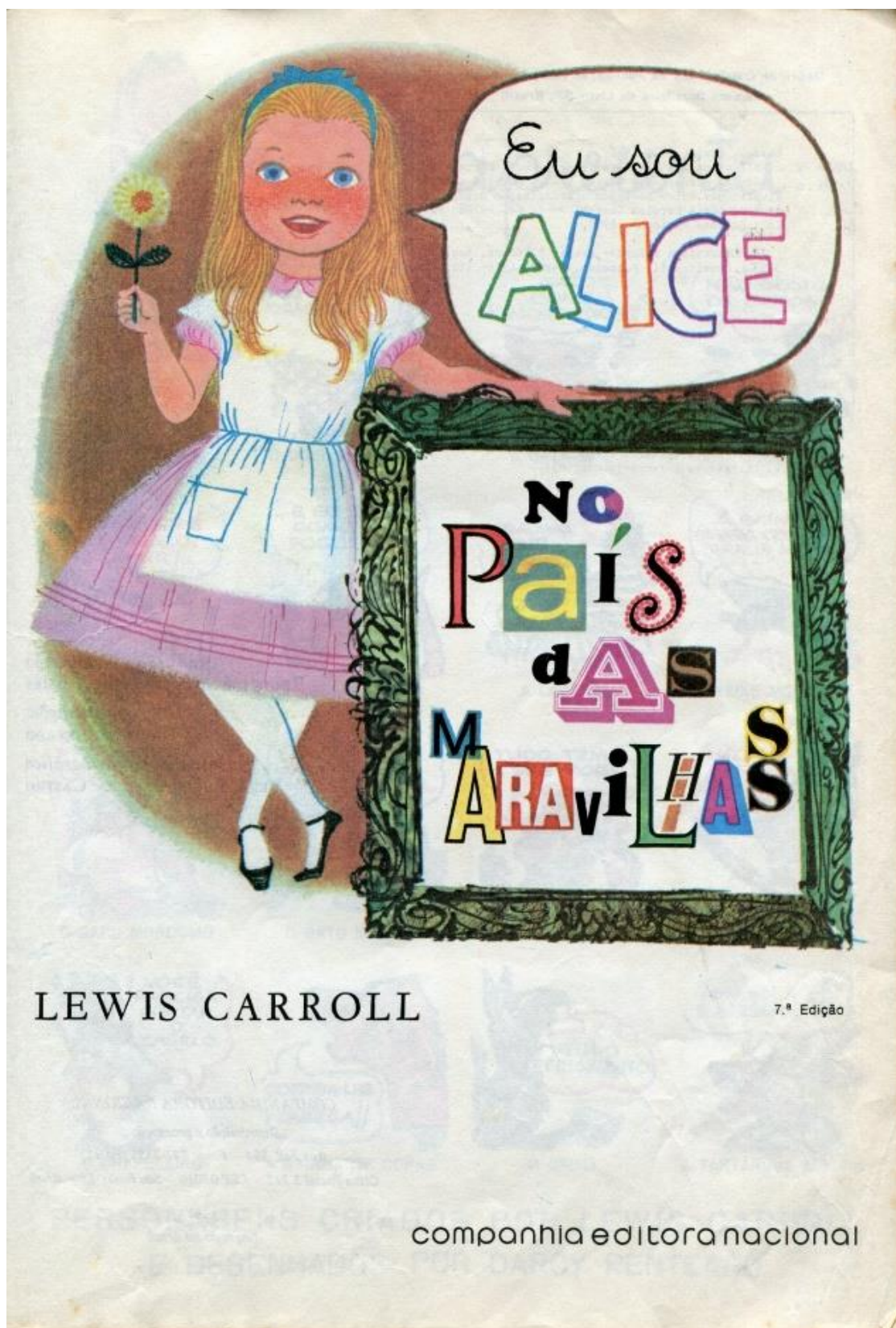


Figura 1 - Alice se apresenta

Fonte: CARROLL, 1987, p. 3



Figura 2 - Alice jogando um graveto para o cachorro

Fonte: CARROLL, 1987, p. 36-37



Figura 3 - Alice durante seu encontro com a Lagarta

Fonte: CARROLL, 1987, p. 42-43

no chão com cuidado e ele saiu trotando calmamente, em direção ao bosque.

Se ele tivesse crescido como gente, seria um homem bem feio, pensou ela. Mas, como porquinho, até que ficou simpático!



o gato maltês. Quando viu a menina, o gato sorriu.

Ele até que parece ser bem humorado, pensou a menina. Mas, olhando suas garras compridas e seus dentes afiados, Alice resolveu tratá-lo com respeito.

— Gatinho maltês, começou Alice, timidamente, sem saber se ele iria

Alice começou então a imaginar quantas crianças, suas conhecidas, ficariam melhores como leitões.

Bastava elas saberem como se faz, e pronto: podiam se transformar!, pensou ela. Nisso, viu que mais adiante, deitado num galho de árvore, estava



gostar do nome. O gato sorriu ainda mais.

Bem, pensou a menina, ele parece ser amigo! Então, resolveu perguntar:

— Por favor, qual é o caminho para sair daqui?

— Isso depende, disse o gato. Para onde você quer ir?

Figura 4 - Alice na cena da transformação do bebê em porco

Fonte: CARROLL, 1987, p. 54



Figura 5 - Duquesa, Cozinheira e Gato Maltês

Fonte: CARROLL, 1987, p. 51



Figura 6 - Alice com o Grifo e a Tartaruga Fingida

Fonte: CARROLL, 1987, p. 88-89

ANEXO D – ILUSTRAÇÕES DE ERIC KINCAID



10

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

com um relógio para tirar do bolso e, morrendo de curiosidade, correu pelo campo atrás dele e o alcançou bem na hora em que ele entrava em uma grande toca de coelhos perto da cerca.

Alice entrou atrás dele, sem nem ao menos pensar como sairia dali.

A toca de coelho prolongava-se como um túnel, até certo ponto e, então, virava um buraco, tão de repente que Alice não teve tempo de pensar em parar antes de se ver caindo no que parecia ser um poço muito fundo.

Ou o poço era mesmo muito fundo, ou ela foi caindo muito devagar, pois tinha tempo para olhar em redor e imaginar o que aconteceria em seguida. Primeiro, tentou olhar para baixo e descobrir onde ia parar, mas lá no fundo estava tão escuro que não dava para ver coisa alguma. Depois olhou para os lados do poço e notou que estavam cheios de armários e estantes de livros; aqui e ali, viu mapas e quadros pendurados. Ao passar por uma das prateleiras, pegou um pote. O rótulo dizia: “GELÉIA DE LARANJA”, mas, por azar, o pote estava vazio. Não quis jogá-lo fora, com medo de matar alguém lá embaixo, por isso deu um jeito de colocá-lo em um dos armários, enquanto continuava descendo.

— Bem — pensou Alice com seus botões. — Depois de um tombo desses, nunca mais vou me importar se cair na escada de casa! Todos vão me achar muito valente! Ora, eu não diria nada, mesmo que caísse do telhado! (O que, provavelmente, era verdade.)

Caía, caía e caía! Será que o tombo *nunca* teria fim?

— Quantos quilômetros já caí? — Alice disse em voz alta. — Acho que já estou perto do centro da terra. Deixe-me ver: creio que isso seria uns seis mil e quinhentos quilômetros de profundidade.

Parece que Alice aprendera muitas coisas desse tipo na escola e, embora esta não fosse uma oportunidade *muito* boa para exhibir seus conhecimentos, pois não havia ninguém para aplaudi-la, assim mesmo era bom lembrar o que sabia.

— Sim, essa é, mais ou menos, a distância certa, mas imagino a que Latitude ou Longitude já cheguei? — Alice não tinha a menor idéia do que era Latitude, nem Longitude, mas achava essas palavras bonitas e sonoras.

Dali a pouco, ela começou de novo:

Figura 1 - Coelho Branco olhando o relógio de bolso e Alice caindo na toca do Coelho

Fonte: CARROLL, 1995, p. 10

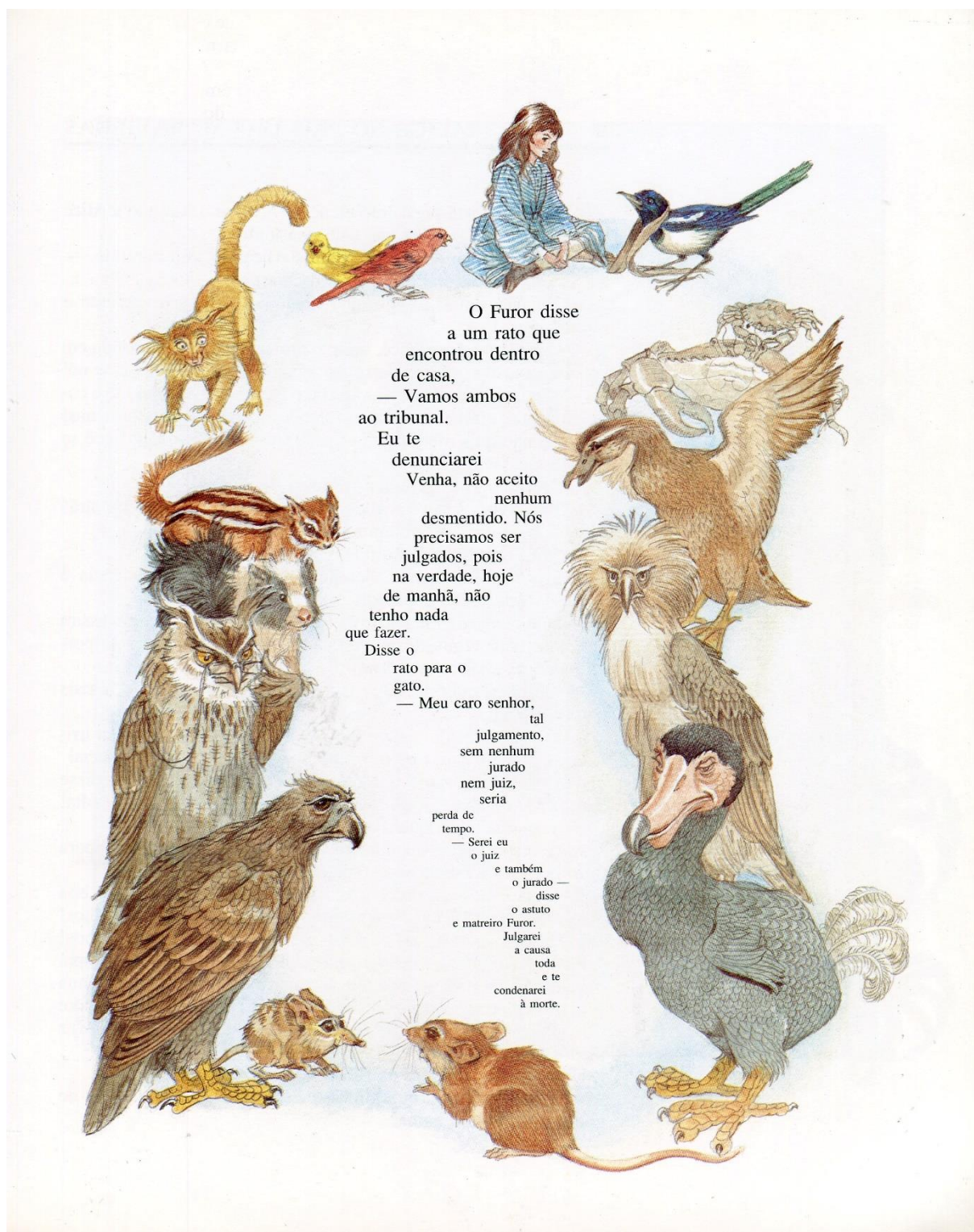


Figura 2 – A longa história do Rato

Fonte: CARROLL, 1995, p. 27

Sob os mais variados pretextos, todos foram embora, deixando Alice sozinha.

— Gostaria de não ter mencionado Diná! — disse Alice com tristeza. — Parece que aqui ninguém gosta dela, mas tenho certeza de que ela é a melhor gata do mundo! Oh, querida Diná! Será que tornarei a vê-la?

A pobre Alice começou a chorar de novo, pois se sentia muito sozinha e desanimada. Porém não demorou para tomar a ouvir um ruído de passos a distância e, ansiosa, levantou os olhos, na esperança que o Ratinho tivesse mudado de idéia e voltado para terminar a história.



Figura 3 - Alice depois que os animais a abandonam no capítulo 3

Fonte: CARROLL, 1995, p. 30

— Será que o telhado agüenta?

— Cuidado com aquela telha solta.

— Oh, está caindo! Abaixem-se!

Depois de um estrondo:

— Quem fez isso?

— Acho que foi Bill.

— Quem vai descer pela chaminé?

— Não, eu não! Vá *você*!

— *Isso* eu não faço!

— Bill tem de descer.

— Bill! O patrão mandou você descer pela chaminé!

— Ah! — pensou Alice — Então Bill tem de descer pela chaminé? Puxa! Eles põem tudo nas costas de Bill! Eu não gostaria de estar no lugar dele. Esta chaminé é estreita, mas *creio* que ainda posso dar uns pontapés!

Encolheu o pé o mais que pôde e esperou até que ouviu um animalzinho desconhecido arranhando e escalando a chaminé perto dela. Então, dizendo para si mesma: — É Bill — deu um pontapé e esperou para ver o que aconteceria.

A primeira coisa que ouviu foi um coro de vozes, que dizia:

— Lá vai Bill! — Depois o silêncio do Coelho, seguido de outra confusão de vozes:

— Levantem a cabeça dele.

— Dêem-lhe um gole de conhaque.

— Não o sufoquem.

— Como foi isso, meu velho? Conte-nos o que aconteceu.

Alice ouviu uma vozinha fraca e chorosa e pensou: “Esse é Bill”.

— Não sei muito bem. Não quero mais, obrigado. Já estou melhor, mas, para dizer a verdade, muito atordoado. Tudo que sei é que alguma coisa me atingiu como se tivesse molas e lá fui eu, igualzinho a um foguete!

— Foi isso, meu velho?

— Precisamos queimar a casa — disse a voz do Coelho.

Alice gritou o mais alto que pôde:

— Se fizerem isso, mando Diná caçá-los!

Imediatamente, todos fizeram silêncio e Alice pensou:

— Imagino o que farão agora! Se fossem espertos tirariam o telhado.

Depois de alguns minutos, começaram a se movimentar e Alice ouviu o Coelho dizer:



Figura 4 - Alice presa na casa do Coelho

Fonte: CARROLL, 1995, p. 35



— Se todo mundo cuidasse da própria vida — resmungou a Duquesa — o mundo giraria bem mais depressa do que o faz.

Figura 5 - Alice com a Duquesa, o bebê e a Cozinheira

Fonte: CARROLL, 1995, p. 53



— Sou um pobre homem, majestade — o Chapelheiro
começou, com voz trêmula.

Figura 6 - O julgamento

Fonte: CARROLL, 1995, p. 98-99

ANEXO E – ILUSTRAÇÕES DE MARIANA NEWLANDS

Figura 1 – Alice caindo na toca do Coelho Branco

Fonte: CARROLL, 2008, p. 10



Figura 2 - Alice presa na casa do Coelho

Fonte: CARROLL, 2008, p. 44



Figura 3 - Alice com a Tartaruga Falsa e o Grifo

Fonte: CARROLL, 2008, p. 126



Figura 4 - O Rei e a Rainha de Copas

Fonte: CARROLL, 2008, p. 98

EU JÁ LI ATÉ AQUI!
Pra isso é que serve orelha.

Falar do livro? Xiii...
O livro é o que der na telha.

Já que tem, melhor usar
para brincar como eu brinco.
Não tente fazer mutretas!
Você precisa encontrar
três palavras com seis letras
(seis! Nem sete nem cinco!),
e não mais que duas trocar
para ir de ORELHA a BRINCO

ORELHA (serve para ouvir e para usar brinco)

----- (não serve para nada)

----- (serve para o trem andar)

----- (serve para brilhar)

BRINCO (serve para enfeitar orelha ou para brin-
car)

Se ainda sobrou espaço
(as orelhas são compridas!)
outros desafios faço
pras crianças mais sabidas.

O que é, o que é? Serve para escovar os dentes e
para sentar?

E por que um urubu é parecido com uma escri-
vaninha?

(Respostas com a Pulga, atrás da orelha.)



Figura 5 – Orelha do livro

Fonte: CARROLL, 2008, orelha

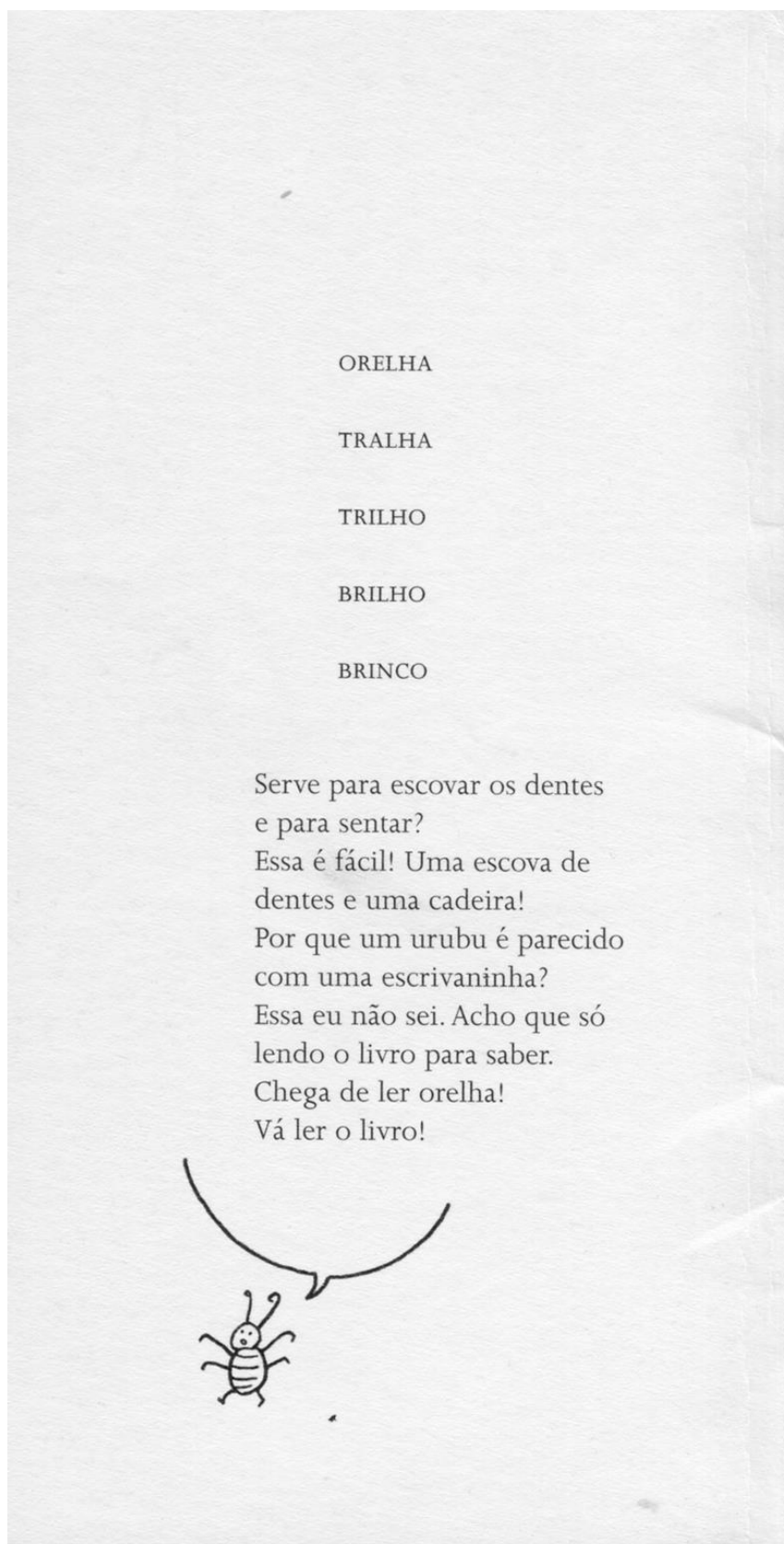


Figura 6 – Parte de trás da orelha do livro

Fonte: CARROLL, 2008, parte de trás da orelha

ANEXO F – ILUSTRAÇÕES DE LUIZ ZERBINI

Figura 1 - Alice caindo na toca do Coelho

Fonte: CARROLL, 2009, p. 14



Figura 2 - Alice na Lagoa de Lágrimas

Fonte: CARROLL, 2009, p. 36-37



Figura 3 – O Gato Inglês

Fonte: CARROLL, 2009, p. 77



Figura 4 – O Chapeleiro e a Lebre Alopada

Fonte: CARROLL, 2009, p. 86



Figura 5 – A Quadriilha da Lagosta

Fonte: CARROLL, 2009, p. 121



Figura 6 – Alice no final do Julgamento

Fonte: CARROLL, 2009, p. 144-145

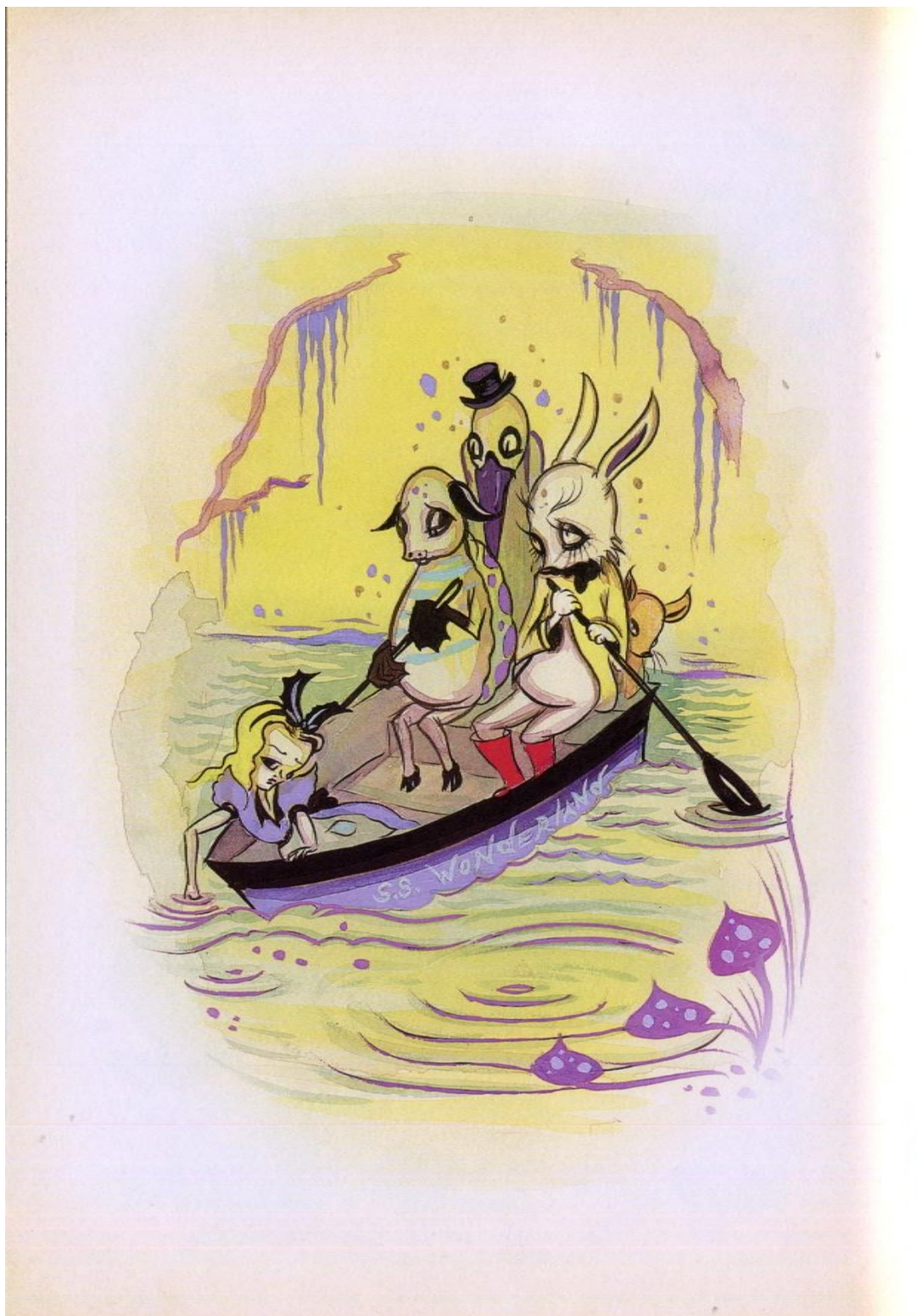
ANEXO G – ILUSTRAÇÕES DE CAMILLE ROSE GARCIA

Figura 1 – Ilustração para o poema que abre o livro

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 8

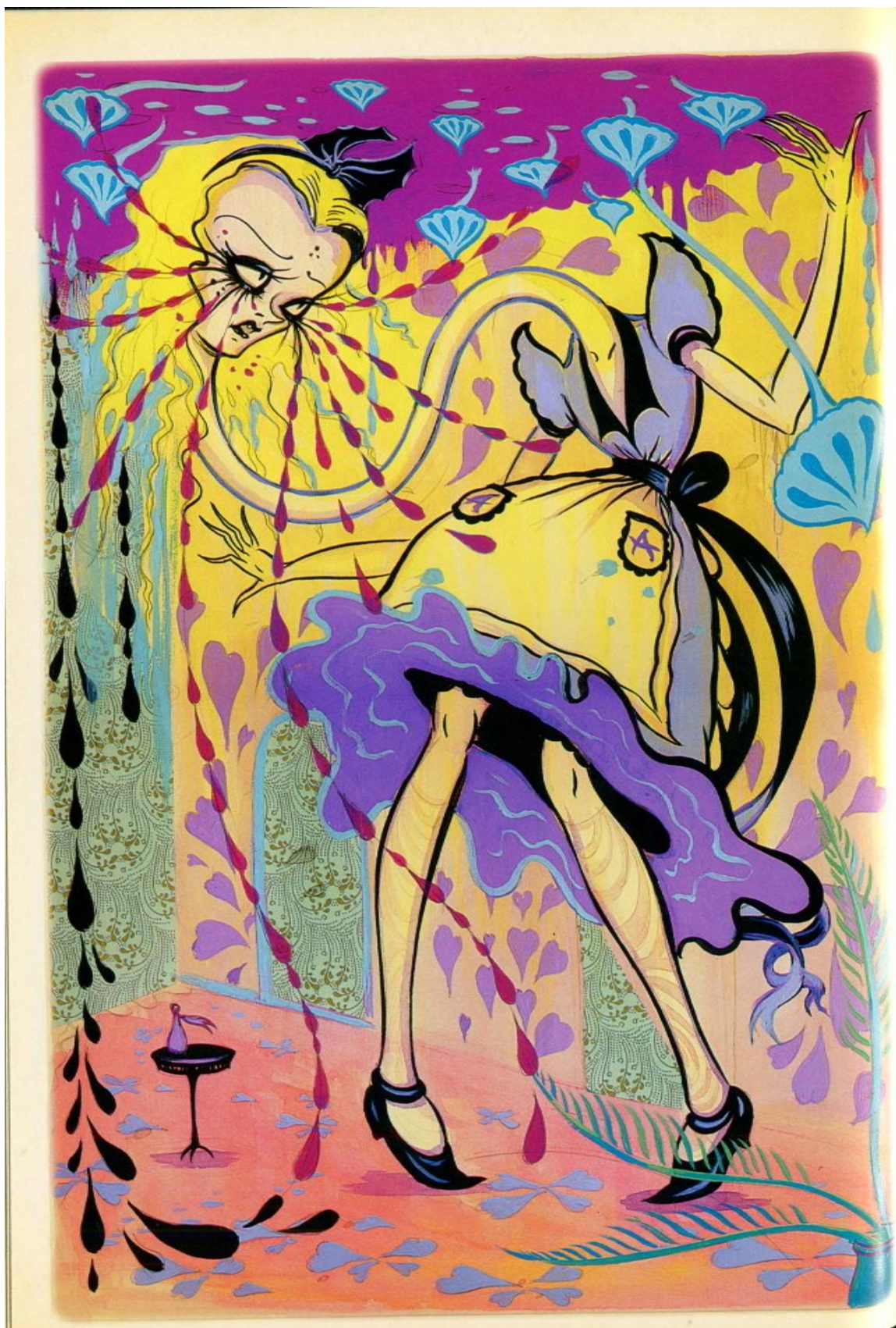


Figura 2 – Alice com o pescoço muito longo

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 20



'You promised to tell me your history, you know,' said Alice, 'and why it is you hate—C and D,' she added in a whisper, half afraid that it would be offended again.

'Mine is a long and a sad tale!' said the Mouse, turning to Alice, and sighing.

'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:

Figura 3 – Alice e o Dodô

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 36



Figura 4 – Alice presa na casa do Coelho Branco

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 44-45



Figura 5 – Alice no Chá Maluco

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 86-87



Figura 6 – Alice, a Duquesa, o Bebê, a Cozinheira e o Gato de Cheshire

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 68



Figura 7 – O Julgamento

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 136



'It's a pun!' the King added in an angry tone, and everybody laughed, 'Let the jury consider their verdict,' the King said, for about the twentieth time that day.

'No, no!' said the Queen. 'Sentence first—verdict afterwards.'



Figura 8 – Alice acordando do sonho

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 154



Figura 9 – Alice sendo atacada pelo baralho de cartas

Fonte: CARROLL, 2010a, p. 156-157

ANEXO H – ILUSTRAÇÕES DE HELEN OXENBURY



Figura 1 – Alice com sua irmã

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 10

DENTRO DA TOCA DO COELHO



– Ai, minhas orelhas e meus bigodes, como está ficando tarde!

Ela estava bem atrás dele quando também dobrou a esquina, mas o Coelho tinha desaparecido. Viu-se num salão comprido e baixo, iluminado por uma fileira de lâmpadas penduradas no teto.

Havia uma porção de portas ao redor do salão, todas trancadas, e depois que Alice tentou abrir uma por uma, primeiro de um lado, depois do outro, e não conseguiu, voltou para o meio, desanimada, se perguntando como sairia daquele lugar.

Nisso, encontrou uma mesinha de três pés, feita de vidro maciço. Em cima dela, apenas uma pequenina chave dourada, e a primeira coisa

Figura 2 – Alice com folhas no cabelo



Figura 3 – Alice tentando pegar a chave

Fonte: CARROLL 2010b, p. 23



Figura 4 - A Corrida-assembleia

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 44-45

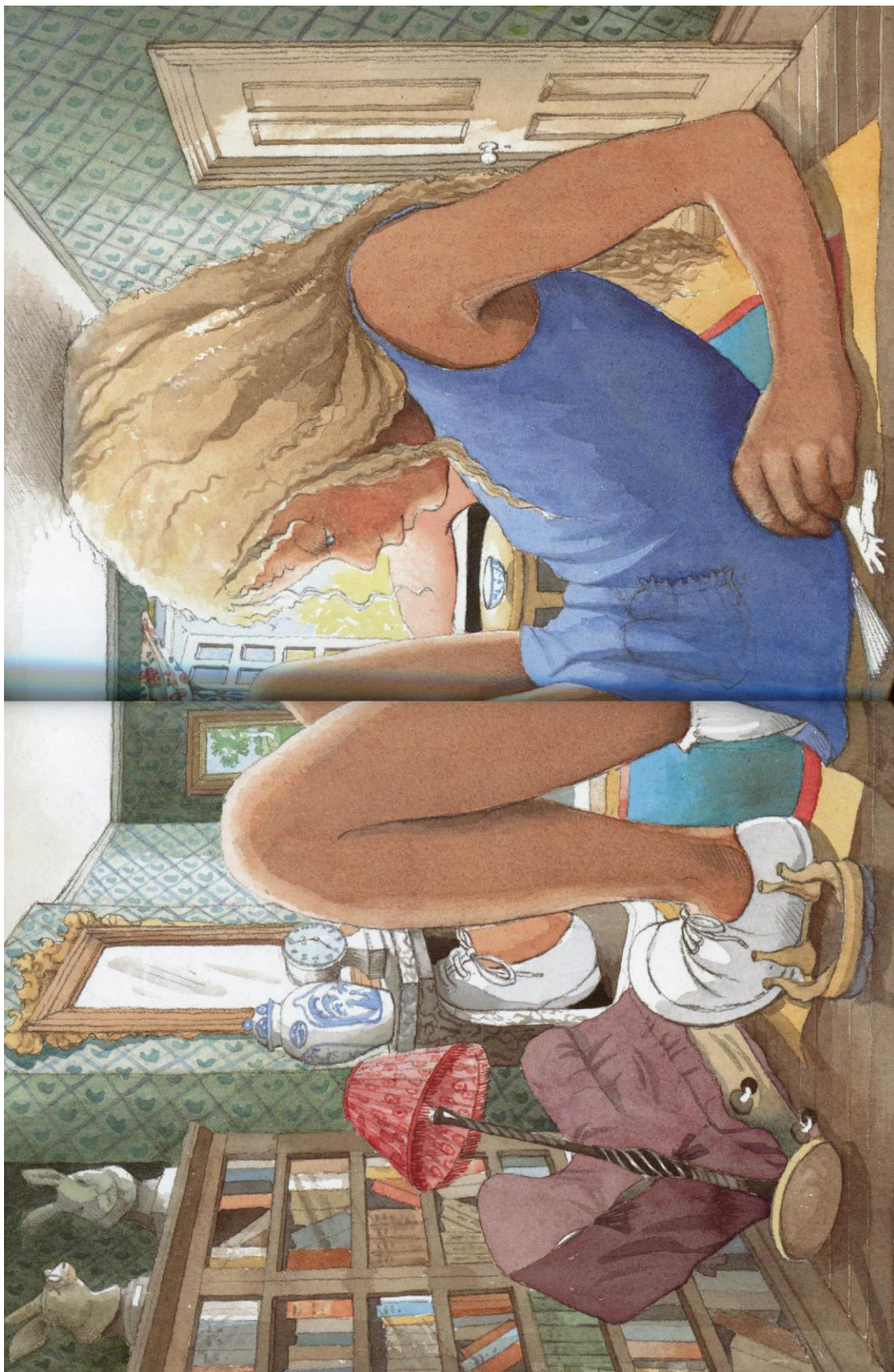


Figura 5 – Alice presa na casa do Coelho Branco

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 60-61



Figura 6 – Alice, a Duquesa e o Bebê

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 98

então achou que ele deveria ser tratado com respeito

Gatinho de Cheshire – começou, bem tímida, pois não sabia se ele gostaria de ser chamado assim. mas, ele só fez sorrir um sorriso mais largo ainda. “Ótimo, até agora, ele está satisfeito,” pensou Alice, e continuou. Pode me dizer, por favor, que caminho tomar para sair daqui?

Depende de onde quer chegar – respondeu o gato.

– Não importa muito onde – disse Alice.

– Então não importa qual caminho – replicou o Gato

– desde que eu chegue *em algum lugar* acrescentou Alice, explicando

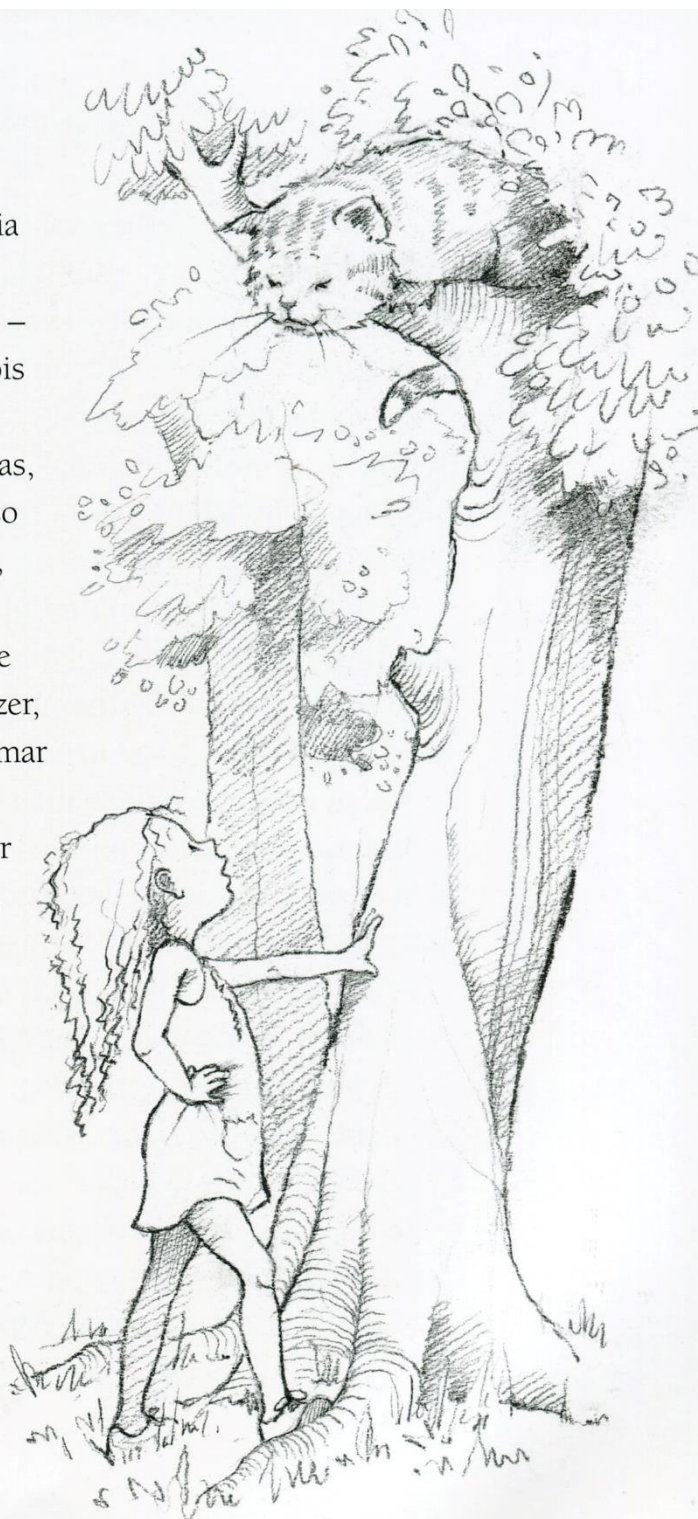


Figura 7 – Alice e o Gato de Cheshire

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 103



– Eu disse “porco” – respondeu Alice –, e gostaria muito que você não ficasse aparecendo e desaparecendo assim tão de repente. É de deixar uma pessoa zozna!

– Está bem – disse o Gato, e dessa vez desapareceu bem devagarinho, começando com a ponta da cauda e terminando com o sorriso, que permaneceu ainda algum tempo depois que o resto se foi.

– Ora, ora! Já vi muitas vezes um gato sem sorriso pensou Alice –, mas um sorriso sem gato é a coisa mais engraçada que vi em toda a minha vida!

Não foi muito mais longe e logo avistou a casa da Lebre de Março deduziu que fosse mesmo aquela a casa porque as chaminés tinham o formato de orelhas e o telhado era revestido de pelo. Era uma casa tão grande que ela não quis chegar mais perto sem antes comer um pouco do pedaço de cogumelo da mão esquerda, e então crescer até uns sessenta centímetros de altura. Ainda assim, dirigiu-se para lá muito timidamente, dizendo para si. “E se ela estiver maluca desvairada, afinal? Quase me arrependo de não ter ido visitar o Chapeleiro em vez de vir aqui! ♥

Figura 8 – O Gato de Cheshire sumindo

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 106-107



Figura 8 – O Chá Maluco

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 118-119



Figura 9 – Alice e a Rainha de Copas

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 131



Figura 11 – Alice, a Tartaruga Falsa e o Grifo

Fonte: CARROLL, 2010, p. 166



Figura 12 – Alice sendo atacada pelo baralho

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 202-203



Figura 13 – Alice entra jardim

Fonte: CARROLL, 2010b, p. 123

ANEXO I – ILUSTRAÇÕES DE SERGIO MAGNO



Figura 1 – Alice

Fonte: CARROLL, 2014a, p. 105

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

— Para você? — perguntou a Lagarta, insolentemente. — Mas quem é você?

Quer dizer, a conversa voltou ao seu ponto inicial. Alice já estava meio irritada com a Lagarta e suas respostas curtas e secas. Por isso, resolveu mudar de atitude. Empinou-se toda e disse, com ares de pessoa séria:

— Eu acho que *você* deveria se apresentar primeiro.

— Por quê? — questionou a Lagarta.

E essa era outra pergunta difícil de responder. Como Alice não conseguia pensar numa boa resposta, e a Lagarta parecia não estar num de seus melhores dias, ela virou-se e foi embora.

— Volte! — chamou a Lagarta. — Tenho algo importante para lhe dizer!

Isso parecia realmente mais promissor, sem dúvida. Alice deu meia-volta e retornou.

— Mantenha a calma — disse a Lagarta.

— Só isso? — perguntou a menina, engolindo seco para conter sua raiva da melhor maneira que podia.

— Não — respondeu a Lagarta.

Alice pensou que podia muito bem esperar, já que não tinha mais nada para fazer. No final das contas, poderia até ser que a Lagarta dissesse alguma coisa que se aproveitasse. Por alguns minutos, a Lagarta ficou soltando umas baforadas de fumaça, sem dizer uma palavra. Por fim, descurzou os braços, tirou o cigarro da boca novamente e disse:

— Você acha que está mudada, não acha?

— Recício que sim, senhora — respondeu Alice. — Eu não consigo mais me lembrar das coisas como antes... e não consigo ficar do mesmo tamanho por mais de dez minutos.

— Não consegue lembrar de *que* coisas? — perguntou a Lagarta.

— Bom, tentei recitar “Como pode”, mas saiu tudo diferente — respondeu Alice, meio tristonha.

— Recite “Está velho, Pai William” — pediu a Lagarta.

Alice juntou as mãos, e começou:

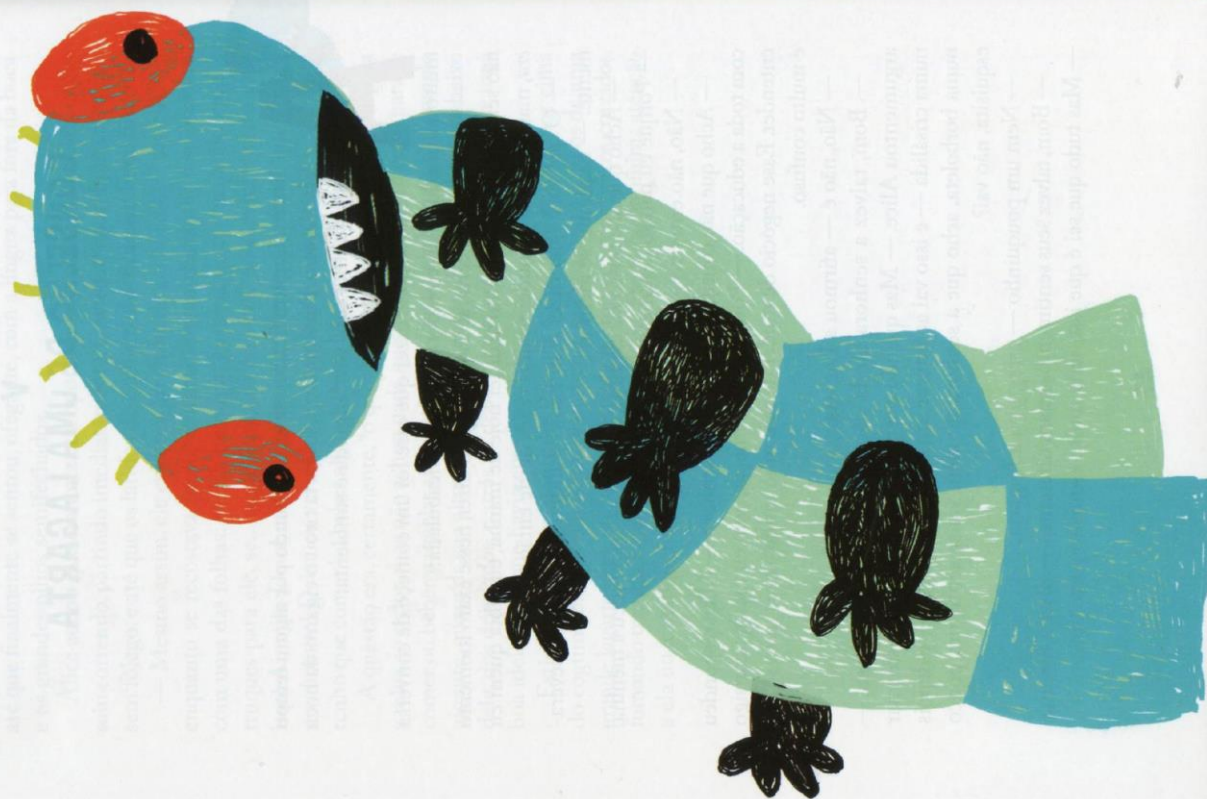


Figura 2 – A Lagarta

Fonte: CARROLL, 2014a, p. 48-49

LICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

direção ao lugar onde a Lebre de Março deveria morar, segundo informações dadas pelo Gato.

— Já vi chapeleiros antes — pensou. — A Lebre de Março deve ser muito mais interessante! E, como estamos no mês de maio, pode até ser que ela já não esteja tão maluca da cabeça. Pelo menos, deve estar menos louca do que em março.

Dizendo isso, olhou para cima e lá estava o Gato de novo, sentado num galho de uma árvore.

— Você disse porco ou corpo? — perguntou o Gato.

— Eu disse porco — respondeu Alice — e gostaria que você não ficasse aparecendo e desaparecendo toda hora: deixa qualquer um zozno.

— Está bem — concordou o Gato.

E dessa vez foi desaparecendo bem devagarinho, começando pela ponta do rabo e terminando com o sorriso, que ainda permaneceu por algum tempo, depois que o resto do corpo já tinha sumido.

— Bom, eu já vi muito gato sem sorriso — lembrou-se Alice —, mas um sorriso sem gato?! Essa é a coisa mais absurda que já vi em toda a minha vida!

Não tinha ido muito longe quando avistou a casa da Lebre de Março.

Achou que a casa era aquela porque as chaminés tinham forma de orelhas e o telhado era coberto de pelo. A casa era tão grande que ela não quis arriscar chegar mais perto antes de dar uma pedrinha mordida no pedaço do cogumelo que estava na mão esquerda. Dessa maneira, cresceu até uns três palmos de altura. Mesmo assim, foi caminhando meio timidamente, dizendo consigo mesma:

— E se, no final das contas, ela ainda estiver doida da cabeça? Talvez fosse melhor eu ter escolhido a casa do Chapeleiro!



Figura 3 – A Duquesa, o Gato de Cheshire e o bebê

Fonte: CARROLL, 2014a, p. 62-63

VII UM CHÁ MALUCO

Diante da casa havia uma mesa posta debaixo de uma árvore, onde a Lebre de Março e o Chapeleiro tomavam chá. Entre eles estava sentado um Esquilo, que dormia profundamente, e os outros dois o usavam como almofada, descansando os cotovelos sobre ele e conversando por cima de sua cabeça.

— Muito desconfortável para o Esquilinho — pensou Alice. — Mas, como está dormindo, acho que não se incomoda.

A mesa era bem grande, mas os três estavam amontoados num dos cantos.

— Não tem lugar! Não tem lugar! — gritaram, logo que viram Alice chegando.

— Tem lugar sobrando! — disse Alice, indignada, e sentou-se numa poltrona grande à cabeceira da mesa.

— Tome um pouco de vinho — ofereceu a Lebre de Março num tom animador.

Alice passou uma olhada pela mesa toda, mas não havia nada além de chá.

— Não estou vendo nenhum vinho — observou.

— Mas não há nenhum — concordou a Lebre de Março.

— Então não foi muito educado de sua parte oferecer — disse Alice furiosamente.

— E não foi nada educado de sua parte sentar-se sem ter sido convidada — rebateu a Lebre de Março.

— Eu não sabia que a mesa era *sua* — retrucou Alice. — Está posta para muito mais do que três pessoas.

— Seu cabelo está precisando de um corte — disse o Chapeleiro.

Fazia um bom tempo que ele estava olhando curiosamente para Alice, e essas foram as suas primeiras palavras.



Figura 4 – O Chapeleiro Maluco

Fonte: CARROLL, 2014a, p. 64-65

ANEXO J – ILUSTRAÇÕES DE YAYOI KUSAMA



Figura 1: Pássaro

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 34



Figura 2 – Alice com o pescoço muito longo

Fonte: CARROLL, 2014b, p.71

NA TOCA DO COELHO

tudo pareceu bastante normal). Porém, quando o Coelho de fato *saiu um relógio do bolso do colete* e olhou as horas, depois apertou o passo, Alice levantou-se de um salto, pois lhe passou pela cabeça que nunca vira um coelho dotado não só de um bolso no colete, mas de um relógio para tirar de dentro dele. E, ardendo de curiosidade, correu em seu encalço, bem a tempo de vê-lo sumir numa grande toca de coelho debaixo da cerca.

No instante seguinte, Alice desceu atrás dele, sem nem se preocupar em como faria para sair depois.

Por um trecho, a toca de coelho seguia reto como um túnel e então descambava de repente, tão de repente que Alice não teve um segundo para pensar em frear antes de se ver caindo através do que parecia ser um poço bem fundo.

Ou o poço era bem fundo ou era Alice que caía de forma lenta, pois, durante a queda, teve tempo suficiente para olhar ao redor e imaginar o que aconteceria em seguida. Primeiro tentou olhar para baixo e distinguir o que havia lá, mas estava escuro demais para enxergar qualquer coisa. Então examinou as paredes do poço e percebeu que estavam repletas de armários e prateleiras: aqui e ali ela via mapas e figuras penduradas em pregos. Apanhou um pote de vidro de uma das estantes conforme passava. O rótulo dizia:

“GELEIA DE LARANJA”

, mas, para sua decepção, estava vazio; ela não quis soltá-lo pois teve medo de matar alguém, então deu um jeito de depositá-lo em um dos armários enquanto caía.

2

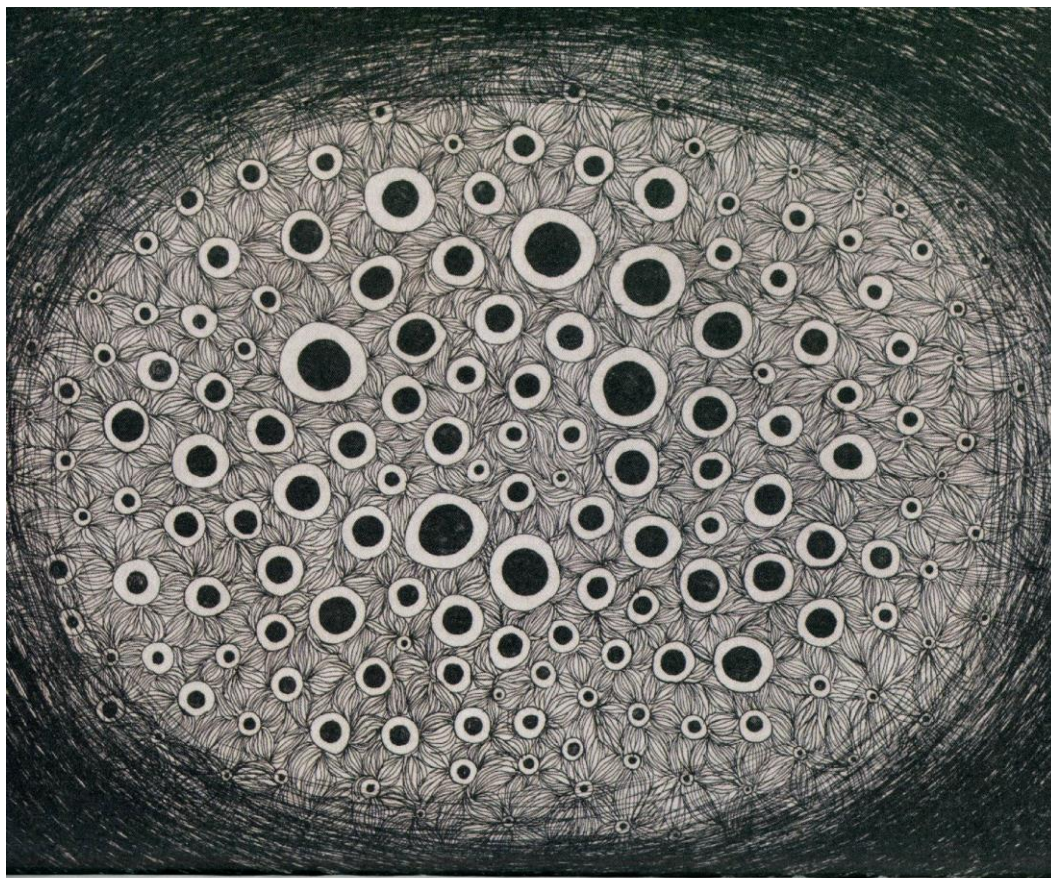


Figura 3 – Caindo na Toca do Coelho

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 2-3



Figura 4 – Continuando a queda

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 4-5



Figura 5 – Alice diminui

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 16-17



Figura 6 – Alice crescendo na casa do Coelho Branco

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 46-47



Figura 7 – Alice começa a se preocupar

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 48-49

Por sorte,
O COELHO ENVIA UM POBRE COITADO
a garrafinha
mágica já
atingira, seu
efeito máximo,
e Alice não
cresceu mais.
Ainda assim,
so
era bem
desconfortável

e, como não
O COELHO ENVIA UM POBRE COITADO
parecia haver
nenhuma
chance de um
dia sair
daquela sala,
não era de
estranhar
que se sentisse
infeliz.

Figura 8 – Alice presa na casa do Coelho Branco

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 50-51



Figura 9 – Capítulo 5, conselhos de uma Lagarta

Fonte: CARROLL, 2014b, p.60-61

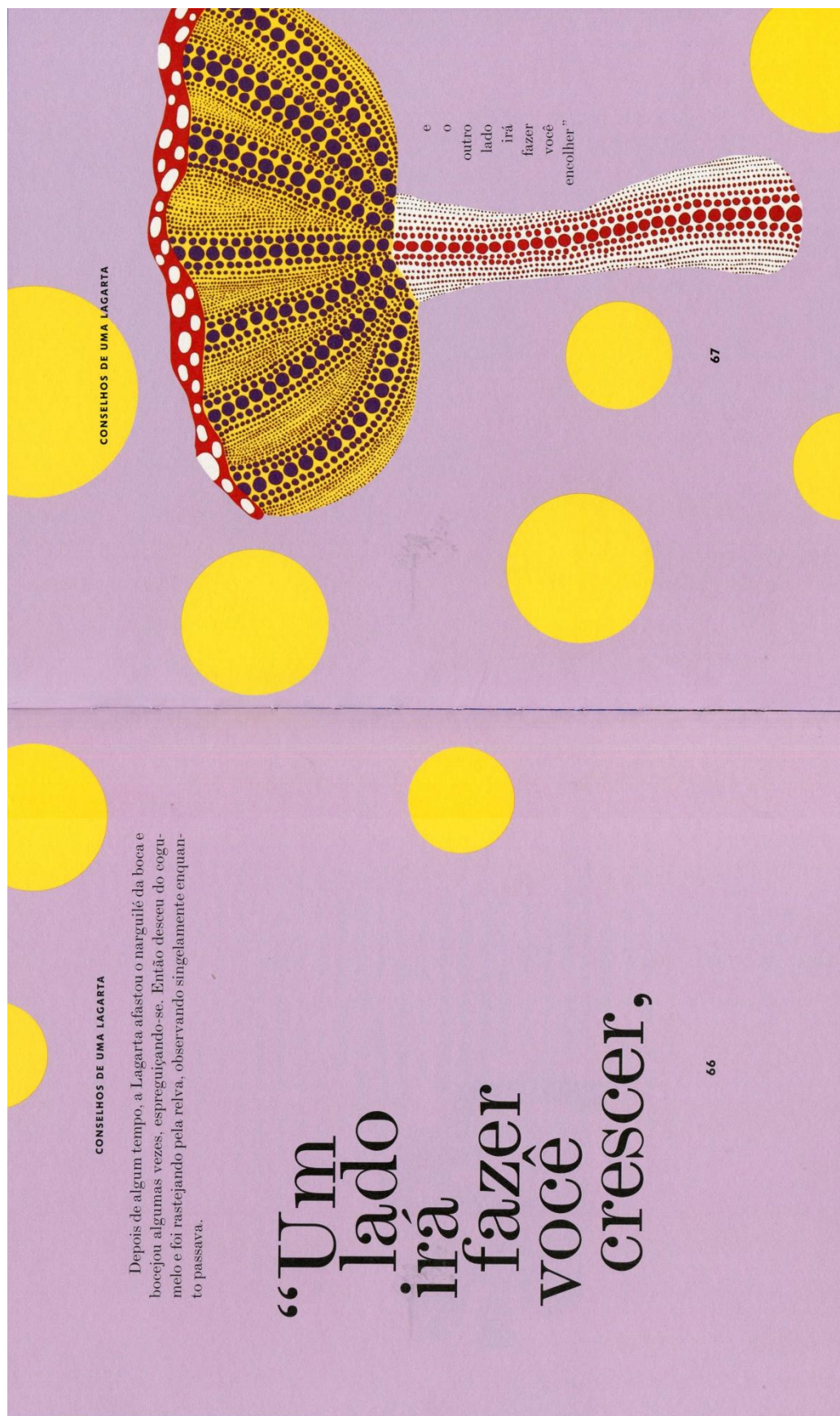


Figura 10 – Cogumelo que faz crescer e diminuir

Fonte: CARROLL, 2014b, p. 66-67