

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

NILCE MARIA PEREIRA

TRADUZINDO COM IMAGENS: A IMAGEM COMO REESCRITURA, A  
ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO

SÃO PAULO

2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NILCE MARIA PEREIRA

## TRADUZINDO COM IMAGENS

“Here!” cried Alice, quite forgetting in the flurry of the moment how large she had grown in the last few minutes, and she jumped up in such a hurry that she tipped over the jury-box with the edge of her skirt, upsetting all the jurymen on to the heads of the crowd below, and there they lay sprawling about, reminding her very much of a globe of gold-fish she had accidentally upset the week before.<sup>1</sup>

A Imagem como Reescritura,



John Tenniel, 1965

## A Ilustração como Tradução

**P**resente! — gritou Alice, esquecendo-se totalmente, com a excitação do momento, o quanto tinha crescido nos últimos minutos: saltou com tal pressa que virou o banco do júri com a orla da sua saia, atirando os jurados em cima dos assistentes que estavam em baixo. Os jurados ficaram espalhados pelo chão, esperneando, e ela se lembrou muito do aquário de peixinhos dourados que tinha virado acidentalmente na semana anterior.

Tese de doutoramento apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. John Milton

SÃO PAULO  
2008

*À memória de meu pai, João Carlos Pereira,  
e a Pedro Aquaroni Neto e Leonildio de Oliveira, outros pais  
que o Deus bondoso providenciou.*

*All forms of art are so closely connected with life and thought, so bound up with human conditions, habits, and customs; so intimately and vividly do they reflect every phase and change of that unceasing movement — the ebb and flow of human progress amid the forces of nature we call history — that it is hardly possible even for the most careless stroller, taking any of the by-paths, not to be led insensibly to speculate on their hidden sources, and an origin perhaps common to them all.*

— Walter Crane, 1896

*One of the distinguishing marks of a great book is the persistence with which it is illustrated*

—Howard Simon 1978

*The very phrase “word and image” suggests that two different, perhaps incompatible things are to be shackled together; the phrase emphasizes the difference, not the common aspects of the two. This dichotomistic fallacy continues to weaken the renewal word-and-image studies promise.*

— Mieke Bal, 1991

*There is no reason to limit narratological analysis to texts only.*

—Mieke Bal, 1997

## Resumo

Este estudo combina as áreas de Teoria da Tradução e Estudos da Imagem, propondo a análise da ilustração literária como um tipo de tradução (intersemiótica) do texto, nos livros ilustrados. Para tanto, a ilustração é primeiramente visualizada na sua relação com a literatura. São discutidos os tipos de associação em que a imagem pode incorrer com o texto, a maneira como os elementos imagéticos são utilizados na construção significativa, os princípios que regem a representação visual e a função da ilustração no livro ilustrado, para que se possam estabelecer os parâmetros para a sua consideração como tradução. Desse modo, na parte intermediária do estudo, as ilustrações são visualizadas essencialmente na condição de tradução e são sugeridos os fundamentos que a estabelecem como tal e as principais maneiras por meio das quais podem traduzir o texto. Na parte final, os resultados são aplicados às ilustrações em obras traduzidas do *corpus* de pesquisa, selecionadas entre os clássicos ilustrados da literatura em língua inglesa.

## Abstract

This study involves the fields of translation studies and visual studies, suggesting an analysis of book illustration as a form of (intersemiotic) translation of the text in illustrated books. Firstly, it examines book illustration in its relationship to literature, by discussing the types of association in which they can engage, the ways through which pictorial elements are used in meaningful constructions, norms guiding visual representation and the function of illustration. This is aimed especially at establishing the grounds for viewing illustration as translation. In the second section of the study, illustration is examined exclusively as translation, by discussing the reasons why it can be regarded as such and the ways through which the pictures translate the text. In the final section, the results are applied to book illustrations in translated versions of the works under consideration, which include well-known illustrated novels originally written in English.

# ÍNDICE

---

<b>AGRADECIMENTOS</b>	v
<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>1. A IMAGEM, O TEXTO LITERÁRIO E O LIVRO ILUSTRADO</b>	
A Ilustração Enquanto Representação Pictórica do Texto	12
<b>1.1. O DIALOGISMO DA PALAVRA COM A IMAGEM</b>	14
1.1.1. Os elementos textuais e imagéticos como significativos	25
1.1.2. O encontro de tempo e espaço	35
1.1.3. A narrativa visual	45
<b>1.2. PRINCÍPIOS DA REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA</b>	50
1.2.1 A referência ao texto	52
1.2.2 A dependência do texto	55
<b>1.3. CONCEITO E FUNÇÃO(ÕES) DE ILUSTRAR</b>	60
1.3.1 Conceito vs. Função	61
1.3.2 Função primária e funções secundárias	63
<b>2. A IMAGEM PICTÓRICA NO LIVRO ILUSTRADO</b>	
A Ilustração como Tradução (Intersemiótica) do Texto	69
<b>2.1. POR QUE A ILUSTRAÇÃO É TRADUÇÃO?</b>	72
2.1.1. A ilustração como interpretação	78
2.1.2. A influência na recepção da obra	85
<b>2.2. DE QUE MANEIRA(S) A ILUSTRAÇÃO TRADUZ O TEXTO?</b>	91
2.2.1. O conceito de <i>fidelidade</i> na ilustração	94
2.2.2. A questão do <i>ponto de vista</i>	117
<b>3. A IMAGEM NO LIVRO ILUSTRADO TRADUZIDO</b>	
Quando a Ilustração é a “Tradução da Tradução”	124

<b>3.1. A ILUSTRAÇÃO EM EDIÇÕES TRADUZIDAS DO <i>CORPUS</i> DE ESTUDO</b>	126
<b>3.2. PRINCIPAIS ASPECTOS TRADUTOLÓGICOS DAS ILUSTRAÇÕES</b>	128
3.2.1. O uso de procedimentos tradutórios	129
3.2.2. Prioridades descritivas	131
3.2.3. Diferenças físicas das personagens	133
3.2.4. Diferentes tratamentos de elementos culturais	135
3.2.5. Menção/Omissão de elementos tabus	138
3.2.6. Influência de outros trabalhos	140
<b>CONCLUSÃO</b>	143
<b>REFERÊNCIAS</b>	145

## AGRADECIMENTOS

---

Agradeço primeiramente ao **Grande Deus**, que, como detentor de todo o conhecimento e toda a sabedoria, olhou com amor para mim, concedendo-me a inspiração para este trabalho, e depois a saúde, a disposição, a provisão material e as idéias para concluí-lo. Foi, também, pela sua bondade que meu caminho tenha se cruzado com o de tantas pessoas, que me ajudaram das mais variadas formas, às quais eu gostaria de mencionar com reconhecimento.

Agradeço ao meu orientador, professor **John Milton**, por sua orientação e apoio e ao professor **Jeremy Munday**, que me auxiliou durante o período de estágio na Universidade de Surrey. Também aos professores que compuseram a banca para o Exame de Qualificação, **João Azenha Júnior**, da FFLCH e **Geraldo de Souza Dias**, da ECA, agradeço por suas sugestões direcionadoras; e antecipadamente aos demais professores que farão parte da banca para a defesa, **Carlos Daghlian**, **Álvaro Hattner** e **Cláudia Ceneviva Nigro**, da UNESP de São José do Rio Preto, **Heloísa Cintrão**, **João Azenha Júnior**, **Laura Izarra** e **Elisabetta Santoro** da FFLCH/USP e **Douglas Barros**, da PUC de Campinas. Agradeço em especial às professoras **Marisa Grigoletto**, coordenadora do programa de pós-graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, quando de minha inscrição no programa de estágio no exterior e **Maria Sílvia Betti**, atual coordenadora do programa, por sua inestimável ajuda nos momentos burocráticos da vida acadêmica.

Gostaria de mencionar com muita gratidão também **Sylvia Leone**, do Centro de Estudos da Tradução do Departamento de Cultura, Mídia e Comunicação, da Universidade de Surrey, por sua atenção para comigo, durante a minha estada na Inglaterra; **Amalia Gallo**, por facilitar a minha vida na British Library e por sua companhia nos intervalos de descanso no Regent's Park; os professores **Craig Kallendorf**, da Universidade Texas A&M, **Stephen Behrendt**, da Universidade de Nebraska, **David Blewett**, da Universidade McMaster, **Geoffrey Sill**, da Rutgers University, de Camden, **James E.**

**May**, da Universidade Estadual da Pennsylvania, **Hermann J. Real**, da Westfälische Wilhelms-Universität, os curadores **Stephen Ferguson**, da seção de Livros Raros da Universidade de Princeton, **Edward Gaynor**, da Biblioteca “Albert & Shirley” de Coleções Especiais da Universidade da Virginia e **Rebecca Lawton**, do Amon Carter Museum, pelo envio de artigos, catálogos, imagens e permissão para utilizá-las e, novamente ao professor **James E. May**, por todos os seus esforços em conseguir-me o material de que necessitava; os professores da UNESP de São José do Rio Preto, **Cláudia Xatara**, por sua ajuda com *Notre-Dame de Paris*, **Luis Augusto Schmidt Totti (Luigi)**, por seu empenho com “Colinet and Thenot” e **Cláudia Ceneviva Nigro** por sua sala, seu computador e sua casa, sempre às ordens. Da UNESP também agradeço ao **Romildo Rodrigues**, do Pólo Computacional, por me ter permitido utilizar o laboratório todas as vezes em que me encontrava em São José do Rio Preto. E, da USP, agradeço aos funcionários da Biblioteca, nas pessoas de **Anderson de Santana** e **Yuka Saheki Bastos de Siqueira** e os funcionários do DLM, em especial a **Maria Cleide Rodrigues da Silva** e **Edite Mendez Pi**.

Muitos agradecimentos vão também para os meus queridos: **Paulo Marins** e **Ana Lúcia Marins** e **Marcelo Batarce** e **Ana Paula Batarce**, pela cumplicidade e amizade todo o tempo em Guildford e Londres (para **Ana** e **Paula** também por matarem a minha saudade de feijão, pastel, coxinha e bolo de cenoura); **Wang Ying Nan (Ruby)** e **Felicity Wan**, por todos os momentos em Stag Hill; **Ednei de Souza** e **Neuza de Souza**, **Monalisa Ferreira** e **Luciana Volkmann** por me acolherem na volta; **Raísa Negrão** por me socorrer com o seu computador; e **João José (JJ) da Silva**, por consertar o meu; minha mãe, **Olivia dos Santos**, por seu amor e incansáveis orações; **Antonio Carlos (Tony) Chaves de Aquino** por suas orações, seu incentivo constante, e sua grande “torcida”; a **Eliane (Nani) Alves Palmeira Soares** por sua amizade e sua companhia na sorveteria; meus pastores **Rinaldo (Rina) de Seixas** e **Denise de Seixas**, por sua amizade e cuidado; e **Leonildio (Pai Léo) Oliveira** e **Leila Oliveira** por tudo isso.

Agradeço também à **FAPESP** e à **CAPES** pelo apoio financeiro.

# INTRODUÇÃO

---

## ILUSTRAÇÃO DE LIVROS E TRADUÇÃO

### Em Busca de Novas Perspectivas

A reclamação de Alice, expressa em “What is the use of a book without pictures or conversations<sup>1</sup>” (Carroll 1995: 3), faz reverberar o momento profícuo da ilustração na Inglaterra vitoriana sempre que é repetida em obras que abordam a literatura ilustrada. Não sem o intuito de fugir a uma tradição, ela é citada aqui também em contraposição a uma corrente antagônica, que vê na imagem algo indesejável no acompanhamento do texto. É sabido que Jane Austen e as irmãs Charlotte e Emily Brontë eram contrárias a que seus livros fossem ilustrados (Leavis 1994: 429-30). Charles Lamb, por ocasião do empreendimento da exposição “Shakespeare Gallery<sup>2</sup>”, com lançamento subsequente de reproduções para comercialização, exclama, furioso, diante das gravuras: “To be tied down to an authentic face of Juliet! To have Imogen’s portrait! To confine the illimitable!<sup>3</sup>” (Lucas 1935: 394 apud Behrendt 1997: 30). E Q. D. Leavis (Leavis 1994: 429), recorrendo aos comentários de Lynton Lamb, de que “[n]o work of imagination should need illustration<sup>4</sup>” e de que alguns romances parecem estar “fechados” a qualquer tipo de ilustração (Lamb 1962: 35 apud Leavis 1994: 429), expressa o desejo de que essas deveriam ser as impressões de “todo leitor sensível”. De fato, essas são opiniões bastante puristas; mas, é possível que ultrapassem o nível das preferências individuais, incorrendo em visões da imagem ligadas à própria tradição literária e/ou ao encontro de ambas as artes na obra ilustrada. Justamente por essa razão, elas levam, primeiramente, ao questionamento da existência de ressalvas entre a palavra e a imagem, e ao exame de que tipo(s) de “ameaça(s)” a ilustração imporia ao texto.

---

<sup>1</sup> [De que serve um livro sem figuras ou diálogos?]

<sup>2</sup> O “Shakespeare Gallery” foi um projeto iniciado em 1786 por Josiah Boydell e seu tio John Boydell, de reunir pinturas e gravuras de cenas das peças de Shakespeare (de autoria de artistas de destaque do período) e exibi-las em uma galeria. Em “Some Commercial Aspects of the Boydell Shakespeare Gallery”, Winifred H. Friedman (1973: 396) descreve o empreendimento como “uma fusão de idealismo e especulação; e uma tentativa de combinar a arte e o comércio em uma escala sem precedentes”.

<sup>3</sup> [Ficar preso a um rosto exato de Julieta! Ver o retrato de Imogene! Confinar o ilimitável!]

<sup>4</sup> [Nenhuma obra de imaginação deveria precisar de ilustrações]

Um ponto de partida pode ser o preconceito generalizado em épocas anteriores de que, pelo fato de as imagens descenderem do texto, a ilustração era uma arte secundária<sup>5</sup> (Behrendt 1997: 24). Ao que consta, esse pensamento remonta ao início da impressão tipográfica na Inglaterra, no qual as ilustrações eram relegadas como pouquíssimo importantes na elaboração do livro (Bland 1958: 137); e pode ser dado como persistente até os dias de William Blake, pelo que Joseph Wittreich (1975: 103) relata das constantes lutas do artista<sup>6</sup>. Um outro fator seriam as “vantagens” da imagem sobre o texto, uma vez que, além de ser acessada com mais rapidez (por sua absorção imediata, sem a necessidade de intermediações descritivas), a mente é capaz de retê-la por muito mais tempo na memória (ibid.: 99). O mais provável, porém, é que as restrições com relação a sua presença no livro se dêem em razão de sua interferência nas significações textuais. Como lembrado por Behrendt (1997: 30), a propósito dos comentários de Charles Lamb,

the fact remains that to draw in pictures, no less than to name in words, is to shape, to possess, and thus to control for the reader or viewer what is represented. As Lamb’s outburst dramatically reveals, not all readers willingly accept having their imaginative choices made for them<sup>7</sup>;

Assim, pode-se concluir, como David Blewett (1995: 15-16) sugere, que, além da possibilidade de as figuras acrescentarem o que não havia sido expresso pelas palavras do autor, para os partidários das opiniões acima, a ilustração representava a própria ameaça de as imagens assumirem o lugar do texto.

De fato, houve outros momentos na história dessa arte, em que (movendo-se de um extremo ao outro) a ilustração assumiu um *status* de maior importância que o texto,

---

<sup>5</sup> Behrendt (1997: 24) menciona que em muitos casos a ilustração sequer era considerada arte; e traz à memória o fato de que, inicialmente, os gravadores não eram inclusos na Royal Academy of Arts.

<sup>6</sup> De fato, não seria exagero considerá-lo atuante até mesmo em épocas posteriores, se se considerar que poucos artistas se dedicavam à ilustração em tempo integral. Discorrendo sobre os ilustradores das obras de Dickens, Jane R. Cohen (1980: 6) relata que a maioria, ou utilizava a ilustração como degrau para a carreira de pintor, como no caso de Marcus Stone e Luke Fildes, ou como complemento à renda obtida com trabalhos “mais sérios”, como acontecia com George Cattermole e Daniel Maclise. Cohen alega que, mesmo na época vitoriana, de grande prestígio para a arte ilustrativa, os ilustradores continuavam sendo para os pintores, o mesmo que os romancistas, para os poetas (ibid.).

<sup>7</sup> [O fato é que se expressar por meio de imagens, não menos do que fazê-lo em palavras, é modelar, controlar e, assim, determinar para o leitor ou espectador o que está sendo representado. Como a indignação de Lamb dramaticamente revela, nem todos aceitam de bom grado que se imponham limites a sua imaginação]

na obra ilustrada: o próprio Lynton Lamb (1962: 46) relata que, já na primeira metade do século XIX, não apenas se esperava que as obras fossem ilustradas, como muitas vezes as ilustrações eram aguardadas com maior avidez que o texto. Contudo, (e justamente) pelo que está sendo colocado em questão, convém analisar, a princípio, o que seja ilustrar um texto, o que, por sua vez, tornará pertinentes as questões sobre de que maneira influenciam na recepção do texto, em que condições sua presença aumenta ou diminui o valor textual (ou o seu próprio), se realmente podem se sobrepor ao texto e, em qualquer dos casos, qual o seu papel na obra ilustrada. Algumas dessas inquietações têm origem na própria tradição ilustrativa e são respondidas de modo diferente no decorrer de seu desenvolvimento: é de se esperar que uma arte remanescente da iluminação medieval e que tenha acompanhado os processos de surgimento, implantação e consolidação da prensa mecânica na produção bibliográfica<sup>8</sup> seja visualizada de maneira distinta em épocas diferentes. Neste estudo, em particular, essas visões são importantes por fundamentar o conceito de ilustrar, que se pretende, então, discutir na tentativa de resposta às questões. Não se trata de abordar a história ilustrativa, as técnicas empregadas na ilustração ou os grandes mestres dessa arte<sup>9</sup>, mas, de utilizar principalmente os dados históricos para justificar os caminhos por que se decidir trilhar.

A propósito dessas considerações, elas colocam a ilustração em evidência principalmente como uma forma de interpretação do texto. Analisando-se as justificativas de Elenor Winsor Leach (1982: 176), de suas escolhas em contrastar as ilustrações da *Eneida* em duas edições famosas da obra (a saber, a edição de Sebastian

---

<sup>8</sup> Historiadores da ilustração como David Bland (1958) e John Harthan (1981) consideram as iluminuras medievais como os primeiros produtos da arte ilustrativa ocidental. Entre as razões para tanto, apresentadas por Bland (1958: 16), está o fato de que a ilustração impressa deriva da pintura de miniaturas (a denominação dos desenhos, no manuscrito iluminado) e que, se essas obras nunca puderam ser produzidas em larga escala, como é o caso dos livros impressos, o intuito de suas cópias era inegavelmente a obtenção de réplicas. E há, ainda, a sua observação de que os problemas enfrentados pelo miniaturista eram praticamente os mesmos do ilustrador moderno: quais passagens ilustrar, representar ou não o texto literalmente, e assim por diante (ibid.). Outros estudiosos, no entanto, preferem contar a história da arte ilustrativa, a partir do advento da impressão (que se deu em seguida à invenção da prensa mecânica, por Johannes Gutenberg, por volta de 1439) e das publicações impressas, primeiramente, com os folhetos xilográficos avulsos e os incunábulos (a denominação dos livros impressos, nessa época), até a proliferação dos livros ilustrados propriamente ditos. Edward Hodnett (1990) o faz, partindo desse período.

<sup>9</sup> [e]mbora informações sobre os dois últimos surjam naturalmente nas discussões sobre a ilustração.

Brant, de 1502 e a de Jacob Tonson, de 1697)<sup>10</sup>, cada conjunto de ilustrações é visto como oferecendo uma versão interpretativa distinta do texto:

[...] the multiplicity of the illustrations allows for the closely detailed rendering of single episodes with scope for fine points of interpretation, while the succession of so many scenes gradually builds toward a self-consistent visual essay on the poems. [...] each of these editions conveys its own understanding of Vergil's poems as literature of the past<sup>11</sup>.

As observações de Leach são coincidentes com as de outros autores que abordam diferentes gêneros de literatura ilustrada. O estudo de Jill May (1985) sobre as ilustrações de Trina Hyman para as edições americanas de *Branca de Neve* (1974), *Rapunzel* (1982) e *Chapeuzinho Vermelho* (1983) é fundamentado nas teorias freudianas, que explicariam as várias referências à vida pessoal da ilustradora nas figuras. E na análise de Eric T. Haskell (1987) das ilustrações para edições de *Aurélia*, de Gérard de Nerval (publicada originalmente em 1855), o autor sugere que o leitor visualiza cada edição pela ótica (abstrata) do narrador, que se manifesta por meio das ilustrações: “[h]ere we see her [Aurélia] through the narrator's optic ‘comme à lueur d'un éclair, pâle et mourante<sup>12</sup>’” (p. 249); “this image articulates the doomed universe of the narrator's desire<sup>13</sup>” (p. 249); e, ainda, “these images are reflections of the mind's eye of the narrator<sup>14</sup>” (p. 250).

Esses exemplos confirmam que, mais que simplesmente confeccionar os desenhos para a obra, salientando os seus principais momentos, o artista (de modo consciente ou não) representa também os seus valores e a sua maneira de enxergar o

<sup>10</sup> As edições em questão são as mais conhecidas dos volumes ilustrados da obra. A edição de Sebastian Brant foi impressa em Estrasburgo, por Grüninger e é uma das mais completas, com texto, comentários e gravuras (atribuídas ao tipógrafo); e a de Jacob Tonson traz a tradução de John Dryden e ilustrações de Franz Cleyn e outros. Ambas pertencem à Lessing J. Rosenwald Collection (de raridades da Biblioteca do Congresso, em Washington).

<sup>11</sup> [a multiplicidade das ilustrações leva em consideração a representação acuradamente detalhada dos episódios individuais, com liberdade para refinadas ocasiões interpretativas, à medida que a sucessão das cenas forma gradualmente um ensaio visual pessoal consistente sobre os poemas. Cada uma das edições transmite um entendimento próprio do poema de Virgílio como literatura do passado]

<sup>12</sup> [aqui a vemos pela ótica do narrador ‘como à luz de um reflexo, pálido e esvanecido’]: citação do texto de Nerval, em *Oeuvres* editado por A. Béguin e J. Richer (Paris: Editions Gallimard, 1974). A ilustradora em questão é Léonor Fini, que ilustrou a edição de *Aurélia*, publicada pela Jaspard Polus et Cie, em 1960.

<sup>13</sup> [essa imagem expressa o universo obscuro do desejo do narrador]

<sup>14</sup> [essas imagens são reflexos da imaginação do narrador]

mundo nas ilustrações. As próprias passagens que escolhe ilustrar enfatizam as suas decisões e a existência de critérios seletivos, seja na caracterização de uma cena jamais retratada por outro artista que tenha ilustrado a mesma obra, ou na continuação de uma tradição representativa: o ilustrador é um intérprete do texto (Schwarcz 1982: 104). Além disso, a ilustração reflete as tendências do momento cultural em que é realizada. Como John Harthan (1981: 7) conclui,

[b]ook illustration is like a hand-mirror in which one can see reflected great historical events, social changes and the movement of ideas down the centuries. How an artist illustrates his text tells us something about the manner in which he and his contemporaries regarded themselves. And the choice of texts for illustration in different periods is itself significant, indicating changes in the climate of thought<sup>15</sup>.

Vista por essa perspectiva, a ilustração assemelha-se ao próprio ato de traduzir, não apenas no sentido de que a tradução também modifica a experiência da leitura, mas porque, tal como na tradução, o aspecto interpretativo da ilustração relaciona-se à ação de co-agentes ideológicos e/ou poético-estéticos influentes em sua própria realização; e que torna questionáveis, a forma como esses fatores atuariam na imagem e de quem estariam “a serviço”. Principalmente por essa razão, e em um empenho por ampliar os horizontes dos Estudos da Tradução, este estudo propõe a análise da ilustração pela ótica tradutológica, como uma forma de *tradução (intersemiótica)* do texto — nos termos da definição de Roman Jakobson (1959/1988: 65) dos três tipos fundamentais de tradução. Sugere-se uma abordagem em que, mais que constatar a influência da ilustração na recepção da obra (e, assim, somente o porquê de certos autores revelarem-se sisudos em relação a ela), se possa demonstrar de que maneira esse processo possa ser descrito como tradução.

Esses pressupostos delimitam a pesquisa aos livros ilustrados e às ilustrações em relação ao texto que representam no universo da obra. Esse gênero revela-se um objeto

---

<sup>15</sup> [A ilustração literária é como um espelho de mão, no qual são refletidos os grandes acontecimentos históricos, as transformações sociais e o movimento das idéias no decorrer dos séculos. A maneira como um artista ilustra um determinado texto diz algo sobre o modo como ele e seus contemporâneos consideram a si mesmos. E a escolha dos textos para ilustração em diferentes períodos é por si significativa, indicando mudanças na esfera do pensamento]

apropriado para análise por permitir a observação de dois meios em paralelo e, principalmente, pelas características de sua elaboração. O livro ilustrado concretiza-se na intersecção da arte com o planejamento direcionado. Por um lado, ele é o produto da criação literária e estética empreendidas pelo escritor e o artista gráfico. Por outro lado, as características físicas do volume (como as dimensões da página, os tipos empregados na impressão, a qualidade do papel, as cores, formas e o tamanho das ilustrações, etc.) são todas resultantes de decisões conscientes de seus responsáveis (geralmente representados pela figura do editor) para atender uma demanda editorial. Assim, o livro ilustrado é o produto de escolhas criativas e deliberadas, com vistas a promover uma resposta específica. Entende-se que, para a proposta deste trabalho, o livro ilustrado (portanto) oferece a combinação de fatores internos e externos aos limites de seu espaço, podendo propiciar a demonstração das principais hipóteses que se vislumbram para o seu desenvolvimento.

A possibilidade desse tipo de abordagem das ilustrações tem origem na minha pesquisa anterior, *Alice no Brasil: traduções, adaptações e ilustrações* (2003), realizada em nível de mestrado, na qual as ilustrações foram analisadas em onze publicações de *Adventures of Alice in Wonderland* (1865) em português. Nessas edições, os desenhos não apenas demonstram terem sido compostos com procedimentos<sup>16</sup> empregados na *tradução verbal (interlingual)*, como acompanham principalmente as tendências do público visado pelo texto. Estratégias como a *adição*, a *omissão* ou a *explicitação* de informações textuais no processo de composição das ilustrações provaram-se comuns em todas as *Alices* consideradas; e é claro o direcionamento das figuras aos adultos, às crianças ou aos adolescentes. Assim, um novo estudo que enfocasse as ilustrações mais detalhadamente (e em outras obras ilustradas), utilizando as teorias tradutológicas, poderia outorgar e complementar as conclusões anteriores.

Com base nisso, foi selecionado um *corpus* de pesquisa entre os denominados “clássicos” da literatura em língua inglesa (em particular, os idealizados aos públicos

---

<sup>16</sup> Para uma relação dos procedimentos mais comuns, utilizados na tradução, veja, entre outros, Vinay, J. and J. Darbelnet “A Methodology for Translation”. In Venuti, L. (ed) *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000; Delisle et al. *Terminologie de la Traduction*. Amsterdam: John Benjamins, 1999; Dimitriu, R. “Omission in Translation”. In *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 12, No. 3, 2004. pp. 163-175; Klaudy, K. “Explicitation”. In Baker, M. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York: Routledge, 1998. pp. 80-84; Superceanu, R. “Translation Procedures: a Didactic Perspective”. In *Perspectives: Studies in Translatology*, 12, No. 3, 2004. pp. 194-207; entre outros.

juvenil e adulto), que incluem *Gulliver's Travels* ([1721]1865/1984), de Jonathan Swift, *Adventures of Robinson Crusoe* (1719/1957), de Daniel Defoe, *Uncle Tom's Cabin* (1852/1965), de Harriet Beecher Stowe, *The Adventures of Tom Sawyer* (1876/2000) e *Adventures of Huckleberry Finn* (1884/2000), de Mark Twain, *The Last of the Mohicans* (1826/1919), de James Fenimore Cooper, *Treasure Island* (1883/1911), de Robert Louis Stevenson e dois livros de Dickens originalmente ilustrados: *Oliver Twist* (1837/2002) e *David Copperfield* (1849/1970), que se juntarão a *Adventures of Alice in Wonderland* (1865/1965). Formam o *corpus* uma coletânea dos desenhos originais nessas obras e aqueles extraídos de suas reedições brasileiras<sup>17</sup>: os demais títulos e ilustrações mencionados no decorrer do trabalho serão utilizados para exemplificar o assunto em discussão.

Algumas motivações específicas para a nova pesquisa, a partir da anterior, por exemplo, envolvem a aplicação de conceitos tradutológicos (como tradução literal, adaptação, equivalência, etc.) às ilustrações; e a verificação de seu enquadramento em categorias descritivas da tradução interlingual — iniciativas que visam o entendimento da ilustração enquanto processo e produto tradutórios e a relevância de seu papel na transformação do texto. A priorização das ilustrações em obras “originais” e nas traduções dessas obras para o português, por exemplo, permite observar de que maneira os fatores influentes no processo tradutório operam na elaboração das ilustrações para a primeira edição e, novamente, quando essa obra é traduzida e recebe novos desenhos; além de, no caso das publicações reeditadas com as ilustrações estrangeiras, favorecer a análise das normas editoriais para tanto. Sugere-se um estudo que vise: (1) comprovar (com base na relação do texto com a imagem na obra ilustrada) que a ilustração é um tipo de tradução (intersemiótica) do texto; (2) estabelecer as maneiras por meio das quais a imagem traduz o texto; e (3) verificar o que acontece quando a imagem é novamente traduzida nas re-edições da obra em outro idioma (no caso, o português).

A proposta inicial para o cumprimento desses objetivos é definir a ilustração como possuindo duas categorias de função: uma *primordial*, de traduzir o texto, que lhe

---

<sup>17</sup> [Q]ue incluem, além das gravuras de “Alice” de A. L. Bowler (Carroll 1960) e Cláudia Scatamacchia (Carroll 1982), da “Queda de Alice no Buraco-Poço” e “Alice na Cozinha da Duquesa”, de Jô de Oliveira (Carroll 1997), do “Encontro de Alice com a Lagarta”, de Lila Figueiredo, entre outros, aproveitados do estudo anterior, a ilustração do “A Prisão de Muff Potter”, de Rogério Soud (Twain 1997), do “Espancamento de Pai Tomás”, de Parlagreco (Stowe 1969), de “Sexta-Feira”, de Marguerita Bornstein (Defoe 1972), entre muitas outras.

é inerente por sua natureza representativa; e outras — como as de “trazer à luz” (Miller 1992: 61), “elucidar” (Gill e Lewis 1964: 7), ou, mesmo “contradizer” a parte textual (Behrendt 1997: 28), por exemplo — que constituiriam *funções secundárias*. Um argumento em favor dessa idéia é o fato de que essas atribuições são variáveis, dependentes da relação dos desenhos com os textos (e, portanto, não podendo ser generalizadas), ao passo que o propósito comum de representar o texto no meio visual (e, assim, traduzi-lo para esse meio) pode ser visto em todos os momentos da história ilustrativa, seja no manuscrito iluminado, no *livro xilográfico*<sup>18</sup>, ou no livro ilustrado moderno. Essa sugestão norteia as discussões subseqüentes sobre a ilustração vista por essa perspectiva na obra original e na obra traduzida. Na primeira, são discutidas questões de pertinência a como se dão as transposições visuais, com enfoque no conceito de fidelidade na representação imagética; e na segunda, questões específicas às obras traduzidas e re-ilustradas, no Brasil, tais como as semelhanças ou diferenças na elaboração das personagens, com relação às características físicas, idade, cor da pele, ao figurino que trajam, etc.; a existência de elementos raciais, sexuais, e outros que sejam enfatizados ou atenuados nas ilustrações “traduzidas”; a influência dos desenhos originais em sua composição; a posição dos desenhos em relação ao texto, entre outras. E serão, ainda, consideradas as implicações para a cultura alvo da reprodução das ilustrações originais ou da elaboração de novas ilustrações que introduzam ou omitam elementos da cultura original.

A ilustração é considerada em sentido generalizado, inicialmente, estabelecendo-se os padrões de sua criação e os principais aspectos de sua relação com o texto e utilizando como embasamento as teorias dos estudos visuais. As teorias da tradução são priorizadas na análise das obras que compõem o *corpus* (com destaque para os Estudos Descritivos<sup>19</sup>), estabelecendo-se o texto como *texto fonte* (TF) e a ilustração como *texto*

---

<sup>18</sup> Os *livros xilográficos* eram as publicações tradicionais a partir do surgimento da impressão. Nelas, o texto e as ilustrações eram elaborados no mesmo bloco, sendo que o artista tinha o trabalho de escavar tanto a(s) figura(s), quanto, uma a uma, na madeira, as letras de cada palavra. Esses livros possuíam uma grande quantidade de figuras, dispostas geralmente no centro da página, com o texto (na forma de poemas ou frases) colocado acima ou abaixo dos desenhos, ou inserido entre eles. Por causa de sua popularidade — e, provavelmente, pelo alto valor e durabilidade dos blocos de madeira —, era comum a utilização dos mesmos blocos, com as mesmas ilustrações, para ilustrar obras diferentes; bem como a circulação de um bloco de um país a outro. Entre os livros xilográficos mais conhecidos, com cópias editadas na Alemanha, França, Inglaterra, entre outros países, encontram-se *Ars moriendi*, a *Bíblia pauperum*, *Speculum humanae salvationis* e seqüências do *Apocalipse* (Driver 2004).

<sup>19</sup> Os Estudos Descritivos da Tradução (DTS) são um ramo dos Estudos da Tradução que se concentra na análise de traduções consideradas enquanto *processo* e *produto* e com relação à *função* que desempenham

*alvo* (TA). Essas designações não se relacionam ao *status* da ilustração em comparação com o texto ou à ordem anterior ou posterior a ele, em que sejam criadas, mas ao fato de que, no gênero em questão, o livro ilustrado, as imagens é que são idealizadas a representar o texto — não o contrário. Entende-se que essa metodologia é apropriada uma vez que conduz o estudo do âmbito macro da ilustração enquanto forma de arte, ao universo particular do sistema literário e cultural observado e, finalmente, à singularidade das obras que compõem o *corpus*. Além disso, ela favorece a análise da ilustração enquanto *função*, *processo* e *produto*, de modo que possam ser cumpridos, respectivamente, os objetivos: (1), ligado à função da ilustração; (2), relacionado ao processo; e (3), voltado para o produto, do estudo sugerido.

Especialmente por essa razão, este estudo refere-se à ilustração como forma de tradução (intersemiótica) do texto, com o termo “intersemiótica”, geralmente entre parênteses, como implícito na diferença (óbvia) dos meios. Entende-se que a consideração *per se* dos aspectos intersemióticos que envolvem a transposição de um meio para outro — como sugerida, de forma abrangente, em *Tradução Intersemiótica*<sup>20</sup>, de Júlio Plaza (2001) — implicaria no desvio dos objetivos a que se dedica a pesquisa e, conseqüentemente, nos seus resultados. De fato, este estudo propõe a tradução como

---

na obra. Esse tipo de abordagem, proposta, inicialmente, por Gideon Toury (especialmente em *Descriptive Translation Studies and Beyond*, 1995), a partir da descrição organizacional dos Estudos da Tradução (por sua vez, sugerida por James Holmes, 1972; 1978; 1988) considera a tradução como “fato” cultural, governado por normas, regras e idiossincrasias e que, portanto, pode ser analisada com ferramentas concretas. Como os DTS consideram a tradução como fenômeno da cultura alvo, suas principais propostas de análise concentram-se na cultura para a qual as traduções são realizadas.

<sup>20</sup> Nessa obra, Júlio Plaza (2001) discute a tradução intersemiótica a partir dos processos mentais de codificação e recodificação dos signos (o que denomina “semiose dos sentidos”) e resume sua teoria a três pontos centrais: a tradução intersemiótica como “pensamento em signos”, como “intercurso dos sentidos” e como “transcrição de formas” (p. 17-87). Para o autor, a tradução intersemiótica é resultante da criação de objetos sígnicos por meio dos sentidos, que, por sua vez, produziriam substitutos na mente, facilitando a transcrição de um meio para o outro. O caráter cognitivo das transposições entre os meios tem sua origem na Semiologia de C. S. Peirce. Plaza o utiliza, aliado às classificações de tradução e a estudos de teóricos como Jakobson, Walter Benjamin, Octavio Paz e Max Bense, para elaborar sua tese de que, partindo-se do princípio de que a própria operação do pensamento se realiza por meio da tradução de signos em idéias e de idéias em expressão concreta de linguagem (p.18-20), a base para a tradução intersemiótica é a intersecção das diferentes linguagens analógicas produzidas pelos sentidos (cf. esquema p. 69). As associações entre as linguagens, ocasionaria a transformação criativa das formas, dando origem aos *legissignos*, de acordo com Peirce, um tipo de signo “coringa” (minha definição) que, ao promover as relações de correspondência entre dois outros signos, permitiria a equivalência de meios diferentes (p. 71-78). Plaza elabora três categorias de tradução intersemiótica, por meio das quais se daria a passagem do meio verbal para outros meios: a *tradução icônica*, baseada na similaridade estrutural do meio traduzido e o meio para o qual se traduz; a *tradução indicial*, caracterizada por uma relação de continuidade entre original e tradução, em que o novo meio “semantiza” o meio original; e a *tradução simbólica*, que opera utilizando-se de metáforas, símbolos e outros signos convencionais, que aludem à essência do original no meio traduzido (ibid: 89-93).

*recriação/reescritura*, de modo que a ilustração, vista como tradução é, assim, uma forma de recriar/“reescrever” o texto por meio de imagens — em vez das relações no nível dos sistemas de signos, dispostas pelas teorias semiológicas. Sugere-se que as ilustrações sejam recriações/reescrituras do texto (Lefevere 1992a; 1992b), realizadas de modo a inseri-lo em uma determinada corrente estética ou literária, do sistema cultural que as recebe.

O trabalho é apresentado em três capítulos, elaborados com o intuito de uma abordagem progressiva, partindo da ilustração em sentido geral e desenvolvendo-se para o estudo de caso (das ilustrações em edições brasileiras das obras em estudo). O Capítulo 1, que considera a ilustração enquanto representação visual do texto, é encaminhado para o estabelecimento dessa arte como uma forma de tradução. São analisados a relação dialógica que a palavra desenrola com a imagem, em especial, no livro ilustrado, e alguns princípios que regem a representação pictórica. A idéia é finalizar essa parte com as principais funções da imagem (e, assim, o estabelecimento da *função primordial* da ilustração, como sugerido), em preparação para a sua discussão específica como tradução, no capítulo seguinte. No Capítulo 2, então, a ilustração é considerada propriamente como tradução do texto, avaliando-se os aspectos que a caracterizam como tal, as maneiras por meio das quais a imagem reescreve o texto no meio imagético. Em particular, é discutida a questão da representação “fiel” na imagem, que geralmente fomenta as investigações sobre a ilustração literária. Por fim, o Capítulo 3 observa a atividade ilustrativa na condição que pode ser descrita como “a tradução da tradução”, visto que, no livro ilustrado editado em uma outra língua, os desenhos teoricamente traduzem o texto traduzido — teoricamente, porque, nesse tipo de publicação, o ilustrador pode não se basear no texto traduzido para a composição das ilustrações, antes utilizando como base as ilustrações originais, o texto original, as ilustrações de outros artistas que tenham ilustrado a mesma obra em línguas diferentes ou mesmo todas essas fontes juntas. São discutidas nesse capítulo, principalmente, as características das ilustrações brasileiras (seguindo a linha descritiva), com vistas à obtenção de dados preliminares da arte ilustrativa no Brasil.

Como princípios seguidos na redação, somente os autores e artistas cujas obras estão sendo discutidas serão mencionados com a informação de suas datas de nascimento e morte (se for o caso); as demais personalidades, quando não nessa

circunstância, serão citadas sem a menção desses dados. Autores como Van Gogh (mais conhecido por seu sobrenome) ou Rembrandt (referenciado por seu primeiro nome) serão citados dessa maneira. Os demais serão citados por seus nomes completos na primeira vez em que são mencionados em cada capítulo, e, pelo sobrenome, a partir de então. A mesma regra vale para os termos técnicos, grifados em itálico somente na primeira vez em que são mencionados. Com relação às designações da ilustração e do meio visual, no entanto, os termos “ilustração”, “figura”, “desenho” e “gravura” são usados como sinônimos, assim como “pictórico” e “imagético” (também empregados para referir-se ao tipo de representação caracterizado pela ilustração) e “linguagem”, também para designar a ilustração. As traduções são de minha autoria, exceto quando especificado um(a) outro(a) autor(a). Quando em notas de final da página, elas são traduzidas diretamente, sem a inclusão do trecho correspondente na língua estrangeira que estiver sendo citada.

Não se tem em mente a palavra final com respeito à ilustração de livros ou a teoria da tradução. Como apontado por Walter Crane (1896: 216),

there is nothing final or absolute in Design. It is a matter of continual re-arrangement, re-adjustment, and modification or even transformation of certain elements. A kind of imaginative chemistry of forms, masses, lines, and quantities, continually evolving new combinations<sup>21</sup>;

o que pode ser estendido para a sua abordagem. Almeja-se, no entanto, contribuir com ambas as áreas, aproveitando a ocasião oportuna em que os Estudos da Tradução voltam-se para as relações multiculturais e multi-meios e os Estudos da Imagem demonstram uma “vitalidade impressionante” (Mieke Bal 1991: 25) nas Ciências Humanas, como campo de convergência de diferentes disciplinas. Acima de tudo, espera-se que, da forma como é proposto, o estudo possa responder de maneira efetiva à pergunta de pesquisa, o seu enfoque e interesse no momento.

---

<sup>21</sup> [não há nada final ou absoluto no Desenho. É uma questão de contínuo rearranjo, reajuste e modificação, ou mesmo, transformação de certos elementos; um tipo de química imaginativa das formas, massas, linhas e quantidades, continuamente evoluindo novas combinações]

# 1

---

## A IMAGEM, O TEXTO LITERÁRIO E O LIVRO ILUSTRADO

### A Ilustração Enquanto Representação Pictórica do Texto

A idéia de unir um texto literário a sua representação imagética remonta às antigas civilizações: o *Livro dos Mortos*<sup>1</sup> egípcio, uma coletânea de orações, hinos e fórmulas mágicas, elaborada pela ocasião de um funeral (geralmente dos *faraós* e pessoas eminentes do reinado) era totalmente ilustrado (cf. Bland 1958: 20 e Harthan 1981: 12); os fragmentos de papiros remanescentes de escavações, as seqüências de desenhos em meios como afrescos, mosaicos, terracotas, mármore, entre outros e, em particular, as iluminuras bizantinas, comprovam uma intensa atividade ilustrativa na Grécia Antiga (cf. Weitzmann 1947; 1949; 1951; 1959; entre outros); e, pode-se ir além, trazendo à memória a arte oriental chinesa, na qual os livros xilográficos, escritos em madeira — e, provavelmente, ilustrados, de acordo com Bland (1958: 27) — eram conhecidos desde anteriormente ao século XIII A.C. (ibid.). Apesar de centrada na representação textual, esses exemplares estão longe de representar a obra ilustrada no sentido em que a conhecemos, desenvolvida, em especial, a partir da Idade Média, com a invenção do pergaminho e do códice e, posteriormente, com o surgimento da impressão, que revolucionaram a produção de livros em todo o mundo. Desse modo, embora possuindo uma história própria, o desenvolvimento da ilustração, especialmente, no que diz respeito à gravura, está intimamente relacionado com a evolução das artes gráficas, o florescimento dos gêneros literários e, claro, a consagração do livro ilustrado como meio típico de união da literatura com as artes visuais.

O livro ilustrado é um tipo singular de publicação, que coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas. Não obstante a aparente obviedade dessa

---

<sup>1</sup> Weitzmann (1959: 1) afirma que o *Livro dos Mortos* era o tipo mais comum de obra ilustrada no Egito Antigo. A pouca durabilidade do papiro fora dos sarcófagos, no entanto, fez com que apenas fragmentos dessa arte chegassem até nós. O *Papiro de Hunefer* (ca. 1370 A.C.), em exposição no Museu Britânico, é praticamente o único exemplar mais integralmente preservado de que se tem notícia (Harthan 1981: 12) e apresenta o ritual da “Pesagem da Alma” como o ponto alto de sua elaboração.

afirmação, a associação da palavra com a imagem no mesmo espaço físico do livro é um fenômeno bastante complexo, que envolve a sua consideração em conjunto e o entendimento de suas relações, necessariamente, como dialógicas. Como é comum a respeito de muitas imagens sobre as obras de Shakespeare, os livros da Bíblia ou as coletâneas de poemas organizadas para lançamentos especiais, é útil diferenciar, de antemão, as ilustrações, o que elas são, das ilustrações literárias (ou ilustrações de livro), o que elas não são (Hodnett 1986: 11). Essa separação é importante, em face dos temas que abrem este estudo, sobre os fatores que envolvem o encontro de ambos os meios, as maneiras por meio das quais se dão as suas relações e a função que as ilustrações desempenham na obra literária. Desse modo, embora as ilustrações autônomas possam servir como exemplos em muitos casos, é somente no livro ilustrado que o texto e a imagem podem ser considerados em sua influência mútua. É somente nesse tipo de publicação, ainda, que ambos desenvolvem uma outra relação dialógica com o leitor (Oittinen 1993: 113), o que por fim, direcionará a recepção da obra no universo literário a que pertence. Cada coisa ao seu tempo, porém.

Uma primeira característica do convívio da palavra com a imagem, no livro ilustrado, é que as relações que estabelecem são sempre circunstanciais (Lima 1985: 107), não podendo ser previstas ou pré-estabelecidas. Assim, qualquer aspecto da recepção da obra deverá levar em conta os fatores particulares do encontro entre as duas linguagens. Um outro aspecto importante é que as imagens representam o texto metonimicamente, ou seja, o texto nunca é descrito em sua totalidade, no meio visual, mas, parcialmente, em recortes que o ilustrador seleciona, de acordo com o que julga ser coerente ou passível de descrição. Assim, também, a maneira como o público recebe a obra é dependente das escolhas do artista. Por último, há que se considerar, que a imagem é derivada do texto, no livro ilustrado, o que sucede não em decorrência da ordem anterior ou posterior a ele em que as ilustrações sejam criadas, por ocasião da publicação da obra, mas por sua existência designada a apresentar visualmente o conteúdo verbal. Esse fato torna oportuna a consideração de duas questões, a primeira, sobre de que modo a linguagem visual possa se estabelecer como representativa da linguagem verbal; e, a segunda, sobre a existência de uma função primordial da ilustração, que justificasse as suas diversas atribuições na obra. Com vistas à discussão

inicial desses pontos, este capítulo considera algumas formas de atuação das ilustrações com o texto na obra literária ilustrada.

### 1.1. O DIALOGISMO DA PALAVRA COM A IMAGEM

---

De modo geral, poder-se-ia dizer que os principais determinantes nas relações da palavra com a imagem são as escolhas do ilustrador, os procedimentos utilizados na ilustração e o texto em si. A respeito das primeiras, Edward Hodnett (1986: 7-8) coloca o momento da escolha entre as mais importantes resoluções de um artista; e classifica duas decisões a serem tomadas antes do início do trabalho (mesmo com a passagem já selecionada): o momento exato a ser ilustrado e a distância a partir da qual a cena será apresentada. Exemplificando com *Dom Quixote* (1605-1615), de Cervantes, se a passagem de “Quixote e Sancho Pança contra os moinhos de vento” fosse ilustrada, o ilustrador poderia contar com quatro principais momentos: (a) Dom Quixote e Sancho Pança discutindo (e discordando) sobre se estavam vendo gigantes ou moinhos de vento, à distância, no meio da neblina; (b) Dom Quixote com a lança empunhada horizontalmente, cavalcando na direção dos moinhos; (c) o momento do impacto; e (d) o momento seguinte ao impacto; e que poderiam, por sua vez, ser subdivididos. Se a quarta opção fosse selecionada, por exemplo, o ilustrador poderia optar, ainda, por apresentar Dom Quixote, suspenso no moinho, dando voltas em uma das asas, desbaratado, no chão, ou com Sancho Pança ajudando-o a se recompor. E, quanto à decisão sobre a distância, o ilustrador deve considerar, especialmente, o ponto de vista a partir do qual apresentar a cena. No caso de Dom Quixote preso ao moinho, poder-se-ia optar por uma retratação em *close-up* ou à distância; vista de cima, como se o ilustrador estivesse no ar, acima do moinho; ou, de baixo, em que visualizasse a cena do chão (ibid.: 8). Hodnett traz à memória a série de Warren Chappell (1904-1991), que mistura os tipos (a) e (b) e apresenta Dom Quixote em galopada, na direção dos moinhos, ao longe, e Sancho Pança, cobrindo os olhos para não ver o desastre, uma combinação que ainda não havia sido mostrada nas ilustrações da obra, de acordo com o autor (ibid.: 8). E, abaixo [Fig. 1], as escolhas de Gustave Doré (1832-1883) (do momento exato da colisão, visto por trás do moinho!):



Figura 1. Gustave Doré, "Dom Quixote em Batalha contra um Moinho de Vento", *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche* (Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1863)

As decisões sobre o que será ilustrado, e de que modo, estão em grande medida condicionadas à coordenação da publicação por parte do editor. O editor é geralmente responsável pela contratação do ilustrador, o estabelecimento do formato do volume (tamanho, número de páginas, tipo de papel, etc.), a quantidade de ilustrações que deverá figurar e o lugar em que deverão ser colocadas (Behrendt 1997: 25). Em muitos casos, até mesmo a técnica empregada e as passagens a serem escolhidas são deliberadas por esse profissional (Hodnett 1986: 10), que passa, assim, a controlar todos os aspectos de como o texto será representado visualmente. Pode acontecer também, quando ele próprio não seja o ilustrador<sup>2</sup>, de o autor encarregar-se dessa parte da publicação, cuidando pessoalmente da contratação do artista e/ou acompanhando a criação das ilustrações. Escritores como Mark Twain (1835-1910) e Lewis Carroll (1832-1898) empenharam-se por comandar o processo ilustrativo para que suas obras fossem ilustradas à sua maneira<sup>3</sup>. E, talvez, o caso mais famoso do tipo seja o de

<sup>2</sup> Como nos exemplos de William Makepeace Thackeray (1811-1863), George du Maurier (1834-1896) e William Blake (1757-1827), entre outros, notáveis pela ilustração de suas próprias obras.

<sup>3</sup> Mark Twain atuou no processo ilustrativo de praticamente todos os seus livros, como relatado em David (1986 e 2001); e consta que Lewis Carroll tenha dado instruções a John Tenniel sobre como desejava os desenhos para a primeira edição de *Adventures of Alice in Wonderland* (1865), chegando a enviar uma fotografia de Mary Hilton (uma de suas amigas-crianças) para que o ilustrador utilizasse como modelo de Alice (Gardner 1960: 25). Marguerite Mespoulet (1934: 59) afirma, no entanto, que é mais provável (pela evidência das próprias ilustrações) que Tenniel não tenha aceitado nenhuma das idéias de Carroll.

Charles Dickens (1812-1870), não pelo fato em si de desejar o mesmo, mas por sua personalidade dominadora, manifesta tanto no controle do que deveria ser ilustrado, como na crítica acirrada ao que não era do seu agrado.

De acordo com Jane R. Cohen (1980: 5), Dickens se preocupava com todos os aspectos da aparência de seus livros, especificando o número de personagens da figura, a posição que iriam ocupar, os gestos, as expressões, o figurino, o cenário e até mesmo as cores, ainda que os desenhos fossem, em sua maior parte, em preto e branco. “With few exceptions”, Cohen escreve, “he selected and entitled [...] the subjects, provided the proofs or précis, and suggested conceptions, models and details<sup>4</sup>”, além de inspecionar não apenas os desenhos finais, mas os rascunhos preliminares, “which he rarely returned without ideas for improvement<sup>5</sup>” (ibid.). Arthur Waugh (1937: 38-9) afirma que não era fácil trabalhar com Dickens e cita John Forster (amigo e biógrafo do autor)<sup>6</sup>, em seu comentário de que “his requirements were exacting; [...] he was apt [...] to build up temples in his mind not always makeable with hands”, o que lhe causava “rarely anything but disappointment<sup>7</sup>”. A observação das instâncias do relacionamento do autor com os diversos ilustradores<sup>8</sup> de suas obras revela inúmeras ocasiões em que essas características podem ser atestadas (considerando-se a vasta obra de Dickens); mas, também, demonstra a boa vontade dos artistas para com as suas exigências, enviando-

<sup>4</sup> [Com poucas exceções, ele selecionava e intitulava os tópicos, providenciava as provas ou os esboços e sugeria as idéias iniciais, os modelos e os detalhes]

<sup>5</sup> [os quais raramente retornavam sem sugestões de como serem melhorados]

<sup>6</sup> John Forster é provavelmente o nome mais citado em estudos sobre Dickens e suas obras. Como autoridade na crítica do autor e seu amigo e conselheiro particular, a produção de Forster não apenas oferece informações inestimáveis a respeito de Dickens, nos níveis literário e pessoal, como constitui uma ampla fonte bibliográfica no que se refere a ambos os aspectos da vida do autor. *The Life of Charles Dickens*, de sua autoria, originalmente publicado em Londres, de 1872 a 1874, por Chapman & Hall, foi editado até o final da década de 1960 (com a edição de J. M. Dent & Sons, de 1969, com notas editoriais de A. J. Hoppé), variando entre um e quarenta volumes, em publicações completas ou condensadas, que seguiram nas edições subseqüentes de Chapman & Hall e, em especial, nas de Bernhard Tauchnitz (sediada em Leipzig), também pioneiro na publicação da obra. *The Life of Charles Dickens* está disponível na *internet*, no Projeto Gutenberg ([www.gutenberg.org/ebooks](http://www.gutenberg.org/ebooks)); e em doze livros e um apêndice (com o testamento de Dickens), na coletânea Victorian Literary Studies Archives, da Universidade de Nagoya, Japão, no endereço <http://lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster.html>. As referências indicam que o texto é extraído da edição de Cecil Palmer (1872-4). Porém, é provável que essa data tenha sido tomada pela data da primeira edição de Chapman & Hall, uma vez que Palmer começou a atuar somente a partir do início do século XX, como descrito em um outro *website* (<http://manuscripts.co.uk/stock/22412.HTM>) de arquivos da editora.

<sup>7</sup> [suas exigências eram precisas; ele era propenso a construir castelos imaginários, nem sempre passíveis de serem edificadas com as mãos (...) raramente outra coisa além de decepção]

<sup>8</sup> Ao todo, somam-se dezoito artistas que trabalharam com as obras de Dickens. Além dos mais conhecidos como George Cruikshank (1792-1878) e Hablot Knight Browne (1815-1882), encontram-se Daniel Maclise (1806-1870), John Leech (1817-1864), John Tenniel (1820-1914), outros nomes de reputação na Inglaterra vitoriana.

lhe previamente os desenhos para apreciação e geralmente aceitando suas críticas e sugestões. Nestes exemplos, extraídos da rara coleção de ilustrações para *The Pickwick Papers* (1836), de Joseph Grego, publicadas em dois volumes, em 1899, estão a alteração de um desenho, como sugerido por Dickens ao ilustrador Robert Seymour (1798-1836)<sup>9</sup> [Fig. 2], e o desenho posterior, corrigido [Fig. 3], utilizado como ilustração oficial (Grego 1899[I]: 66, 69):

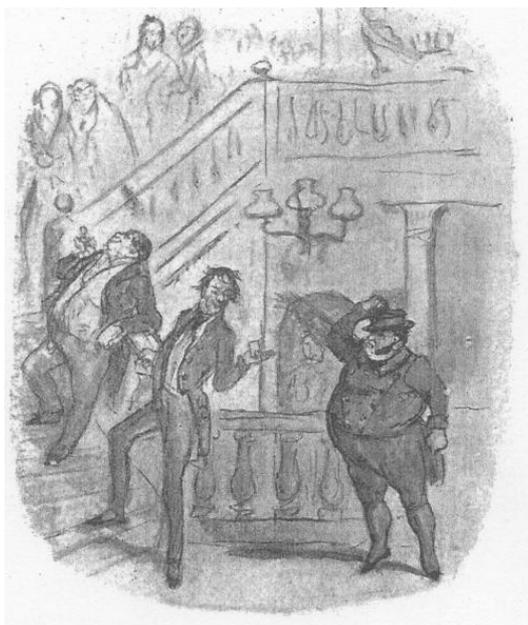


Figura 2. Robert Seymour, esboço do desenho "Dr. Slammer's Defiance of Jingle" para *The Pickwick Papers*

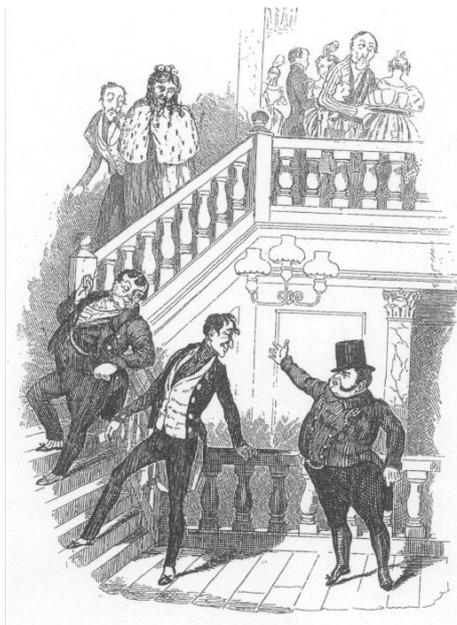


Figura 3. Robert Seymour, "Dr. Slammer's Defiance of Jingle", *The Pickwick Papers* (London: Chapman and Hall, 1836)

<sup>9</sup> No caso particular desses desenhos, a intromissão de Dickens pode ter causado aborrecimento (e, até mesmo, ofensa) ao artista, no curso da produção de *The Pickwick Papers* (Cohen 1980: 44). Embora Dickens tenha mantido um bom relacionamento pessoal e profissional com seus ilustradores (cf. *ibid.*: 6-8), sua associação a Seymour deu-se de forma conturbada, em certo sentido. Como Dickens fora contratado (por William Hall) para elaborar um texto para as ilustrações de Seymour (já contratado, meses antes, pela editora de Hall em sociedade com Edward Chapman), esperava-se que a parte textual correspondesse à descrição visual. No entanto, não apenas Dickens não estava disposto a uma posição secundária, como os tópicos abordados por Seymour, em sua idéia inicial das desventuras de membros de um clube de campo *cockney*, eram, em sua maioria, desconhecidos do autor. Ao passo que Seymour podia demonstrar toda a sua habilidade na retratação de paisagens, animais e dos esportistas e seus esportes, Dickens "era quase tão ignorante em caça e pesca quanto os membros do sugerido clube" (*ibid.*: 42). Desse modo, sua narrativa tendia naturalmente a motivos mais urbanos. O que talvez o ilustrador não esperasse era a penetração do autor em seu campo de atuação — tanto que Seymour não assinou nenhum dos desenhos em questão, segundo Cohen (*ibid.*: 45). A parceria entre ambos terminaria no segundo número da série, (então, intitulada *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*), com o suicídio do ilustrador, ainda em 1836. Com Dickens no comando, as ilustrações ficaram a cargo de Robert Buss, por um curto período e, em seguida, de Hablot Knight Browne, que atuou na ilustração das obras do autor até 1859.

Neste outro exemplo, vinte e nove modelos de Sr. Dombey [Fig. 4] enviados pelo ilustrador Hablot Knight Browne (1815-1882) a Lausanne — Dickens residiu na Suíça de 1846 a 1847 (Cohen 1980: xxiii) —, durante a produção de *Dombey and Son* (1846-1848), a fim de que o autor elegeisse o que melhor se enquadrasse na idéia que fazia da personagem (Lester 2006: 131); e de que sua ansiedade, expressa a Forster em, “[t]he man for Dombey, if Browne could see him...”<sup>10</sup> (ibid.: 130)<sup>11</sup>, pudesse, de algum modo, ser aliviada:

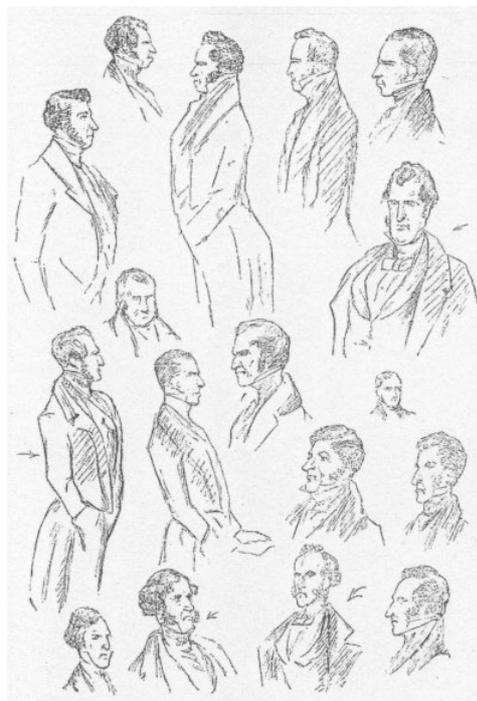


Figura 4. Hablot Knight Browne, "Studies for Dombey", enviados a Dickens para apreciação

E, neste último, um incidente desafortunado, durante a publicação do terceiro número de *Dombey and Son*, no qual, provavelmente em virtude das pressões de tempo (Cohen 1980: 91), Phiz (como Browne era conhecido) enviou um dos desenhos [Fig. 5] diretamente para a gravação e impressão, sem que Dickens o tivesse visto, o que resultou em uma incontrolável explosão de descontentamento por parte do autor (em carta a Forster):

<sup>10</sup> [se Browne pudesse visualizar o protótipo de Dombey...]

<sup>11</sup> Lester (2006) recorre a Cohen (1980) para referenciar a citação de Forster, sendo que a última autora, por sua vez, a remete a *The Letters of Charles Dickens: Volume Four, 1844-1846*, ed. Kathleen Tillotson. The Pilgrim Edition (Oxford: Clarendon Press, 1977): Forster: 586 and n. 3, [July 18, 1845] and 596 and n. 1, [August 2, 1846], entre outras fontes.



I am really *distressed* by the illustration of Mrs. Pipchin and Paul. It is so frightfully and wildly wide of the mark. Good Heaven! in the commonest and most literal construction of the text, it is all wrong. She is described as an old lady, and Paul's 'miniature arm-chair' is mentioned more than once. He ought to be sitting in a little arm-chair down in a corner of the fireplace, staring up at her. I can't say what pain and vexation it is to be so utterly misrepresented. I would cheerfully have given a hundred pounds to have kept this illustration out of the book. He never could have got that idea of Mrs. Pipchin if he had attended to the text. Indeed I think he does better without the text; for then the notion is made easy to him in short description, and he can't help taking it in<sup>12</sup> (citado em Lester 2006: 131)<sup>13</sup>.

Figura 5. Hablot Knight Browne, "Paul and Mrs. Pipchin", *Dombey and Son*, no. 3 (London: Bradbury and Evans, 1846)

Em grande medida, as reações de Dickens eram atribuídas a sua denominada “imaginação visual” ou “pictórica”, como Cohen a classifica (1980: 5), que demandava a correspondência de cada desenho à maneira exata como ele o havia imaginado: “[a]pparently illustrations provided an outlet for the overflow of his remarkably visual imagination [...] His instructions to his artists indicate that he visualized the scenes he wanted illustrated thoroughly indeed<sup>14</sup>”, a autora ressalta; e cita Van Gogh em sua observação sobre o autor, de que “[t]here is no writer, in my opinion, who is *so* much a

<sup>12</sup> [Estou simplesmente *aflito* com a ilustração de Mrs. Pipchin e Paul. É profundamente (e horrivelmente) descabida. Meu Deus! Na construção mais comum e literal do texto, ela está totalmente errada. Mrs. Pipchin é descrita como uma senhora e a ‘poltrona em miniatura’ de Paul é mencionada mais de uma vez. Ele deveria estar sentado em uma pequena poltrona em um canto da lareira, mas em um nível mais baixo, olhando fixamente para ela. Não tenho palavras para expressar a dor e o constrangimento que é ser representado de forma tão errônea. Teria dado, com alegria, cem libras para que essa ilustração fosse retirada do livro. Ele nunca poderia ter tido essa idéia de Mrs. Pipchin se tivesse atentado para o texto. De fato, penso que ele funciona melhor sem o texto; pois, nesse caso, a idéia é passada facilmente para ele com uma simples descrição, e ele não vai deixar de assimilá-la] “Paul and Mrs. Pipchin”, tornaram-se popularizados por John Leech, em uma charge publicada na revista humorística *Punch* (de Agosto de 1847), com o rosto de Paul substituído pelo do Primeiro Ministro John Russell e o de Mrs. Pipchin, pelo de seu antecessor, Sir Robert Peel, vestido com as roupas de Mr. Dombey (Lester 2006: 133).

<sup>13</sup> A autora referencia a citação como *The Letters of Charles Dickens*, Pilgrim Edition, ? Nov.-Dec., 1846, 4:671. Embora não haja outros detalhes da publicação (tampouco referências bibliográficas, no livro), supõe-se tratar do volume no. 4, da série de cartas do autor de 1820 a 1870, editada por Madeline House, Graham Storey e Kathleen Tillotson, publicada pela Clarendon Press (Oxford University Press), em 12 volumes, a partir de 1965.

<sup>14</sup> [aparentemente as ilustrações promoviam um escape necessário para o fluxo de sua notável imaginação visual. Suas instruções aos artistas indicam que ele realmente visualizava minuciosamente as cenas que desejava que fossem ilustradas]

painter and black-and-white artist as Dickens<sup>15</sup>” (apud Cohen 1980: 5)<sup>16</sup>. O próprio Dickens é categórico em afirmar que “I don’t invent it — really do not — *but see it, and write it down*<sup>17</sup>”, ao explicar o processo criativo de suas obras a Forster (apud Cohen 1980: 5)<sup>18</sup>. Desse modo, nos exemplos que acabam de ser descritos (assim como a autora conclui, de modo generalizado, a respeito das intensas críticas do autor às ilustrações de seus livros), a angústia de Dickens dá-se menos por desaprovação dos desenhos do que pela dificuldade de transmitir aos ilustradores o que fora concebido de modo tão completo pela sua imaginação (Cohen 1980: 5).

Os exemplos servem para demonstrar, ainda, que tanto a escolha das passagens quanto a maneira como o texto será ilustrado são decisões deliberadas, que certamente constituem o centro do processo ilustrativo (colocando-se, portanto, como as principais motivadoras das orientações editoriais — e/ou autorais); mas cujas nuances de sucesso ou fracasso no julgamento do ilustrador (considerando-se apenas o seu lado, no processo ilustrativo) dão-se exclusivamente em função do texto. O texto — e isto faz referência ao último fator apontado como determinante nas relações textuais com a imagem — pode expandir ou delimitar as opções de escolha e de trabalho do artista. Em seu estudo das ilustrações bíblicas, Meyer Schapiro (1973) menciona, por exemplo, as instâncias em que o texto não fornece informações o suficiente para que o ilustrador possa visualizar como um determinado episódio ocorreu. Citando a passagem em que Caim mata Abel, no capítulo quarto de Gênesis, o autor argumenta sobre a quase impossibilidade de se ilustrar essa cena sem os detalhes de como ocorreu, visto não serem mencionados no texto (p. 11). E, mesmo que o artista preferisse mostrar o momento após o crime — o que caracterizaria a descrição do “efeito”, em vez da “ação”, como sugere o autor (ibid.) —, seria muito difícil fazê-lo, sem apresentar a arma utilizada, a que tampouco o texto se refere (ibid.). Desse modo, qualquer imagem das circunstâncias em que se deu o crime terá sido fruto da imaginação do artista<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> [não existe outro escritor, na minha opinião, que seja *tão* pintor e artista do preto e branco quanto Dickens]

<sup>16</sup> Van Gogh, em carta a Rappard, [Março, 1883], *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, 3:374; e Cohen remete também a Philip Collins (ed.) Dickens: The Critical Heritage, p. 5-6; e David Masson, “Pendennis and Copperfield: Thackeray and Dickens” in *North British Review* 15 (May, 1851): 70-71.

<sup>17</sup> [eu não invento — realmente não — mas *vejo* e, então, escrevo]

<sup>18</sup> Forster, J. *The Life of Charles Dickens*, editado por J. W. T. Ley, London: Cecil Palmer, 1928, p. 720.

<sup>19</sup> Em “Cain’s Jawbone That Did the First Murderer” (*Art Bulletin*, 1942), Schapiro relaciona vários instrumentos encontrados nas lendas dos *Midrashim* hebraicos sobre esse episódio: uma pedra, um galho de uma árvore, uma clava, uma foice, um maxilar; todos, porém, sem fundamento no texto bíblico.

Pode ocorrer também que, contrariamente, a riqueza das descrições textuais e/ou a presença de elementos abstratos ou de difícil retratação dêem margem a uma amplitude maior de escolhas, ou ao uso de recursos representativos diferenciados por parte do ilustrador. Nesses casos, dois exemplos são dignos de menção, o primeiro, sobre as ilustrações no *Saltério de Utrecht* (ca. 820-835) e o segundo, sobre os desenhos nos livros xilográficos tipológicos e nas obras do tipo *Ars memorativa*, característicos do primeiro período da ilustração impressa. O *Saltério de Utrecht* exemplifica a representação de cenas abstratas por meio da descrição literal e o uso de símbolos. O segundo versículo do Salmo 1 é representado com a figura de um homem sentado, que lê um livro aberto diante de si, sobre um pedestal (o Livro da Lei) e que, associado a elementos como um anjo, um sobrecéu, as personificações do sol e da lua, entre outros, simboliza o homem “bem-aventurado”, cujo “prazer está na lei do SENHOR, e na sua lei medita de dia e de noite”. O Salmo 91, rico em alusões a Deus como protetor, traz, em meio à representação literal, alegorias como um pórtico (v. 1), escudos (v. 4), leões sendo pisoteados (v. 13), e assim por diante (cf. Figs. 6 e 7)<sup>20</sup>:



Figura 6. Sl. 1, *Le psalter d'Utrecht*, Reims, ca. 820-835, Utrechtse Universiteitsbibliotheek, fac-símile digital do Ms. 32, fólio 1v

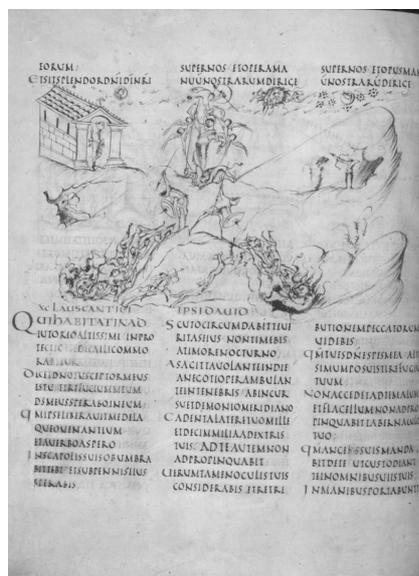


Figura 7. Sl. 91, *Le psalter d'Utrecht*, Reims, ca. 820-835, Utrechtse Universiteitsbibliotheek, fac-símile digital do Ms. 32, fólio 53v

<sup>20</sup> A interpretação de cada salmo do *Saltério de Utrecht* (da qual essas conclusões foram extraídas, a respeito dos exemplos) é conhecida no célebre *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, de E. T. DeWald, publicado em Princeton, em 1932. As descrições de DeWald, juntamente com literaturas complementares, estão disponibilizadas no *website* da biblioteca da Universidade de Utrecht, dedicado ao manuscrito (<http://psalter.library.uu.nl/default.asp>), no qual a comparação das ilustrações com o texto em latim e suas principais traduções esclarece muitos detalhes das palavras e frases a que cada desenho alude.

E, nos exemplos dos livros tipológicos, as figuras são utilizadas de maneira simbólica para trazer à memória os textos (geralmente bíblicos) já conhecidos do leitor. Nesses casos, as imagens funcionam como reduções máximas do texto — como “títulos pictóricos”, como Schapiro (1973: 9) as classifica —, em que apenas uma figura ou um elemento associado a ela é capaz de evocar uma cadeia de ações pertencentes ao texto. Nas ilustrações selecionadas e comentadas por Martha W. Driver (cf. 2004: 19-24), duas das quais reproduzidas abaixo, esses aspectos ficam bastante claros. Na primeira [Fig. 8], que mostra a representação do Evangelho de João em *Ars memorandi* (1502), os símbolos aludem ao evangelista e ao conteúdo de cada capítulo; e, na segunda [Fig. 9], extraída de *Les figures du Vieil Testament et du Nouuel* (1504), há a comparação de três passagens distintas, envolvendo o Antigo e o Novo Testamentos — a saber, “Moisés sobre a Sarça Ardente” (Ex 3), “Jesus na Manjedoura” (Lc 2) e “O Florescimento do Cajado de Arão” (Nm 17) —, que têm em comum a alusão ao nascimento de Cristo:

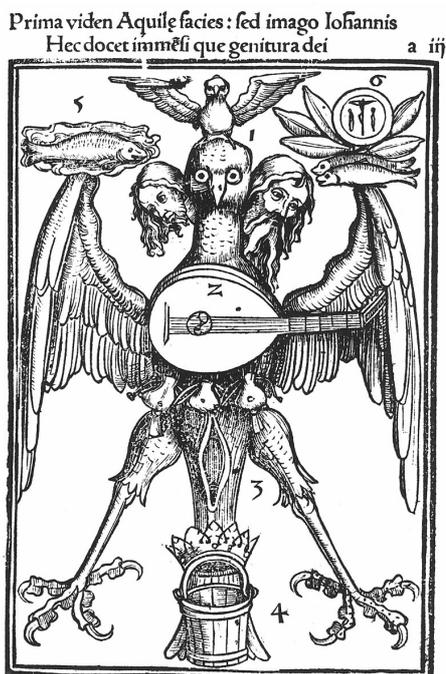


Figura 8. *Ars memorandi*, Inglaterra, 1502, impressa por Thomas Anshelm



Figura 9. *Les figures du Vieil Testament et du Nouuel*, França, 1504, impressa por Antoine Vérard

Para que o leitor possa compreender essas alusões é necessário que esteja familiarizado com as histórias. É preciso que saiba, por exemplo, que a águia simboliza o evangelista João, na primeira ilustração [Fig. 8], bem como tenha conhecimento do

milagre da multiplicação dos pães e peixes, para que as representações desses elementos (na parte superior direita) sejam interpretadas como simbolizando o capítulo em que é descrito, por sua vez, referido pelo número 6, acima das figuras. Do mesmo modo, no último exemplo [Fig. 9], é necessário que o leitor conheça de antemão as três histórias individualmente para que possa compreender a sua aparição em conjunto e reconhecer o simbolismo comum entre elas. Driver cita Avril Henry a esse respeito:

Pictures in this mode only ‘instruct’ if you already know what they mean. They then act as reminders of the known truth. It is not a bit of good staring at a picture of a man carrying two large doors on the outskirts of a city and expecting it to suggest the risen Christ. You are likely to take him for a builder’s merchant or a removal man unless you already know that this is always Samson with the gates of Gaza [cf Juízes 16] and that like Christ he has, as it were, broken gaol<sup>21</sup> (Henry 1987: 17 apud Driver 2004: 21).

Certamente, que esses tipos de representação pertencem a artes específicas e são produtos das convenções estéticas dos períodos em que foram criadas. O *Saltério de Utrecht* reflete a excelência da arte carolíngia de tomar os modelos clássicos anteriores (presentes em aspectos como a caligrafia rústica ou a divisão do texto em três colunas) e produzir uma arte original, que influenciaria profundamente a arte ilustrativa<sup>22</sup>. E os livros xilográficos não podem ser dissociados do propósito mnemônico a que serviam as ilustrações na arte dos séculos XV e XVI (cf. Driver 2004: 19-29)<sup>23</sup>. Mas, ambos

<sup>21</sup> [As figuras nesse modo somente ‘instruem’ se sua significação for conhecida. Assim, elas atuam como lembretes da verdade sabida. Não haverá como observar a figura de um homem dirigindo-se para os arredores da cidade com duas enormes portas sobre os ombros e esperar que faça inferência ao Cristo ressuscitado. É mais provável que tal homem seja tomado por um negociante do ramo da construção ou um carregador de entulhos, a menos que se saiba tratar-se de Sansão com os portões de Gaza e que, assim como aconteceria com Cristo, ele rompeu as cadeias da prisão]

<sup>22</sup> De acordo com Bland (1958: 44) o *Saltério de Utrecht* influenciou a arte de toda a parte noroeste da Europa e contribuiu para a formação dos estilos romanesco e gótico. O *Saltério de Santo Edmundo* (do início do século XI) é um exemplo de sua influência, pelos desenhos em delineado, colocados nas margens da página e sem a presença de uma moldura; e são notáveis as suas três reproduções inglesas, elaboradas a partir do final do século X. O estudo de Dimitri Tselos “English Manuscript Illustration and the *Utrecht Psalter*” (*Art Bulletin*, Vol. 41, No. 2, 1959, pp. 137-149) concentra-se nesses manuscritos.

<sup>23</sup> De fato, as ilustrações desempenhavam um papel social nesse tipo de livro. De acordo com Driver (2004: 3), as ilustrações impressas tornaram-se responsáveis pelo desenvolvimento da instrução entre as mulheres e os leigos, servindo como instrumentos na popularização do conhecimento. Para a autora, a evolução do manuscrito para a página impressa, portanto, “pode ser traçado como um ato político, com o meio impresso habilitando os leitores recém-letrados, tanto homens quanto mulheres, a lerem e pensarem por si próprios” (ibid.).

demonstram a versatilidade do ilustrador na escolha da maneira mais viável de vencer os desafios textuais. Note-se, por exemplo, que são priorizadas as cenas de ação, em detrimento das passagens abstratas; e, no caso da ilustração do *Saltério de Utrecht*, o artista realizou até mesmo uma seleção entre as versões existentes dos salmos, a fim de que o seu trabalho fosse “facilitado” com a representação visual. No estudo de Dora Panofsky (1943) sobre os textos que serviram como base para a ilustração do *Saltério de Utrecht* fica evidenciado que não apenas o artista se baseou em mais de uma tradução dos salmos (notadamente as versões *Hebraicum* e *Gallicana*)<sup>24</sup>, como deu preferência para aquela na qual o assunto a ser ilustrado estivesse descrito de forma mais literal:

Wherever the Hebraicum disagrees with the Gallican version [...], he preferred that version which suggests a concrete visual image to that which expresses itself in an abstract or unintelligible way; where, exceptionally, either text suggests an equally acceptable image he even combined them. He preferred the more graphic or the more “reasonable” image to the less striking or less natural one; and he preferred a clearcut contrast to mere variation or insipid repetition<sup>25</sup> (Panofsky 1943: 53).

Esses pressupostos indicam que, apesar do processo ilustrativo concentrar-se, principalmente, nas demandas editoriais e nas escolhas pessoais do artista, o texto se coloca como norteador de ambos, na maioria dos casos.

No entanto, esses fatores não podem ser tomados como os únicos determinantes nas relações que o texto estabelece com a imagem na obra ilustrada. Primeiro, porque responderiam apenas parcialmente às perguntas sobre *o que* ilustrar e *de que modo* fazê-lo, sem se deter em outros aspectos importantes, por exemplo, sobre como se dão as associações entre os meios verbal e visual, em que nível acontecem e qual o papel das

---

<sup>24</sup> A versão *Gallicana* (ca. 389-390) constitui a revisão da primeira tradução dos salmos, *Psalterium Romanum*, realizada por São Jerônimo entre 383 e 384 (Panofsky 1943: 50); e a versão conhecida como *Hebraicum* (ca. 390-391), que surgiu logo em seguida, é a terceira realizada por São Jerônimo em latim, dessa vez, a partir do original em hebraico (ibid.).

<sup>25</sup> [Nos pontos em que a versão *Hebraicum* está em discordância com a versão *Gallicana*, ele preferiu a versão que sugere uma imagem visual concreta, àquela que se expressa de maneira abstrata ou ininteligível; onde, excepcionalmente, ambos os textos sugerem uma imagem igualmente aceitável, ele até mesmo os combinou. Ele deu preferência para as imagens mais gráficas ou mais “razoáveis”, em detrimento das menos chamativas ou menos naturais, optando por um contraste definido à mera variação ou repetição insípida]

ilustrações na obra. E, ainda, porque apesar de os exemplos citados fornecerem conclusões significativas sobre o processo ilustrativo, ao mesmo tempo, não podem ser generalizados, uma vez que os vínculos que as ilustrações estabelecem com o texto, nesses casos, são particulares às obras em questão. Assim (mais efetivamente), esses fatores abrem o caminho para o entendimento de relações mais profundas que a palavra pode desenvolver com a imagem, que ocorrem de forma dialógica, na obra ilustrada, e implica nos seguintes aspectos:

### 1.1.1. Os elementos textuais e imagéticos como significativos

---

No caso específico do livro ilustrado, essa categoria de publicação deve ser vista como a confluência das linguagens textual e visual, em que somente a presença de ambas pode conferir as características de unidade e integridade presentes em sua definição. É certo que as imagens, em contato com um texto literário, podem alterar consideravelmente a maneira como ele é recebido na literatura que o promove (Gannon 1991: 90), dependendo das circunstâncias de seu encontro e, assim, suscitar o pensamento de que o texto seja, de alguma forma, ofuscado na apreciação do leitor. No entanto,

[i]n illustrated books the text is never completely submerged because the words are always there on the page, facing, surrounding, or appended to the image. In this context, the ambiguity over where the text “begins” and “ends” is less a testament to the dominance of the visual over the textual than it is the very question around which the meanings of the book revolve<sup>26</sup> (Thomas 2004: 22).

Dessa maneira, não apenas os elementos formais textuais e pictóricos revelam-se significativos, como se supõe que sejam correspondentes em ambas as linguagens, nas suas representações de um conteúdo comum.

---

<sup>26</sup> [nos livros ilustrados o texto nunca é completamente ofuscado porque as palavras estão sempre presentes na página, seja de frente para a imagem, acima, abaixo ou ao lado dela. Com relação a isso, a questão ambígua sobre onde o texto “começa” e “termina” é menos um testemunho ao domínio do visual sobre o verbal, como é a questão chave em torno da qual giram as significações da obra]

A questão do “ofuscamento” do texto ou, em outras ocasiões, da própria imagem advém das teorias estéticas sobre a comparação da poesia com a pintura, as denominadas “artes irmãs”, que, (embora) visando o estabelecimento do grau e a natureza do parentesco entre elas — visto que fundamentadas em suas relações de identidade — (paradoxalmente) oscilaram na defesa de uma ou outra arte quanto a sua superioridade representacional<sup>27</sup>. Essa (portanto) “competição entre as irmãs” remonta à tradição horaciana de *ut pictura poesis*<sup>28</sup> (*Ars Poética*, 361), que ganhou impulso nos séculos XVI, XVII e grande parte do XVIII (Freminger 1965: 882), sobretudo na promoção das tendências enfáticas da primazia da pintura; mas passou a ser refutada notadamente a partir da publicação de *Laokoön* (1766), de G. E. Lessing, e sua crença na pouca expressividade imagética<sup>29</sup>. Entre um e outro extremos, por exemplo, o *paragone* entre as artes, proposto por Leonardo da Vinci<sup>30</sup>, permanece um dos máximos advocatícios do predomínio da imagem:

<sup>27</sup> No ensaio introdutório a sua tradução brasileira de *Laokoön* (*Laocoonte*, publicado pela Editora Iluminuras, em 1998), Mário Seligmann-Silva discute várias dessas teorias e sua importância para a composição da obra de Lessing; e o artigo de Paola Spinuzzi “Interarts and Illustration: Some Historical Antecedents, Theoretical Issues, and Methodological Orientations” (disponível na página: [www.jois.cf.ac.uk/articles.php?article=43](http://www.jois.cf.ac.uk/articles.php?article=43), do periódico eletrônico *Journal of Illustration Studies*) é também esclarecedor, não apenas por apresentar as teorias de destaque na discussão conjunta dessas artes, mas por relacioná-las com a ilustração literária.

<sup>28</sup> A máxima de Horácio *poesia é como pintura*, na tradução de Jaime Bruna, em *A Poética Clássica* (Cultrix, 1988, p. 65), é considerada uma reformulação da afirmação anterior de Simônides de Ceos (registrada por Plutarco em *De gloria Ateniensium*, 3.347a): “*Poema pictura loquens, pictura poema silens*” [a poesia é uma pintura que fala, a pintura é um poema mudo] (Freminger 1965: 881-2).

<sup>29</sup> Em *Laokoön*, Lessing argumenta, por exemplo, que a pintura é incapaz de contar histórias porque o tipo de imitação que realiza está mais para o estático do que para o progressivo e que ela não deveria tentar articular idéias, pois as idéias são expressas mais apropriadamente pela linguagem (Mitchell, 1987: 40); e Lessing se estende, também, para o campo da prosa, distinguindo-a da poesia: “[o] poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras” (Cap. XVII, p. 2003, trad. Mário Seligmann-Silva). Mário Seligmann-Silva (1998) relata o exemplo de Lessing da representação dos deuses, apresentado em *Laokoön*, em que o autor julga incoerente a representação por meio de nuvens realizada pelo Conde Caylus, uma vez que os deuses são invisíveis (cf. Seligmann-Silva 1998: 48). Para Lessing a comprovação da “prosaicização” da pintura seria a melhor forma de demonstrar a superioridade da poesia enquanto meio ilusório (ibid.).

<sup>30</sup> O *paragone* (competição) entre as artes é descrito originalmente no *Trattato della pittura*, de cuja edição impressa contemporânea, *Trattato della pittura* (primeira edição, de 1995, pela Editora TEA, com introdução e notas de Ettore Camesasca), foi retirada a citação. O manuscrito do *Trattato della pittura* encontra-se no *Codex Vaticanus Urbinatus* 1270 (ca. 1480-1516) da Biblioteca do Vaticano; sendo que a sua primeira impressão deu-se em 1651. Uma bibliografia com as edições do tratado até 1956 foi organizada por Kate Trauman Steinitz (1958), com base na coleção especial Elmer Belt Library of Vinciana, da UCLA, precedida por um estudo de suas fontes e ilustrações. Algumas observações sobre o *paragone* de da Vinci e de como influenciou a criação de *Laokoön* são encontradas no ensaio de Seligmann-Silva (1998) introdutório a sua tradução da última obra (cf. Lessing, 1998).

[...] la tua penna sarà consumata innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra<sup>31</sup> (da Vinci 1995: 9)

E Lessing encontra ressonância no comentário de Mark Twain, sobre as pinturas do último *Encontro de Stonewall Jackson e General Lee*, de Everett B. D. Julio, e de *Beatrice Cenci*, de Guido Reni, de que a imagem é inútil sem um texto que a explique<sup>32</sup> (Twain 1965: 246-47). No livro ilustrado, entretanto, antes de constituírem questões de disputa, as relações entre o texto e a imagem são a base para as construções significativas da obra. Como Julia Thomas (2004: 22) finaliza em sua citação inicial

---

<sup>31</sup> [tua caneta ficará desgastada antes que sejas capaz de descrever por completo aquilo que o pintor representa de imediato com a sua ciência. E a tua língua ficará seca de sede e o teu corpo vencido pelo sono e pela fome antes que possas demonstrar com palavras o que o pintor em um instante te demonstra (colaboração: Alessandra Caramori)]

<sup>32</sup> De acordo com Twain, a imagem necessita sempre de uma legenda que a situe, indicando a que momento do espaço e do tempo ela pertence. Sobre a pintura de *Lee e Jackson* Twain alega que, mesmo com a legenda, várias situações seriam possíveis: “Primeiro Encontro de Lee e Jackson”, “Último Encontro de Lee e Jackson”, “Jackson Apresentando-se a Lee”, “Jackson Aceitando o Convite de Lee para Jantar”, “Jackson Recusando o Convite de Lee para Jantar – Agradecido”, “Jackson Relatando uma Grande Vitória”, entre outras (Twain 1965: 246). E sobre o quadro de *Beatrice Cenci*, Twain argumenta que só é possível entender do que se trata (e, conseqüentemente, emocionar-se) por causa da legenda, que direciona a sua apreciação: “[e]m Roma, pessoas compassivas e de boa natureza param e choram diante do celebrado ‘Beatrice Cenci no Dia Anterior a Sua Execução’. Isso demonstra o que uma legenda pode fazer. Se não conhecessem a figura, observá-la-iam com indiferença, e diriam, ‘Jovem com Febre do Feno; Jovem com um Saco na Cabeça’” (ibid.: 246-47). Os comentários de Twain são referenciados por vários críticos, entre os quais Miller (1992) e Mitchell (1987). Sobre a primeira pintura, Miller concorda com Twain que, nesse caso, seria impossível determinar qual momento, de qual história (e, até mesmo, quais personagens) a pintura ilustra — Miller fora, ele próprio, em busca do quadro (Miller 1992: 63-65). Porém, recorrendo a uma das gravuras de Edward Gorey para *The Willowdale Handcar* (1962), uma série em que as histórias são contadas por desenhos legendados, Miller contra-argumenta sobre a inutilidade do próprio texto, quando colocado isoladamente com a imagem (p. 65-66). Miller afirma que o poder da ilustração de mostrar é tão forte, que anula a memória ou a antecipação daquilo que esteja em palavras (ibid.). Além disso, ao passo que a gravura em questão encontra-se em um “eterno presente”, a legenda está no passado. Para Miller, “[u]m desenho, legendado ou não, é uma para-base permanente, um momento eterno, que suspende, por aquele momento, pelo menos, qualquer tentativa de contar uma história por meio temporal” (p. 66), de modo que conclui, com relação à gravura de Gorey, que “[a] legenda descreve, mas não explica” (p. 65). A resposta de Mitchell (1987) diz respeito ao quadro de *Beatrice Cenci*. O autor sugere que “deveríamos perguntar a Twain de que serviria a legenda, como informação ou qualquer outra coisa, sem o quadro de Guido Reni, ou toda a tradição de representar em imagens pictóricas, dramáticas ou literárias, a história dos Cenci” (p. 42). Para Mitchell, “[a] pintura é uma confluência de tradições pictóricas e verbais” (ibid.): ao passo que as respostas ao quadro possam ser arbitrárias, fazendo parte das convenções que dependem do nosso conhecimento da história, no caso dos motivadores do entendimento de Twain (de que a cena pudesse representar uma “Jovem com Febre do Feno” ou “Jovem com um Saco na Cabeça”), eles também são convencionais e também estão atrelados à linguagem.

sobre o livro ilustrado: “[w]hat I am arguing for, in other words, is the specificity of the illustrated text as a mode of representation that signifies in its relation between word and image<sup>33</sup>”.

Tudo começa antes mesmo de o livro ser aberto, com o tamanho e o formato do volume: os livros ilustrados distinguem-se, por exemplo, dos livros de histórias infantis, mais comumente encontrados em medidas maiores e mais finas e, de acordo com Perry Nodelman (1988: 44), isso provoca respostas diferentes no leitor. Para o autor, o público tem a tendência de esperar que a literatura de qualidade seja apresentada em volumes de capa dura, de uma única cor, e que as produções mais populares ou infantis apareçam respectivamente em volumes menos tratados e de capa colorida plastificada. O tipo de papel também é influente na atitude do leitor. O papel acetinado, embora ofereça uma maior claridade às ilustrações (principalmente se forem coloridas), distanciam-nas do leitor, uma vez que a luz incide igualmente sobre todas as suas partes; e o papel de textura mais grossa, por contrariamente proporcionar uma atmosfera de maior intimidade, pode ocasionar uma sensação de claustrofobia, em contanto com as tonalidades dos tipos e desenhos (Nodelman 1988: 47-48). E, por fim, as capas<sup>34</sup> influenciam em como o conteúdo é visualizado:

we can and do tell books by their covers; we use the visual information we find there as the foundation for our response to the rest of a book. Illustrators often try to create appropriate expectations by pictures on covers or dust jacket that appear nowhere else in a book and that sum up the essential nature of the story<sup>35</sup> (Nodelman 1988: 49).

Esses critérios vêm de encontro à afirmação de John Berger (1972: 8) de que [t]he way we see things is affected by what we know or what we believe<sup>36</sup>; e que se estendem

---

<sup>33</sup> [o que estou afirmando, em outras palavras, é a especificidade do texto ilustrado como modo de representação que faz sentido em sua relação entre a palavra e a imagem]

<sup>34</sup> O estudo de Yone Soares de Lima, *A Ilustração na Produção Literária* (1985) oferece uma ampla abordagem das capas, situando-as na produção literária brasileira da década de 1920.

<sup>35</sup> [podemos diferenciar os livros, e realmente o fazemos, por meio das capas; utilizamos as informações visuais que encontramos nas capas como fundamento para nossa resposta ao restante do livro. Os ilustradores geralmente tentam criar expectativas apropriadas por meio de figuras nas capas ou sobrecapas, que não figurem em nenhum outro lugar do livro e que resumam os aspectos essenciais da história]

<sup>36</sup> [a maneira como vemos as coisas é influenciada pelo que sabemos ou acreditamos]

para o interior do livro. Nessa parte, no entanto, os próprios elementos formais de cada linguagem interagem uns com os outros.

Inicialmente, os tipos utilizados na impressão do texto são representativos e significam, também, em sua associação com as figuras. Em seu estudo sobre a tradução de livros infantis, Riitta Oittinen (1993: 114) observa que a tradução inglesa de *Kuka lohduttaisi nyytiä?*<sup>37</sup>(1970), da série *Moomin*, da escritora finlandesa Tove Jansson (1914-2001) (publicada nessa língua como *Who Will Comfort Toffle?*, em 1991), ao utilizar tipos distintos do original, em letra cursiva, interrompe o ritmo formado pelo texto e as ilustrações em sua complementaridade e flutuação das tonalidades sólidas e diluídas, e a construção de opostos (comum nas produções da autora) pelo arredondamento da escrita caligráfica em contraste com a forma geométrica dos blocos de gelo (cf. exemplo de Oittinen, p. 116-119 [Figs. 10 e 11]). E Walter Crane (1896: 217) atesta sobre os mesmos tipos de efeito na combinação dos caracteres com as ilustrações, a que o ilustrador deve atentar antes de iniciar o trabalho:

[u]nless we are designing our own type, or drawing our lettering as a part of the design, the character and form of the type will give us a sort of gauge of degree, or key, to start with, as to the force of the black and white effect of our accompanying designs and ornaments. For instance, one would generally avoid using heavy blacks and thick lines with a light open kind of type, or light open work with very heavy type<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Esse título é, ele próprio, uma tradução do original em sueco *Vem skall trösta knyttet?* (1960): como a escritora Tove Jansson pertencia à minoria de finlandeses falantes de sueco, todas as suas obras foram escritas nessa língua.

<sup>38</sup> [a menos que formos desenhar os nossos próprios tipos ou que as letras façam parte do desenho, o caráter e a forma dos tipos dar-nos-ão a medida ou a chave inicial, com relação à intensidade do efeito de preto e branco dos desenhos e adornos que os acompanham. Por exemplo, geralmente evita-se usar tons intensos de preto e linhas grossas com tipos delicados e lavrados, ou desenhos delicados e lavrados com tipos carregados]



Figura 10. Tove Jansson, "Nytti, Tuittu ja Mörkö", *Kuka lohduttaisi nyttiä* (Porvoo: WSOY, 1970)

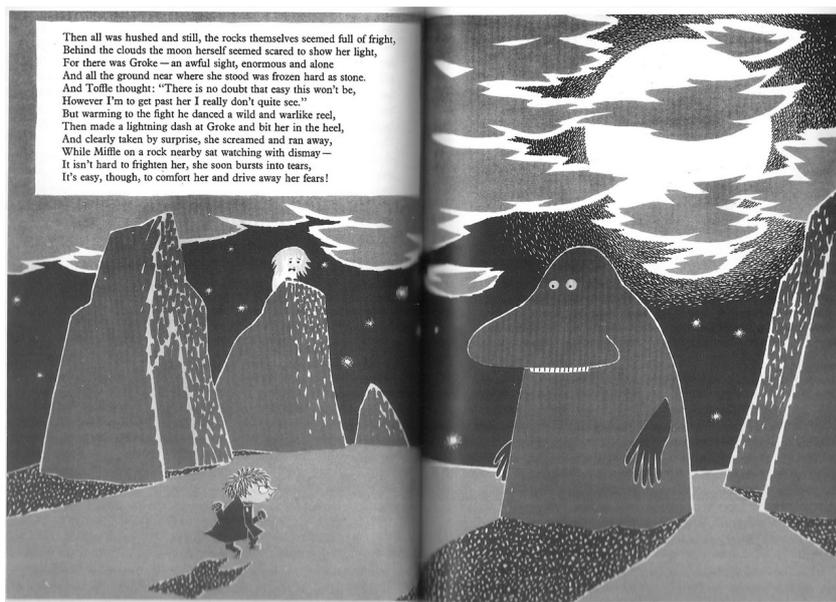


Figura 11. Tove Jansson, "Toffle, Miffle and Groke", *Who Will Comfort Toffle?* (Porvoo: WSOY, 1991)

As considerações de Crane sugerem o efeito dos componentes do desenho, em si. Fica claro que as linhas finas causam impressões diferentes das que causariam se fossem grossas; e isso tem razão de ser: as linhas traçam as formas do desenho, que por sua vez produzirão efeitos distintos de leveza ou carregamento à figura como um todo e ao texto interagindo com ela (como apontado pelo autor). As linhas atuam de diversas maneiras sobre a forma. As formas arredondadas ou encurvadas, por exemplo, causam a sensação de suavidade e fofura (Nodelman 1988: 72); ao passo que as angulares ou

pontiagudas criam o efeito oposto. Nodelman afirma que os nossos olhos respondem a objetos de pontas finas da mesma maneira que o nosso corpo responderia se nos sentássemos sobre uma delas (ibid.: 73). E as linhas podem se sobrepor à forma, conferindo vigor ao desenho. Mas isso depende da ação de outros elementos da ilustração. O não preenchimento de áreas fechadas na figura, por exemplo, enfatiza a linha sobre a forma e cria a sensação de movimento — daí a idéia de vigor e sua eficácia na ilustração da ação (cf. Nodelman 1988: 69-70); e, contrariamente, os tons escuros e o preenchimento dos espaços retêm o movimento e, assim, “paralisam” o andamento da ação. Como exemplos de desenhos onde isso ocorre podem ser citadas as denominadas “dark plates”<sup>39</sup>, de Phiz, que, além disso, criaram uma atmosfera obscura (e até mesmo sinistra) para as obras nas quais foram inseridas. Abaixo [Fig. 12], uma das produzidas para *Bleak House* (1852):



Figura 12. H. K. Browne, "Tom All Alone's", *Bleak House*, no. 14 (London: Bradbury & Evans, 1853)

<sup>39</sup> As “dark plates” (literalmente “gravuras escuras”) foram um estilo criado por Phiz para os desenhos, particularmente de *Bleak House* (1851), no qual as figuras eram compostas com dosagens muito carregadas de preto e que, como expresso pela designação, escureciam o ambiente retratado. Phiz alegava que a atmosfera obscura condizia com a fase emocional crítica por que Dickens estava passando, durante a escritura do romance (Lester 2006: 151); e Cohen (1980: 109) sugere que a primeira gravura do tipo pode ter surgido como protesto contra os editores, que passaram a reproduzir as ilustrações de Phiz por meio da litografia, uma técnica que escurece (e mancha) as linhas do desenho a cada tintagem que a pedra recebe. De um modo ou de outro, os desenhos nesse estilo retratam o “tom sombrio” da obra e o “domínio opressor do cenário” sobre as personagens (ibid.). Citando Steig (1969: 229; 1970: 326) e Harvey (1971: 151-52) em sua menção de que, das dez gravuras escuras em *Bleak House*, seis não apresentam nenhuma figura humana e, nas quatro que o fazem, elas são discerníveis apenas em uma, Cohen (1980: 109) afirma que “a insignificância das personagens nas gravuras reflete sensivelmente a sua insignificância na narrativa do autor, que retrata uma sociedade cujas instituições massacram, isolam e freqüentemente destroem os seus membros”.

O contraste entre claro e escuro nos desenhos, ou seja, a gradação de luminosidade ou sombra que apresentam, promove ainda outros efeitos. Hodnett (1986: 21) afirma que os espaços em branco em volta ou no interior das figuras dão uma sensação de vivacidade; e que, por sua vez, as tonalidades escuras e sólidas tornam a página congestionada e “pesada” (com “falta de ar”, como nas suas palavras), separando o desenho do texto. Nodelman (1988: 53) também considera a questão dos espaços em branco: para ele, quando ao redor do desenho, esses espaços atuam como molduras, isolando as figuras e chamando atenção para elas (como conclui na análise das ilustrações de Beatrix Potter (1866-1943) para o seu próprio livro *The Tale of Peter Rabbit*, de 1902); e que os espaços em branco também controlam a posição onde o texto é inserido (ibid.). Mas, nesse caso, as molduras produzem um efeito ainda maior de destacamento, a começar pelos motivos de sua utilização nas artes plásticas. De acordo com Rudolf Arnheim (1974: 239-240), as molduras originaram-se na Renascença, com os lintéis e pilastras que circundavam os retábulos dos altares, e que, à medida que o espaço pictórico emancipou-se da parede, passaram a ser utilizadas em outros meios (notadamente a pintura de tela) para delimitar o espaço da figura, do restante da superfície em que estivesse inserida. Em sua aplicação na ilustração, assim, as molduras fazem o mesmo com a figura em relação ao texto, além de promoverem uma visão objetiva do seu conteúdo. As molduras internas, entretanto, têm um efeito distinto. Quando inseridas na ilustração, elas aumentam o “ênfase dramático” da figura (Nodelman 1988: 51), forçando o leitor/espectador a atentar para detalhes específicos dentro do desenho. E, no caso de envolverem o texto, elas podem diminuir o realismo das figuras (ibid.: 57). Abaixo, na mesma ilustração [Fig. 13], exemplos de molduras no interior do desenho e do desenho funcionando como moldura:



Figura 13. Trina Schart Hyman, "Snow White's Mother", *Snow White* (Boston: Little, Brown, 1974)

Essas considerações aplicam-se em maior medida aos desenhos em preto e branco; pois, no caso de ilustrações coloridas, como acontece com algumas gravuras de John Leech (1817-1864) para *A Christmas Carol* (1843), de Dickens, para citar apenas um exemplo, há ainda outras implicações. Hodnett (1986: 21) alega que o uso de cores na ilustração “é tão óbvio quanto dispendioso”, certamente, referindo-se à beleza dispendiosa da impressão colorida — o que é uma verdade. No entanto, as cores representam mais do que as nuances de gradação cromática, sombreamento e saturação e do que o convencionalismo (pela simbologia) de sua aplicação. J. Hillis Miller (1992: 135-143) discute os conceitos de cor para J. M. W. Turner e Goethe, que se demonstram quase opostos<sup>40</sup>, mas que implicam em significações para além da definição física (newtoniana) da divisão da luz; e Julia Kristeva (1980: 210-236) associa as cores ao inconsciente:

[...] color is an index of value (of an objective referent) and an instinctual pressure (an erotic implication of the subject); [...] Thus, it is through color — colors — that the subject escapes its alienation within a code (representational, ideological, symbolic, and so forth) that it, as conscious subject, accepts<sup>41</sup>.

De fato, as cores têm conotações emocionais (Nodelman 1988: 59-67); e, por estarem arraigadas culturalmente — uma vez que são percebidas de modo distinto em diferentes culturas (Segall, Campbell e Herskovits 1966: 37-38) —, são capazes de multiplicar os “estados de espírito” com que a obra é recebida.

Esses elementos por si contribuiriam para visões distintas da obra, não fosse, por fim, pelo próprio meio utilizado pelo ilustrador, que, também, podem ampliar ou delimitar as relações entre o texto e as ilustrações. Em sua análise das ilustrações em edições inglesas do romance de Harriet Beecher Stowe (1811-1896), *Uncle Tom's Cabin* (a primeira a dar-se em 1852), Julia Thomas (2004: 34-35) relata que o escravo negro, em particular, para o público não residente no continente americano, foi

<sup>40</sup> De acordo com Miller (1992: 136), para Turner as cores descendem totalmente da luz, ao passo que a ausência de luz e cor caracteriza a matéria. Para Goethe, contrariamente, mais do que a divisão da luz, a cor é uma manifestação intrínseca da natureza material dos objetos.

<sup>41</sup> A cor é um índice de valor (de um referente objeto) e uma pressão instintiva (uma implicação erótica do sujeito); Assim, é por meio da cor — ou cores — que o sujeito escapa da alienação contida em um código (representacional, ideológico, simbólico, e assim por diante) que ele, como sujeito consciente, aceita.

construído de maneira especificamente visual; e que sua representação se deve aos fatores técnicos e estéticos, tanto quanto aos sociopolíticos. Thomas alega, por exemplo, que o método de delineamento da xilografia, de cortar as partes em branco do desenho no bloco de madeira e deixar as partes a serem entintadas em relevo, favorecia especificamente a representação do branco — visto que a pele podia ser escavada sem interrupções, com as linhas para a tinta demarcando as características da figura<sup>42</sup>. Assim, para representar o negro era necessário deixar a parte da pele em relevo, o que demandou um aperfeiçoamento da técnica, principalmente com a criação de efeitos tonais<sup>43</sup> (ibid.: 35).



Figura 14. anônimo, "Eva and Tom Trying to Write", *Uncle Tom's Cabin; or Life Among the Lowly: A Tale of Slave in America* (London: Nathaniel Cooke, 1853)

Thomas sugere que, no caso da edição publicada por Nathaniel Cook (1853), cujo exemplo da cena de “Eva Ajudando Tom a Escrever uma Carta” é mostrado acima [Fig. 14], a elaboração de Tom até mesmo supera a de Eva e que esse fato tem implicações na relação do texto com a imagem:

[w]hile Eva appears as a hasty sketch, Tom's features are more carefully engraved, from the tonal emphasis on his cheekbones to the side of his face that is turned away from the spectator and in deep shadow. Tom, a figure who has himself been imprinted *onto* the paper, is engaged here in the act of writing, producing his own graphic marks that are linked with the words that surround him on the page. Eva, on the other hand, apart from the “delineating” black of her outline, merges *into* the paper, the whiteness of her arms and face

<sup>42</sup> Esse é o método típico de delineamento, no qual as linhas demarcam os limites das formas.

mimicking the gaps and spaces that occur between the words and letters with which she is juxtaposed<sup>44</sup> (ibid.: 36).

Esse exemplo demonstra, juntamente com os demais citados, que no encontro entre o texto e as ilustrações é justamente o diálogo entre os elementos formais de cada linguagem que se torna significativo para as construções do livro.

### 1.1.2. O encontro de tempo e espaço

---

A natureza das relações entre a palavra e a imagem pode ser vista de várias maneiras. Uma delas é expressa por Nodelman (1988: 53), em sua sugestão de que “[e]ven though the words of text communicate differently and require kinds of responses different from pictures, written language is like pictures in one important way; both are things to be seen<sup>45</sup>”. O comentário do autor faz referência à qualidade gráfica do signo verbal, que o torna concreto, no livro, como objeto a ser visualizado tanto quanto a imagem. Essa concepção da palavra resgata a sua condição hieroglífica (pictográfica) ancestral, antes de “absorver” as significações e transformar-se em signo abstrato e arbitrário (Spinozzi 2007)<sup>46</sup>; e, precisamente na sua relação inter-artística com o meio pictórico, as artes milenares chinesa e japonesa, nas quais as barreiras entre o verbal e o visual eram praticamente inexistentes. Discorrendo sobre essas artes, Bland (1958: 27) cita o adágio de um historiador chinês: “[w]hen they could not express their thoughts [in painting]

---

<sup>43</sup> Os efeitos tonais, nesse caso, eram produzidos por meio do sombreamento das linhas cruzadas, cortando-se a madeira entre essas linhas, ou criando-se um efeito de “impressão digital”, entalhando linhas brancas finas dentro da parte elevada do bloco.

<sup>44</sup> [ao passo que a figura de Eva parece ser um rascunho feito às pressas, as características de Tom são gravadas com mais cuidado, começando pela ênfase tonal nas maçãs de seu rosto até o lado da face, voltado para o fundo da gravura e completamente escurecido. Tom, cuja figura está, ela mesma, impressa *no* papel, ocupa-se do ato da escrita, produzindo suas próprias marcas gráficas, que, por sua vez, se relacionam às palavras que o circundam na página. Eva, por outro lado, exceto pela cor negra do “delineado” de sua silhueta, imerge-se *no* papel, sendo a brancura de seus braços e rosto imitativa dos espaços entre as letras e as palavras com as quais se justapõe]

<sup>45</sup> [mesmo em se tratando que as palavras se comunicam de modo diferente e requerem respostas distintas das exigidas pela imagem, a linguagem é como o desenho em um aspecto muito importante: ambos são coisas para serem vistas]

<sup>46</sup> O artigo de Spinozzi foi publicado originalmente no periódico eletrônico *Journal of Illustration Studies*, do Centre for Editorial and Intertextual Research da Universidade de Cardiff, no País de Gales; e pode ser encontrado no em: <http://www.jois.cf.ac.uk/articles.php?article=43>.

they made characters and when they could not express shapes [in writing] they made paintings<sup>47</sup>”.

Sem a necessidade de voltar muito no tempo, no entanto, a mimese da palavra pode ser vista tanto no advento da impressão e os mencionados livros tipológico-emblemáticos, em que as letras e as imagens eram entalhadas no mesmo bloco, quanto (voltando menos ainda no tempo), nas pinturas holandesas, particularmente do século XVII, analisadas por Svetlana Alpers (1983), em que a palavra é parte da imagem — quer na forma de inscrições, como em *The Music Lesson* (1662-65), de Vermeer, de textos em variadas associações com outros objetos da pintura, como em *Still Life* (1655), de Anthony Leemans, ou, mesmo em instâncias de leitura ou escritura, como em *An Old Woman*<sup>48</sup> (1631), de Rembrandt — e analisada como representação pictórica tanto quanto a imagem. E existem ainda os caligramas, cunhados por Apollinaire, em que a palavra forma o objeto representado. O “Poema-Cauda” [Fig. 15], em *Alice’s Adventures in Wonderland* ([1865]2001: 35) é um exemplo clássico.

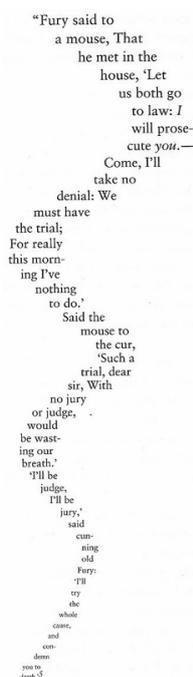


Figura 15. Lewis Carroll, "The Tail Poem", *The Annotated Alice* (London: Penguin, 2001)

<sup>47</sup> [quando não podiam expressar suas idéias, criavam caracteres e quando não conseguiam expressar as formas, pintavam]

<sup>48</sup> Esse quadro compõe uma série de pinturas que retratam mulheres idosas e também é conhecido como *A Profetisa Ana* (ou *A Mãe de Rembrandt*). Acredita-se que a mãe do artista Neeltje Willemsdr van Zuydtbroeck tenha servido como modelo para essas pinturas. O catálogo virtual do Museu Rijksmuseum [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_assets/SK-A-3066?page=1&lang=en&context\\_space=&context\\_id=](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-3066?page=1&lang=en&context_space=&context_id=) refuta essa informação; e em *Rembrandt's Mother: Myth and Reality*, editada por Christiaan Vogelaar e Gerbrand Korevaar (Zwolle: Waanders Uitgevers, 2005), ela é discutida em relação às demais pinturas.

Os teóricos interessados na iconicidade do signo verbal empenham-se não apenas na ligação genealógica da palavra com a imagem, mas em quanto os meios verbal e visual possam equivaler-se. John Ruskin, por exemplo, relaciona a palavra e a imagem ao ato material primordial de arranhar uma superfície para fazer uma marca. Para ele, tanto os signos são verbais e imagéticos ao mesmo tempo, quanto qualquer configuração de um signo possui dimensões temporais e narrativas (Ruskin 1872/1876 apud Miller 1992: 75). Essa linhagem ancestral comum poderia explicar o elo que une a palavra e a imagem na representação da literatura, em especial, no livro ilustrado. Mas, antes, é necessário mencionar Lessing novamente, desta vez, em sua distinção das artes temporais e espaciais. A separação entre a literatura e a pintura, proposta por Lessing, dá-se primordialmente pelo aspecto temporal-espacial: a literatura é temporal, porque a leitura envolve a passagem do tempo e a pintura é espacial, visto consistir de corpos dispostos no espaço — o que implica também na linearidade da primeira, por sua progressão seqüencial, e na simultaneidade da última, uma vez que os elementos pictográficos são visualizados ao mesmo tempo. De acordo com Mitchell (1987: 96), apesar das polêmicas causadas por *Laokoön* (onde essas idéias são expostas), a distinção por esse critério é pouco questionada entre os críticos; e, mesmo as teorias que argumentam sobre a espacialidade literária ou a temporalidade nas artes visuais são modestas diante da “força normativa” dessa divisão<sup>49</sup>. Mitchell também comenta os principais momentos da teoria de Lessing, notadamente o ponto em que, depois de apresentar os princípios de sua distinção entre a poesia e a pintura, o autor dá a impressão de, ele próprio, violá-los (Mitchell 1987: 100-1):

Lessing sugere, por exemplo (citado aqui via tradução em inglês, de Ellen Frothingham), que

[a]ll bodies, however, exist not only in space, but also in time. They continue, and, at any moment, of their continuance, may assume a different appearance and stand in different relations. Every one of these momentary appearances and groupings was the result of a preceding, may become the cause of a following,

---

<sup>49</sup> De acordo com Mitchell (1987: 96), Lessing não foi o primeiro a fazer essa distinção (o que já era “lugar comum”, segundo ele, até mesmo entre os apologistas da doutrina da *ut pictura poesis*, a quem Lessing atacou por ignorar o fato). Assim, para Mitchell, isso somente aumenta a sensação de que essas sejam “verdades universais”, herdadas do Iluminismo. Para ele, o que Lessing fez foi tratar a questão sistematicamente e reduzir as barreiras comuns entre as artes a essa diferença fundamental.

and is therefore the centre of a present action. Consequently painting can imitate actions also, but only as they are suggested through forms<sup>50</sup> (1969: 91-2).

E, de modo semelhante, que

[a]ctions, on the other hand, cannot exist independently but must always be joined to certain agents. In so far as those agents are bodies or are regarded as such, poetry describes also bodies, but only indirectly through actions<sup>51</sup> (1969: 92).

De acordo com Mitchell (1987) essa “concessão” é estratégica, primeiro porque a distinção das artes baseada em critérios de representação direta (no primeiro nível) ou indireta (no nível da inferência), como Lessing sugere, não apenas revelaria a fragilidade de sua teoria distintiva, como o colocaria em maus lençóis pelos conseqüentes julgamentos de valor que implicaria (cf. p. 100-3)<sup>52</sup>. Depois, porque o autor simula o efeito de que seu argumento pertence ao campo das “necessidades naturais” das artes e não à esfera do “desejo”, o que Mitchell acredita ser o caso: “[t]here would be no need to say that the genres *should not* be mixed if they *could not* be mixed<sup>53</sup>” (p. 104). Isso não implica em dizer que Mitchell esteja reivindicando a indistinção entre as artes, ou seja, a inexistência de diferenças entre elas. Significa apenas que, para Mitchell, as noções de tempo e espaço não fornecem uma base “coerente”, como ele afirma, para a sua diferenciação (p. 103). Para ele,

[o]ur beginning premise would be that works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and that the interesting problem

---

<sup>50</sup> [todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles estão sempre em continuidade e, a qualquer momento, podem assumir uma forma distinta e engajarem-se em diferentes relações. Cada uma dessas formas e formações momentâneas é resultante de uma anterior, pode se tornar a causa de uma seguinte e é, portanto, o centro da ação corrente. Conseqüentemente, a pintura pode imitar as ações também, mas, somente se sugeridas por meio das formas]

<sup>51</sup> [as ações, por outro lado, não podem existir independentemente, mas, devem sempre estar associadas a certos agentes. Na medida em que esses agentes constituírem corpos ou forem considerados como tais, a poesia também descreve os corpos, mas, somente indiretamente por meio das ações]

<sup>52</sup> Mitchell (1987) aponta as supostas vantagens e desvantagens de se abolir o critério espaço-temporal entre os gêneros (cf. p. 102-103); bem como as visões e possíveis motivações de Lessing ao elaborar a sua teoria (cf. *ibid.*: a partir da p. 104).

<sup>53</sup> [não haveria necessidade de dizer que os gêneros *não deveriam* ser misturados se *não pudessem* ser misturados]

is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal *or* spatial. A poem is not literally temporal and figuratively spatial: it is literally a spatial-temporal construction. The terms “space” and “time” only become figurative or improper when they are abstracted from one another as independent, antithetical essences that define the nature of an object<sup>54</sup> (Mitchell 1987: 103).

De qualquer modo, tanto Mitchell quanto Lessing oferecem o ponto de partida para o diálogo entre o texto e a imagem, proposto na análise do livro ilustrado, no sentido de que ambos vêm (direta ou indiretamente, ou por meio da própria natureza dos signos) uma maneira de convívio das noções de tempo e espaço entre os dois meios.

Isso se torna mais concreto no universo da publicação ilustrada, considerando-se a maneira como a mente conecta simultaneamente os conteúdos parciais inferidos ao longo da leitura (no intuito de compreendê-los como um todo, em termos da página, da história, do capítulo), revertendo o processo linear da seqüência descritiva textual (Schwarcz 1982: 9). E de como, por sua vez, o meio visual pode representar a passagem do tempo por meio da organização de seus elementos formais. Entre as técnicas utilizadas na obtenção do efeito temporal, mencionadas por Joseph Schwarcz (1982), estão a sugestão de movimento, promovida pela disposição de uma série de figuras representando cronologicamente as etapas de uma ação em progresso (p. 23); a repetição de um elemento da figura (no caso, uma personagem envolvida no desenvolvimento de uma ação), no mesmo cenário, indicando a sua movimentação de um lugar a outro (p. 24); e a própria passagem do tempo, como (para citar apenas um exemplo) na repetição da figura em tamanhos diferentes (como ocorre na Fig. 16, abaixo), indicando a sua mudança de estado no decorrer de um período (p. 27-29).

---

<sup>54</sup> [nossa premissa inicial deveria ser que as obras de arte, assim como todos os demais objetos da experiência humana, são estruturas no espaço-tempo e que o problema interessante é compreender uma determinada construção espaço-temporal, não rotulá-la como temporal *ou* espacial. Um poema não é literalmente temporal e figurativamente espacial: ele é literalmente uma construção espacial temporal. Os termos “espaço” e “tempo” somente se tornam figurativos ou impróprios quando separados um do outro como substâncias independentes e antitéticas, que definem a natureza de um objeto]

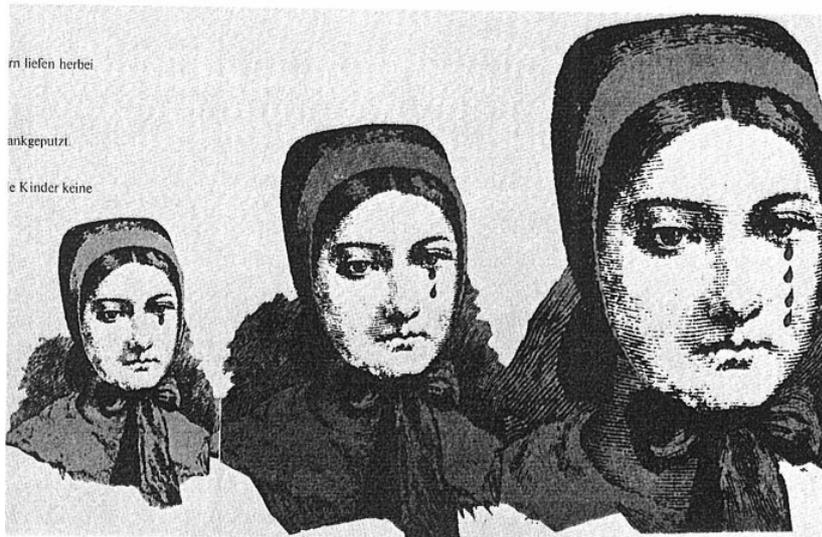


Figura 16. Günter Stiller, "What beautiful tears Mary has...", *Das rote Haus in einer Kleinen Stadt* (München: Verlag Heinrich Ellerman, 1969)

Com relação à simulação de movimento e de passagem do tempo, nas artes visuais, a *pintura de gênero*<sup>55</sup> é um exemplo dessa capacidade da imagem. Em sua análise da série de gravuras *A Harlot's Progress* (1732), de William Hogarth (1697-1764), Ronald Paulson (1971) demonstra como o artista criou efeitos de movimento progressivo e temporalidade por meio de símbolos dentro das figuras, do estilo e do próprio meio representativo. Em dois desenhos extraídos da análise de Paulson, abaixo [Figs. 17 e 18], podem ser vistos vários aspectos que o autor analisa na obra. A posição dos elementos nas figuras é um deles: o arranjo na seqüência da esquerda para a direita, em que se dá a leitura, de acordo com Paulson, cria um padrão de transição temporal por meio de causa e efeito, ação e reação e da demarcação do começo, meio e fim da história (p. 84). O autor afirma, por exemplo, que há a representação do passado, do presente e do futuro, nas gravuras, com a chegada da prostituta a Londres, sua manutenção por um amante, a expulsão de sua casa (por traí-lo) e o ciclo decadente em que entra, de prisão, doença e morte (p. 84).

<sup>55</sup> A *pintura de gênero* faz referência à retratação (na pintura ou na ilustração) do cotidiano e das cenas domésticas e familiares. O gênero é originário da pintura holandesa do século XVII e também pode ser designado como *pintura descritiva* nessa arte (cf. Alpers 1983). A pintura de gênero também se relaciona com a *pintura histórica*, mas, julga-se que essa última se ocupe da retratação das cenas históricas propriamente ditas e, mais propriamente, de cenas bíblicas. Em ambos os casos as figuras narram uma história, por meio dos atributos da imagem que estão sendo discutidos. William Hogarth (1697-1764) destaca-se como o grande mestre da pintura de gênero na Inglaterra.



Figura 17. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, 1732, plate 1, British Museum, London



Figura 18. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, 1732, plate 2, British Museum, London

De acordo com Paulson (1971: 84) esses efeitos são obtidos, entre outras técnicas, com o uso de figuras estáveis (como a protagonista ou a sua serva) em cenários

e com figurinos diferentes, pela inclusão de objetos como relógios marcando horas distintas, calendários com datas específicas e outros elementos que denotem a passagem do tempo, tais como espelhos quebrados, chaleiras transbordando, paredes rachadas, flores brotando, e assim por diante. Paulson aponta também para as significações implícitas da obra, a que o artista faz referência por meio do paralelismo e da justaposição. Na primeira gravura [Fig. 17], por exemplo, há uma analogia entre a chegada da moça a Londres e o ganso na cesta da senhora que a recebe, numa denotação de sua ingenuidade — e, mesmo de sua tolice, uma vez que a ave alude propriamente à expressão “silly goose” — e antecipação de seu futuro, já que o ganso está morto (ibid.: 85)<sup>56</sup>. E na segunda gravura [Fig. 18], as cenas bíblicas (do “Sacrifício de Isaque” e de “Uzá Tocando a Arca da Aliança”) nos quadros sobre a parede da casa do amante estão em contigüidade com os acontecimentos da figura propriamente dita<sup>57</sup>: um dos amantes partindo, o outro, descobrindo que é traído e a “aliança” que será desfeita com a expulsão da moça (ibid.: 87-88). Além disso, há o mesmo tipo de referência verbal, simbolizada pelo macaco, que, de acordo com Paulson, alude à expressão “to make a monkey of someone”, ou seja, “She’s making a monkey of him” (ibid.: 85).

E, por fim, há exemplos de como a palavra também pode ser utilizada na construção espacial. O frontispício à edição de 1844 de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo (1802-1885), ilustrada por François-Joseph-Aimé de Lemud (1817-1887) [Fig. 19], demonstra a recorrência ao meio verbal na elaboração da imagem:

<sup>56</sup> O autor afirma, por exemplo, que até mesmo a cabeça inclinada da moça, ao escutar atentamente à senhora (de fato, a caftina) é análoga à da ave.

<sup>57</sup> Neste caso, porém, discorda-se da interpretação do autor com respeito a qual figura representaria qual personagem. Paulson (1971: 87-88) afirma que o episódio de “Uzá Tocando a Arca” está relacionado com a moça, e o do “Sacrifício de Isaque”, com o amante. Contribuiriam para a analogia a inclinação da tampa da arca e da mesa de centro, ao serem derrubadas, que estariam no mesmo ângulo, e a própria história da arca, com Uzá cometendo o infortúnio de tocá-la e sendo morto por seu ato impuro. Nesse ponto é que se discorda: pensa-se que a moça é que cometeu o erro de trair o amante e terá de pagar por isso com a perda da comodidade de viver em sua casa, sendo, portanto, relacionada com Uzá; e o amante, por sua vez, relaciona-se à primeira gravura, uma vez que, tal como Abraão que, mesmo amando o filho, concordou em sacrificá-lo, o amante terá de sacrificar o prazer (expulsando a moça), em benefício da honra. Note-se, por exemplo, que Abraão está sentado e voltado para a direita, tal qual o amante, e que, embora não estejam completamente alinhados, a posição dos quadros sugere muito mais a possibilidade de o primeiro, à esquerda, estar relacionado com o amante, e o segundo, com a moça, do que o contrário. Além disso, o autor comete um equívoco com a história bíblica. De acordo com ele, Uzá teria sido apunhalado por um sacerdote ao tocar na arca (ibid.: 88), o que estaria justaposto à espada do segundo amante, que dá a impressão de o estar apunhalando pelas costas, quando de sua saída. De fato, Uzá não foi apunhalado, mas, morreu instantaneamente ao tocar na arca (2 Sam. 6:6). Tocar nos objetos sagrados só era permitido aos levitas. Quem mais o fizesse (mesmo acidentalmente, como foi o caso) perderia a vida (Num. 4:15).

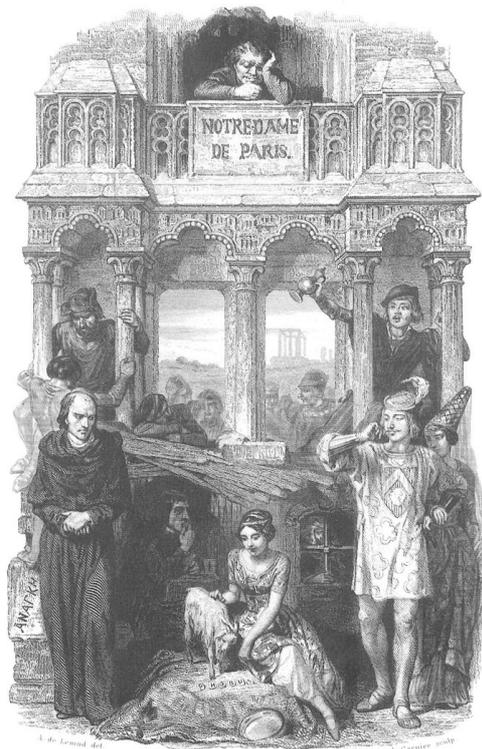


Figura 19. Aimé de Lemud, frontispiece, *Notre-Dame de Paris* (Paris: A. Garnier, 1844)

Numa alusão à arquitetura da catedral de Notre-Dame e à própria valorização dessa arte no período gótico, no qual se passa a história, a gravura apresenta uma distribuição arquitetônica das personagens, que coloca em evidência os principais direcionamentos interpretativos da obra. A personagem na parte de cima do desenho (certamente Quasímodo) encontra-se em paralelo com a moça, na parte inferior, numa condição de equilíbrio com ela no centro da gravura. Essa moça, Esmeralda, juntamente com sua cabra Djali, por sua vez, pertencem ao mesmo plano que as personagens que as ladeiam (facilmente identificáveis como o clérigo Frollo, do lado esquerdo e o casal Febo e Flor de Lis, do lado direito), embora em um nível desigual, visto que, pelo fato de estar sentada, elas ocupam uma posição superior à sua. A moça é, assim, o ponto de intersecção entre os pólos vertical e horizontal e o centro de disputa entre eles, já que as personagens que os ocupam encontram-se em posições diametralmente opostas. Essa distribuição coloca a moça, também, como base das três colunas que sustentam o edifício (e que, de fato, formam um triângulo das personagens que as identificam); e aponta para um dos temas da obra, inferido pelas letras P-H-E-B-U-S (Febo), manipuladas pelo animal junto da moça, que se vão construindo, da mesma forma

estrutural que a gravura. E há, por fim, uma espacialização do tempo, caracterizada pelo espaço aberto entre as colunas, no centro da gravura, que não apenas expõe os acontecimentos futuros no desenrolar da história (como um episódio de enforcamento, por exemplo), como os encerra nos limites da obra.

No entanto, esses efeitos são obtidos principalmente pela presença do título que, ao identificar a catedral, ambienta essas estruturas e as define como características do romance. Há um contraste entre o cenário da rua, ao qual pertencem Esmeralda e as demais personagens no plano inferior (incluindo as que se vêem ao fundo, na espécie de taverna, atrás delas) e o cenário da catedral, onde se encontra Quasímodo, cujas alusões à oposição entre inferior e superior, profano e sagrado, instável e estável, e assim por diante, só se tornam possíveis pela definição de um dos lados como superior, sagrado, estável, possibilitada pelo título. Existe, ainda, uma oscilação de papéis entre as personagens: o clérigo, por exemplo, supostamente, pertencente ao nível elevado, encontra-se no nível “mundano”, podendo-se, assim, perceber, de antemão, alguns traços de seu caráter. Esse desenho exemplifica o que Lima (1985) denominaria ilustração *referencial* (adotando-se a sua classificação das capas de livros), na qual a imagem identifica a palavra e a palavra identifica a imagem. Ela estabelece o título como sustentáculo do desenho e o desenho como sustentáculo do texto. Desse modo, as qualidades de solidez, resistência e magnitude, mostradas na imagem, passam a ser as qualidades da própria obra (já que o título a identifica como tal); e a refletir a sua condição inabalável, mesmo em face da desestruturação — note-se a inscrição “ANARKY”, em segundo plano — do universo ao seu redor.

As associações do texto com a imagem sugeridas nesses exemplos poderiam ser descritas como um encontro duplo de tempo e espaço, no qual, ademais da contigüidade de suas próprias características temporais e espaciais — Alpers (1984: 180) afirma, por exemplo, que “objects come with their own verbal documentation. They make themselves visible in image and in word and the picture documents them by visibly naming the object<sup>58</sup>” —, o meio verbal é espacializado (por meio de sua alusão) nas figuras e o posicionamento seqüencial das figuras linearizam o meio visual. Quando no interior do livro ilustrado, essa dinâmica adquire um *ritmo*, não apenas implicando em

---

<sup>58</sup> [os objetos vêm com a sua própria documentação. Eles se fazem visíveis em imagem e palavra e a imagem os documenta ao designá-los visualmente]

múltiplas intersecções espaço-temporais, mas fazendo com que o texto e a imagem denotem os acontecimentos da obra e, assim, estabelecendo a imagem como forma de narrativa, tanto quanto o texto.

### 1.1.3. A narrativa visual

---

Que a imagem é capaz de contar uma história não é novidade nos estudos visuais e literários e, neste ponto da discussão, tampouco neste estudo: “Stories, it seems, can be found in images as well as texts” (Thomas 2004: 2). O que talvez não seja lugar comum é que a tradição de contar uma história fazendo uso de uma sucessão de desenhos data de muito tempo na arte pictórica. Nas *Pastorais* de Virgílio (publicadas por Thornton, em 1821), as gravuras de Blake para a “Imitação da Écloga I”<sup>59</sup> são narrativas visuais do diálogo entre Colinet e Thenot<sup>60</sup> no poema; e, no Livro de *Gênesis de Viena* (do século VI), a conhecida história de “José na casa de Potifar” é narrada com tanta vivacidade pelas imagens, que “one can ‘read’ this picture story without resorting to the text for explanation<sup>61</sup>”, Kurt Weitzmann (1975: 3) escreve. As narrativas imagéticas, de fato, remontam ao período clássico, como apontado por Weitzmann em seus estudos da arte medieval, em particular da iluminação bizantina, que reflete os modelos gregos anteriores em vários aspectos composicionais das miniaturas<sup>62</sup> (cf. Weitzmann 1947; 1949; 1951; 1959; 1975, entre outros). No minucioso trabalho de recomposição dos *ciclos narrativos* (ou seja, na seqüência de desenhos que formam uma história) nesses manuscritos, bem como em fragmentos de papiro, vasos de metal e terracota e até mesmo frisos de túmulos romanos, e investigação de como se deu a sua migração integral ou em partes para essas fontes, o autor comprova uma intensa atividade ilustrativa na Grécia Antiga e demonstra que a narrativa por meio de imagens

---

<sup>59</sup> Poema de Ambrose Philips, publicado em *The Pastorals of Virgil Illustrated by 230 Engravings*, editada por Thornton, em 1821.

<sup>60</sup> Colinet e Thenot corresponderiam a Tityrus (Títiro) e Meliboeus (Melibeus), já que o poema de Phillips é uma “imitação” da écloga original.

<sup>61</sup> [pode-se ler essa história em imagens sem se recorrer ao texto para obter explicações]

<sup>62</sup> A miniatura é a designação do desenho no manuscrito iluminado.

desenvolveu-se ao longo de praticamente todos os períodos da história dessa civilização<sup>63</sup>.

Os estudos de Weitzmann revelam, primeiramente, a estreita ligação da narrativa visual com a literatura na arte clássica, em se tratando que a maior parte das miniaturas remanescentes nos manuscritos medievais concentra-se nas tragédias de Eurípedes e nas obras de Homero<sup>64</sup> (cf., em particular, Weitzmann 1949 e 1951). Como os principais requisitos para que um texto fosse ilustrado eram a sua popularidade e um conteúdo passível de visualização na forma de realidades históricas, as obras literárias, mais do que as científicas, favoreciam a ilustração da ação (Weitzmann 1959: 31) — o que se reflete na iluminação bíblica, principalmente, na ilustração do Pentateuco, dos Livros dos Reis ou dos Evangelhos, por constituírem narrativas de acontecimentos concretos (ibid.). Porém, mais significativamente, em termos da coexistência dos meios verbal e visual, esses estudos comprovam que as narrativas cíclicas originaram-se, mais comumente, em ilustrações em manuscritos dos textos clássicos. Em sua análise das ilustrações na *Cinegética* original de (autoria atribuída a) Opiano de Apaméia, por exemplo (cf. Weitzmann 1949), o autor conclui que o caráter distinto das representações dos animais e de cenas específicas da peça *Egeu* encontradas nessa obra, levam a crer que o arquétipo das figuras, ou, pelo menos, uma cópia anterior ilustrada, com o manuscrito do texto de Eurípedes, existia desde o século III, anteriormente a sua criação (cf. Weitzmann 1949: 159-161, 174).

O princípio adotado na ilustração dessas obras visava a que a imagem adquirisse um caráter textual. Bland (1958: 25) afirma sobre as figuras nos manuscritos iluminados que “[they] could be ‘read’ almost as easily as the text<sup>65</sup>”; e Weitzmann (1959: 31) também é claro a esse respeito:

---

<sup>63</sup> Em *Illustrations in Roll and Codex* (1947: 13-44), Weitzmann classifica três modos primordiais de expressão das narrativas visuais na arte grega, que denomina métodos. São eles, o *método simultâneo*, por meio do qual uma única figura apresenta diferentes acontecimentos e onde não existe a separação entre as unidades de tempo e espaço (ibid.: 13-14); o *método monocênico*, baseado no princípio das unidades de tempo e espaço e no qual somente uma cena é representada (com as atitudes e os gestos expressivos das personagens convergindo para um momento definido da narrativa textual (ibid.: 14); e, por fim, o *método cíclico* (o método narrativo propriamente dito), que completa o seu quadro evolutivo. Por esse método, um conteúdo literário é representado visualmente, concebendo cada situação de mudança do texto como uma figura isolada: o artista cria uma série de composições consecutivas, com ações separadas e centralizadas, repetindo os atores em cada uma e observando as regras das unidades de tempo e espaço (ibid.: 17).

<sup>64</sup> De acordo com Weitzmann (1959: 31) a *Ilíada* era a obra mais ilustrada no período clássico.

<sup>65</sup> [podiam ser lidas com a mesma facilidade que o texto]

The aim is to have the changes of action represented in such a dense sequence that the beholder can read the picture story almost without resorting to the text for supplementary information. In doing so the illustrator introduces into the [miniature] painting the element of moving action which previously had been considered the province of the writer<sup>66</sup>.

Um outro dispositivo da imagem (além da simulação da passagem do tempo ou do movimento contínuo, mencionados acima) é a sua capacidade de sugerir intervalos dentro das passagens representadas, que é própria da linguagem textual. Seymour Chatman (1980: 28-29) afirma que se lemos em uma frase que, por exemplo, “João vestiu-se” e, na seguinte, que “se dirigiu apressadamente ao balcão de embarque, no aeroporto”, entre uma e outra ação várias outras ocorreram (tais como João ter pegado sua mala, saído de casa, entrado em seu carro, ou tomado um táxi, um ônibus, um trem, etc., chegado ao aeroporto, e assim por diante), que não precisam ser descritas, mas que fazem parte da seqüência lógica dos acontecimentos.

Na gravura de Anne Louis Girodet-Trioson (1767-1824) para a peça *Phèdre*, de Jean Racine (1639-1699), inclusa em *Théâtre*, de 1813 [Fig. 20], as seqüências implícitas podem ser vistas em uma única cena:



Figura 20. Girodet-Trioson, "Phèdre et Hyppolite", *Phèdre, Théâtre* (Paris: R. U. Massard, 1813)

<sup>66</sup> [o intuito é fazer com que a mudança dos acontecimentos seja representada em uma seqüência tão coesa, que o espectador possa ler a história em imagens quase sem recorrer ao texto para informações complementares. Ao fazer isso, o ilustrador introduz na pintura o elemento da ação em movimento, que outrora era considerada pertencente ao território do escritor]

Nessa gravura, que retrata a passagem em que Fedra, depois de declarar o seu amor e ser rejeitada por Hipólito, corre na sua direção e tenta agarrar-lhe a espada para se suicidar, não apenas há uma fissura entre o instante em que essa personagem cai e Hipólito foge (e que faz com que a cena possa ser reconstruída tanto em sentido regressivo, a partir de sua queda, como progressivo, partindo da reação de Hipólito), como a representação como um todo pressupõe uma seqüência de cenas implícitas. Há a chegada inesperada de Fedra, a reação de Hipólito, que se vira bruscamente para trás, ao mesmo tempo em que projeta o corpo para frente, em uma retirada rápida (notem-se os músculos tensos e as pernas flexionadas da personagem e suas vestes esvoaçadas, denotando a rapidez com que se virou), o desfalecimento de Fedra (notável pelas pernas frouxas e os braços relaxados a tal ponto que a espada está prestes a lhe cair de uma das mãos e as vestes de Hipólito a serem sustentadas pela outra mão apenas por mais alguns segundos) e, por fim, a chegada de (provavelmente) Enone, a tempo de sustentar Fedra em seus braços.

Quando consideradas em conjunto, no livro, os espaços entre uma figura e outra na organização das ilustrações é que fazem evocar os acontecimentos entre elas, dotando a imagem da linearidade textual:

the representational arts become still more closely related to the literary sources by adapting from literature the transitory element, which was hitherto confined to the written word. As the eye in reading a text moves from one writing to another, so it moves now from one picture to the next, *reading* them, so to speak, and the beholder visualizes in his mind the changes which took place between the consecutive scenes<sup>67</sup> (Weitzmann 1947: 17-18).

Esses recursos levam a imagem a equiparar-se ao próprio texto em termos de capacidade descritiva.

Talvez, nenhuma outra época tenha sido tão partidária dessa visão da imagem quanto os séculos XVIII e XIX, com a pintura de gênero, comentada anteriormente. Um

---

<sup>67</sup> [as artes representacionais tornam-se ainda mais intimamente relacionadas às fontes literárias, adaptando da literatura o elemento transitório, que até o momento se restringiu à palavra escrita. Assim como o olho, ao ler um texto, move-se de uma palavra a outra, do mesmo modo, agora se move de uma imagem a outra, *lendo-as*, por assim dizer, e visualizando na mente as mudanças que aconteceram entre as cenas consecutivas]

dos truísmos sobre esse gênero, mencionados por Ronald Paulson (1971) a respeito da obra de Hogarth, atesta que “[h]is graphic representations are indeed books: they have the teeming, fruitful, suggestive meanings of *words*. Other pictures we look at — his prints we read<sup>68</sup>” (p. 82). E a própria análise de Paulson de *A Harlot’s Progress* (1732), descrita na seção anterior, serve para distinguir a imagem como possuindo meios suficientes de reprodução do efeito da narrativa textual. Paulson (1971: 82) afirma que

[i]f the function of words is to denote (and incidentally to connote), then plastic and verbal art may come together in so far as both denote. [...] [T]he painting is connected closely with verbal structures, though itself a visual one<sup>69</sup>.

Em sua consideração do período vitoriano na Inglaterra, Julia Thomas (2004) vê semelhanças entre a pintura de gênero e a ilustração literária. Entre os aspectos que as identificam, na sua opinião, está o fato de que, nesse período, em particular, um e outro gêneros estavam a cargo do mesmo artista. A autora cita o exemplo de John Everett Millais (1829-1896), Arthur Hughes (1831-1915) e Luke Fildes (1843-1927), que se dedicavam a ambos no acompanhamento da literatura; e do próprio Hogarth, considerado “the great Father of the English Illustrators<sup>70</sup>” (Thomas 2004: 3). O laço mais forte que os une, entretanto, está no fato de que esses gêneros ultrapassam as fronteiras entre texto e imagem (ibid.: 5). Thomas reconhece que eles não são homogêneos, cada um possuindo suas próprias subcategorias, características e modos discursivos (ibid.: 4). O que a autora deseja salientar é que, tanto em um quanto outro, a construção da narrativa não pertence apenas à esfera textual, mas se dá concomitantemente nos dois meios (ibid.: 5). Thomas, também, sugere que nesses gêneros nenhum dos meios é auto-suficiente (ibid.: 5): “[i]t is the alternation between the visual and textual that generates the meanings of narrative paintings and illustration<sup>71</sup>” (ibid.: 6). Especificamente com respeito ao livro ilustrado, esses pressupostos trazem de volta a noção enfatizada no início, sobre a confluência dos

<sup>68</sup> [suas representações gráficas são de fato livros: elas possuem as significações sugestivas e prolíficas das *palavras*. Outras imagens nós observamos. Suas gravuras, nós lemos]

<sup>69</sup> [se a função das palavras é denotar (e incidentemente conotar), então, as artes plástica e verbal podem ser equiparadas, na medida em que ambas denotam. A pintura está intimamente relacionada às estruturas verbais, embora ela própria seja uma estrutura visual]

<sup>70</sup> [o grande Pai dos Ilustradores Ingleses]

<sup>71</sup> [é a alternância entre o visual e o textual que gera os significados na pintura narrativa e na ilustração]

meios verbal e visual (e, portanto, da necessidade de ambos para a construção do sentido) e da relação dialogal que estabelecem no nível formal, como se quis demonstrar. A partir da consideração desses aspectos se pode, então, estabelecer os demais parâmetros para a sua abordagem em conjunto.

## **1.2. PRINCÍPIOS DA REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA**

---

As características do diálogo da palavra com a imagem, como acabam de ser descritas, servem para revelar a solidez de seu encontro na obra literária, não obstante a complexidade de suas relações, que Schapiro (1973: 9) classifica até mesmo como “problemáticas”. De fato, não apenas a associação entre esses meios está envolta em multiplicidades formais, como os aspectos funcionais, que se pretendem discutir nesta parte, incorrem geralmente, se não em complicações descritivas, em questões de disputa nas obras que abordam o tema. Um dos impasses facilmente encontrados nessas discussões, por exemplo, diz respeito à dependência ou autonomia da imagem em relação ao texto e há, ainda, as controvérsias sobre a função da ilustração, se de esclarecer, exemplificar ou simplesmente decorar o texto. A propósito dessas atribuições, elas não são as únicas: Behrendt (1997: 28) confere à ilustração também as funções (certamente admissíveis) de “alterar”, “expandir”, “contradizer” ou, mesmo, “ridicularizar” ou “refutar” o texto; e várias outras prerrogativas são conferidas a essa arte por outros estudiosos da obra ilustrada, como será demonstrado. O que se deseja enfatizar é, assim, a importância da abordagem desses aspectos em um estudo como este, que vislumbra nas primeiras linhas da definição de ilustração de E. J. Sullivan (1921 apud Holme 1923: 1) o ponto de partida mais apropriado para tanto. Inicialmente, Sullivan diz o seguinte sobre as ilustrações:

Any art that contains or suggests a reference to something outside itself to the extent that it depends for its interest upon that reference may be said to be an illustration whenever the reference is to a fact or to an idea expressible in other terms. The idea contained may be entirely original to the artist, yet it will be

none the less an illustration, and it is difficult to name a work short of a meaningless pattern that does not fall into the category<sup>72</sup>.

A definição de Sullivan é bastante abrangente e, tal como expressa, aplica-se às artes representativas em geral. Ela remete a, pelo menos, dois aspectos da ilustração, que podem ser resumidos a sua referência a um objeto que não seja ela própria (como expresso na linha 1: “that contains or suggests a reference to something outside itself”, ou seja, “to a fact or to an idea expressible in other terms” [linhas 3 e 4]); e (por conseguinte) a dependência desse objeto para a sua expressão: “to the extent that it depends for its interest upon that reference” (linhas 1 e 2). Ao passo que esse último aspecto é descrito de forma mais objetiva, nas palavras de Sullivan, especialmente o termo “referência”, que, além de remetê-lo ao primeiro aspecto, é a palavra-chave para o seu entendimento, pode ser melhor compreendido se considerado um outro trecho da mesma definição:

A drawing that suggests something like a man in some distant way, but depends mainly for its interest on rhythm, pattern or colour, may be almost able to escape falling inside our definition; but let it pretend to likeness or portraiture of a particular man, part of its interest being external to its lines, tones or colours, yet expressed by them, and it immediately becomes an illustration<sup>73</sup> (ibid).

Daí, tanto pode ser inferido que a ilustração faz referência a um objeto (no caso, uma obra de arte), originalmente criado em um meio distinto, de modo a identificar as suas características no outro meio, quanto que o próprio termo “referência” é utilizado para descrever o fenômeno da ilustração; ou seja, “referência” faz referência à realização estética da arte que representa uma outra arte, o que constitui a expressão de sua qualidade representativa. Pode-se concluir também que haverá ilustração quando houver

---

<sup>72</sup> [qualquer arte que contenha ou sugira uma referência a alguma coisa que não seja ela mesma, na medida em que dependa dessa referência para fazer sentido, pode ser classificada como ilustração sempre que a referência for a um fato ou uma idéia exprimível de outra forma. A idéia contida pode ser completamente original ao artista e, contudo, não deixará de ser uma ilustração, sendo difícil apontar uma obra desprovida de um mínimo padrão significativo, que não se enquadre nessa categoria]

<sup>73</sup> [um desenho que apresente uma idéia vaga de um homem, mas dependa do ritmo, da forma ou da cor para fazer sentido, quase consegue escapar da nossa definição. Mas, deixe-o simular a semelhança ou a retratação de um homem em particular, sendo parte de suas significações externas às linhas, tons e cores, e, contudo, expressas por eles, e ele imediatamente se torna uma ilustração]

uma tentativa (ainda que mínima) de precisão e especificidade por parte do artista, entendida no sentido dos termos “semelhança” ou “retratação”, que Sullivan utiliza. Assim, quando aplicados à ilustração literária propriamente dita, tem-se que a ilustração representa o texto não apenas porque faz referência aos elementos formais desse texto, fazendo uso de seus próprios elementos — embora isso também seja verdadeiro a seu respeito —, mas porque é capaz de produzir o efeito descritivo literário desse texto.

Essas noções levam ao entendimento do papel da ilustração como principalmente o de oferecer uma versão paralela do texto literário no meio visual. Mas, esses pressupostos entram, de certa maneira, em conflito, se levadas em conta atribuições da ilustração, como as descritas por Behrendt, na abertura desta seção, e, principalmente, as designações de Sullivan do que seja ilustrar. Elas tanto levariam a indagações como a existência de funções múltiplas para a ilustração (que se manifestariam em diferentes tipos de obras), como ao questionamento do que seja “fazer referência” ao texto e, mesmo, “oferecer-lhe uma versão paralela”. Assim, a discussão *vis-à-vis* dessas questões surge quase que naturalmente. Com isso em mente (e, certamente, tomando-se como base a definição de Sullivan), os itens abaixo foram organizados na forma de dois princípios que regem a ilustração, e que também constituem os pontos de abordagem das questões, e vêm como segue.

### 1.2.1. A referência ao texto

---

A questão da referência ao texto, por parte da ilustração, deve ter início, estabelecendo-se a diferença entre ambos: deve ficar claro, de antemão, que as noções de intercâmbio enfatizadas na seção anterior, principalmente de que a imagem possui meios de representar a linguagem verbal, não implica em afirmar as suas semelhanças. Como se viu, não apenas cada meio possui seus elementos formais, como somente esse fato serve para trazer à tona o conceito de signo e, por conseguinte, de características que os excluem mutuamente. Esse pressuposto, por sua vez, é suficiente para implicar que não se deve supor, tampouco, que a imagem pode mesclar-se ao texto na progressão da leitura. Nesse caso, o que Roland Barthes (1991: 4) afirma sobre a fotografia jornalística pode ser utilizado para a ilustração, de que não se podem misturar porque suas

estruturas são heterogêneas. No entanto, o pensamento no texto e na imagem como a união de “duas estruturas concorrentes”, como o próprio Barthes sugere (ibid.), leva ao questionamento das relações que estabelecem, cuja discussão é também uma maneira de definir as fronteiras que as separam.

Uma primeira idéia da representação pictórica é a de que deve *reproduzir* o conteúdo textual. Esse pensamento, comum entre os escritores do período vitoriano (Thomas 2004: 13), visava a que o texto não recebesse cortes ou adições — o que vinha a ser uma maneira de controlar o artista —, sendo, portanto, ilustrado “literalmente”. Mas, esse parece ser justamente o ponto de impasse dessa noção. Primeiramente, a reprodução implica em que o texto seja um constructo finito, que não apenas permita ser transposto para o outro meio, como o delimita pela (suposta) restrição de suas significações. Além disso, a própria ilustração pode impor limites ao texto, nesse caso, no sentido de que promove “a precise image for the unfettered suggestions of words<sup>74</sup>” (Hodnett 1986: 12). Por fim, essa idéia faz pressupor uma natureza estática para os elementos de ambas as linguagens, negando as características de seu encontro na obra literária. Se, como Edward Johnson afirma (na citação de Lynton Lamb 1962: 3), “[n]othing is reproduced: something different is produced<sup>75</sup>”, ela é, no mínimo, conflitante com o conceito de ilustrar e com as respectivas noções de texto e imagem.

Uma outra questão é a idéia de *equivalência* entre o texto e a ilustração: se essa arte possui meios de representar até mesmo as características de passagem do tempo da descrição verbal, as suposições de equilíbrio e equivalência entre elas podem surgir como decorrências naturais de seu convívio. De fato, o poder da imagem de produzir os efeitos textuais implica na noção de equivalência, em termos de sua capacitação a representar o texto — daí a sua “equiparação” a ele em termos de habilidade representacional, atestada cima. Alpers (1982: 178-180) utiliza esse vocábulo para descrever o papel comum desempenhado pela palavra e a imagem, na pintura de van Eyck dO *Casal Arnolfini* (1434), em que o autor se faz presente por meio de sua assinatura e de sua imagem, à porta do ambiente da tela, que se reflete no espelho, atrás do casal — no sentido de que ambas as formas de denotar a presença do autor se tornam icônicas. Contudo, tanto a idéia de equivalência quanto a de reprodução do texto

---

<sup>74</sup> [uma imagem exata para as sugestões ilimitadas das palavras]

<sup>75</sup> [nada é reproduzido: algo diferente é produzido]

(embora em diferentes graus) implicam na semelhança entre essas artes, o que não é o caso, como está sendo discutido. Como se deseja enfatizar, cada uma possui os seus próprios meios representativos — respeitando as formulações de Lessing (1998) de suas diferenças — e, principalmente, que não existem limites representacionais entre elas, uma vez que seus significados não são fixos ou estáveis (Thomas 2004: 17).

Por esse motivo, a concepção da ilustração como fazendo referência ao texto, como Sullivan sugere, é mais apropriada ao seu tipo de relacionamento na obra literária. Um exemplo de como a imagem é vista por essa ótica pode advir (desta vez, recorrendo à *pintura histórica*) da análise de Mieke Bal (1991: 35-39) dos dois quadros de *José Acusado Pela Esposa de Potifar*<sup>76</sup> (1655), de Rembrandt. Nessas pinturas, apesar de as cenas retratadas diferirem do texto bíblico e, até mesmo, o “contradizerem”<sup>77</sup>, há referências a ele por meio de formas representacionais<sup>78</sup> e elementos simbólicos<sup>79</sup>, que o tornam reconhecível para o espectador, mesmo em face das implicações significativas do padrão representativo adotado<sup>80</sup>. Certamente, que esse gênero difere da ilustração, da mesma maneira que a pintura de gênero, abordada anteriormente. O que se deseja demonstrar é que o ponto comum entre elas, caracterizado pela relação entre o verbal e o visual (ainda que não em um mesmo espaço, no caso da pintura histórica), envolve uma “resposta” ao texto por parte da imagem, ainda que sem “copiá-lo”, “ilustrá-lo” ou “visualizá-lo” (ibid.: 37) como apresentado textualmente.

<sup>76</sup> Em exposição na National Gallery of Art, em Washington, Estados Unidos.

<sup>77</sup> No texto bíblico, por exemplo, a história possui, pelo menos, três episódios: o primeiro, com a mulher de Potifar, na ausência do marido, tentando seduzir José (já que ele era encarregado dos bens de Potifar e se encontrava em casa, portanto), que escapa, deixando-lhe a túnica nas mãos; o segundo, em que a mulher, mentindo, relata a história a seu marido e utiliza a capa como evidência de que José estivera com ela; e a terceira, em que Potifar coloca José na prisão. Nas pinturas, os três episódios são concomitantes: a mulher relata a história ao marido, no próprio quarto do casal e José está presente, em silêncio, enquanto Potifar a ouve. Entre uma pintura e outra mudam os gestos da mulher e as posições de José e Potifar.

<sup>78</sup> Por exemplo, a mulher aponta para José, o que faz inferir que esteja narrando a seu marido um fato relacionado a ele; a aparência de ambos é clara para denotar quem é José e quem é Potifar, etc.

<sup>79</sup> Tais como um molho de chaves, pendurado na cintura de José, que denota a sua função como encarregado da casa.

<sup>80</sup> Por esse padrão, de acordo com Bal (1991: 37), a representação dos três episódios em um faz com que a mulher esteja em uma posição central, tanto estruturalmente, no ápice da pirâmide formada por eles, quanto seqüencialmente, na ordem em que acontecem. Assim, Bal afirma, “o conhecimento da história verbal compartilha da leitura da pintura, mas, ao fazê-lo, traz à tona uma mudança radical no seu significado” (ibid.). Bal afirma ainda que, “[e]mbora a pinturas sejam, em um nível óbvio, totalmente visuais, elas também funcionam em uma combinação de modos, que incluem vários níveis de ‘verbalidade’. Um desses níveis é o do pré-texto: Gênesis 39, conhecido mundialmente. Um outro é o da nova estrutura, oferecida pelo conteúdo proposicional das obras. Há, ainda, o da psicanálise, de teoria e prática verbais por excelência. E, por fim, o novo significado — o afeto elevado e alterado, mediado pelas convenções verbais da expressão emocional” (ibid.: 38).

Essas noções são aplicáveis à ilustração por sua qualidade interpretativa do texto (sobre a qual, mais no próximo capítulo), que justifica os pressupostos acima. Porque a ilustração interpreta o texto, conseqüentemente não o pode reproduzir, copiar e/ou, portanto, colocar-se como semelhante a ele, ou mesmo ser considerada equivalente, visto que suas relações são dependentes de como se dão as construções significativas. Por isso, também, a idéia de paralelismo, sugerida no início, em que a ilustração é visualizada lado a lado com o texto, o que não deve ser tomado apenas como um posicionamento que favorece a observação conjunta de ambos, mas, justamente, que pode determinar as suas relações: como se viu, essas relações são condicionadas à atuação de fatores como as escolhas do ilustrador, as demandas editoriais (e/ou as exigências do autor), as possibilidades do texto e à maneira como os elementos formais de linguagem interagem em cada parte do livro. Essas condições, também, excluem a suposição de a ilustração pode substituir o texto, ainda mais pelo que Bal (1991: 34) afirma sobre eles, de que “[t]ext and image [...] do not match, do not overlap; they can never do with nor do without each other<sup>81</sup>”. Mas, sem dúvida, colocam a imagem como dependente do texto, no livro ilustrado, no sentido de que sua observação implica na medida do grau de sua correspondência com ele. Isso deve ser visto com mais detalhes.

### 1.2.2. A dependência do texto

---

A questão da dependência da imagem em relação ao texto coloca, inicialmente, dois aspectos em evidência: um primeiro, diretamente ligado ao assunto do tópico, sobre em que sentido o termo “dependência” é utilizado; e, um segundo, que, à primeira vista, lhe pode surgir como justificativa, sobre a criação das ilustrações anterior ou posteriormente ao texto. Começando convenientemente pela última questão, algumas considerações sobre o processo ilustrativo, podem ser elucidativas. O procedimento padrão no início da ilustração de uma obra é que o texto, devidamente finalizado pelo escritor, seja enviado para a editora, que se encarregará de repassá-lo ao ilustrador — com quem, por sua vez, já estará firmado o contrato de trabalho. Pode ser também o caso, como se viu

---

<sup>81</sup> [texto e imagem não se igualam, não se sobrepõem; não podem arranjar-se um com o outro, nem dispensar um ao outro]

inicialmente, que o autor se encarregue do comissionamento do ilustrador e trate diretamente com ele durante o processo ilustrativo. Desse modo, via de regra, o texto é criado primeiro e, depois, as ilustrações (Hodnett 1986: 27). Mas, esse não é sempre o caso:

Em sua estréia como escritor Dickens foi contratado para suprir um texto para as ilustrações já existentes de Robert Seymour (Leavis, 1994: 436). O ilustrador havia iniciado uma série de desenhos (agrupados como Nimrod Club), e Dickens deveria criar histórias para suas personagens, sendo essa “a common practice, and one in which author was subordinate to artist”, de acordo com Lester (2006: 42). Certamente, que um papel secundário não estaria nos planos do autor. Assim, Dickens rapidamente mudou o título da obra para *The Pickwick Papers* e, como Lester (ibid.: 43) define, “drowned Seymour’s images in a sea of brilliant prose<sup>82</sup>”. É também o caso, durante a própria ilustração de *The Pickwick Papers*, assumida por Phiz, após a morte de Seymour<sup>83</sup>, que, em muitas ocasiões o ilustrador tenha trabalhado sem possuir um texto, recorrendo apenas à descrição oral do autor sobre o que iria escrever. É o que Dickens relata no prefácio à primeira edição da obra, em 1837:

The interval has been so short between the production of each number in manuscript and its appearance in print, that the greater portion of the Illustrations have been executed by the artist from the author’s mere verbal description of what he intended to write<sup>84</sup> (Wall 1970: 45).

<sup>82</sup> [e afundou as imagens de Seymour em um mar de prosa esplendorosa]

<sup>83</sup> Robert Seymour suicidara-se durante a elaboração do segundo número de *Pickwick Papers*, numa época em que Dickens começara a ter domínio sobre a publicação. De acordo com Gareth Cordery (2005: 33), as negociações com Dickens e com a editora (Chapman and Hall), possivelmente, tenham precipitado as coisas. O autor não admite, entretanto, que essa tenha sido a causa direta do incidente. Em um bilhete do artista a sua mulher, Seymour afirma que, “é minha própria culpa e fraqueza. Não considero que ninguém tenha sido um inimigo maldoso para mim”. Isso não foi suficiente, no entanto, para que a viúva de Seymour deixasse de cobrar de Dickens a “dívida” do acontecido: os estudiosos do autor dão conta de inumeráveis vezes em que a Sra. Seymour e seu filho tenham procurado Dickens e feito exigências monetárias; ou mesmo acusado o autor de plágio da idéia original de *Pickwick Papers*, que atribuía a seu falecido marido (cf., entre outros, Lester 2006: 142; Cohen 1980: 48-50); o que levou George Cruikshank a fazer o mesmo tipo de alegação contra o autor, com relação a *Oliver Twist*. Cohen (1980: 50) afirma o seguinte sobre isso: “[a]s alegações dos Seymours, assim como as de Cruikshank não são sem fundamento. O que surge do tumulto causado por essas controvérsias é que mais de uma pessoa modelou o destino do romance mais popular do século XIX. Seymour, de fato, concebeu um plano que, por intermédio de Chapman e Hall, foi incrementado por Dickens. Entretanto, a maneira por meio da qual Dickens desenvolveu o plano é inteiramente sua”.

<sup>84</sup> [o intervalo era tão curto entre a produção de cada número em manuscrito e a sua aparição impressa, que grande parte das Ilustrações foram executadas pelo artista, a partir da simples descrição verbal do autor, sobre o que pretendia escrever]

Um exemplo semelhante é encontrado na ilustração de *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), durante a qual os contratemplos com a provisão de cópias do manuscrito para o ilustrador E. W. Kemble (1861-1933), não apenas fizeram com que o artista criasse diversos desenhos a esmo, como ocasionaram várias incoerências entre o texto e as imagens (cf. David 1984: 252-54). E pode-se mencionar, ainda, o exemplo citado por Behrendt (1997: 25), a respeito da ilustração no século XVIII, de que era comum os editores ingleses empregarem artistas estrangeiros, que nem mesmo compreendessem a língua do texto para o qual fossem fornecer as ilustrações, de modo que, “[a]ll that mattered, it seems, was that an illustrator be able to design ‘to order’<sup>85</sup>” (ibid.); e, por fim, a prática tampouco incomum da repetição de um mesmo desenho em textos distintos, presente em grande escala no primeiro período das ilustrações impressas (cf. Driver 2004) e que, de acordo com Weitzmann (1947: 130), remonta até mesmo à ilustração clássica.

Esses casos sugerem que as questões da ordem anterior ou posterior ao texto, em que as ilustrações sejam criadas, ou da sua elaboração sem a consulta do manuscrito verbal, interferem menos na sua dependência textual, do que o fazem o tipo de publicação onde os desenhos irão figurar. Essa distinção tem razão de ser: como se sabe, muitas ilustrações são elaboradas individualmente, sem acompanhar um texto literário, mesmo fazendo referência a ele. Exemplos do tipo podem ser encontrados desde o século XV, na maior parte das gravuras de Albrecht Dürer<sup>86</sup> e nas obras de muitos outros artistas, que trabalharam dessa maneira com o texto literário: Daniel Maclise, com a famosa pintura da “Cena da Peça” (1842), em *Hamlet*, Eugène Delacroix, que além dessa cena, ilustrou, ainda, outras quinze, do clássico de Shakespeare (entre 1837 e 1853), Salvador Dalí, que possui desenhos em xilografia e heliografia, entre outras técnicas, para as fábulas de La Fontaine, a Bíblia e obras como *A Divina Comédia* e *Alice no País das Maravilhas*, William Blake, que retratou cenas do Livro de Gênesis, como “Jacob’s Ladder” (1806), “The Body of Abel Found by Adam and Eve” (c. 1825), do Livro de Daniel, como a representação de Deus, “The Ancient of Days” (1794), do Apocalipse, como “The Great Red Dragon and the Woman Clothed with Sun” (1805),

---

<sup>85</sup> [tudo o que importava, parece, é que os ilustradores fossem capazes de executar um desenho cumprindo ordens]

<sup>86</sup> Dürer compôs, por exemplo, séries de gravuras para o *Apocalipse*, para a retratação da Paixão de Cristo (*A Grande Paixão* e *a Pequena Paixão*), publicadas entre 1498 e 1511, entre outras.

dos peregrinos de Chaucer, em *The Canterbury Tales*, entre muitos outros exemplos de artistas renomados que, ademais de suas próprias obras, realizaram produções individuais em homenagem a clássicos literários. Assim, embora em alguns casos essas ilustrações possam ser editadas juntamente com o texto, em volumes especiais, o característico a seu respeito é que sejam publicadas em catálogos ou periódicos especializados, ou expostas em galerias de arte para apreciação, o que as define como obras independentes e as isenta dessas considerações.

É também oportuno esclarecer que esse tipo de dependência não envolve as questões (controversas) do “pictorialismo” ou “antipictorialismo”, representadas pelo topos da *ut pictura poesis*, ou (as não menos questionáveis) do *status* da imagem, de que tenha sido relegada a arte inferior, em comparação com o texto, em certos momentos da ilustração literária (Behrendt 1997: 24), discutidas anteriormente; não incorrendo, portanto, em julgamentos de valor. Desse modo, resta, por fim, que a dependência textual por parte da imagem é decorrente da organização do livro ilustrado, que, pelo fato de estabelecer a ilustração como representativa do texto, implica em uma relação físico-funcional entre esses meios. Ela é primeiramente física porque, contrariamente às ilustrações independentes, em exposição em uma galeria, por exemplo, no livro ilustrado, as imagens não podem dissociar-se da associação material com o texto, em um mesmo espaço, devendo, portanto, conformar-se às implicações de seu posicionamento lado a lado com ele. Como apontado por Weitzmann (1959: 1):

[i]llustrations are physically bound to the text whose content the illustrator wants to clarify by pictorial means, and their understanding, therefore, depends on a clear comprehension of this relationship to the written word<sup>87</sup>.

E se torna funcional porque, em decorrência das prerrogativas do gênero “livro ilustrado”, de que a imagem é que representa o texto — e não o contrário —, as ilustrações devam, *a priori*, corresponder ao conteúdo textual. O próprio fato de a ilustração fazer referência ao texto implica em sua dependência. Evidência disso é a expectativa notória da fidelidade textual na crítica literária, bastando que se mencione o

---

<sup>87</sup> [as ilustrações estão atadas fisicamente ao texto, cujo conteúdo o ilustrador deseja clarificar por meios pictóricos, e sua compreensão, portanto, depende de um claro entendimento dessa relação com a palavra escrita]

exemplo de Dickens, citado acima, sobre a ilustração de “Mrs. Pipchin and Paul”<sup>88</sup>; ou a censura à representação de Jim sem os seus lendários “peito e braços cabeludos”, em *Adventures Huckleberry Finn* porque o ilustrador não possuía o manuscrito em mãos (David 1984: 253-54). Hodnett (1986: 14) diz o seguinte sobre isso:

[s]traight forward representation of scenes in the text is often thoroughly desirable. Few works of English literature call for the imaginative treatment of a *Hamlet* or *Paradise Lost*. The sort of reader for whom *Aesop’s Fables*, *Pilgrim’s Progress*, *Robinson Crusoe*, *Don Quixote*, *Gulliver’s Travels*, *The Vicar of Wakefield*, and “Elegy Written in a Country Churchyard” were written is more likely to welcome pictures of characters and settings “the way they really looked” than the way they might have appeared to Pablo Picasso<sup>89</sup>.

A dependência textual nesses termos a que incorre a imagem faz inferir a noção de que as ilustrações surjam a partir do texto, embora não necessariamente no sentido temporal, como se viu; e não importando, em uma primeira instância, se a correspondência entre ambos existe e, em existindo, qual a sua medida. O que está em questão é que a existência da imagem está condicionada à existência do texto, especialmente no sentido de sua realização material. Talvez essa idéia tenha sido o que Dickens tinha em mente, ao afirmar, no referido prefácio à edição de 1847 de *The*

---

<sup>88</sup> Lamb (1962: 42) comenta o caso da gravura de “Mrs. Pipchin and Paul” e o nervosismo de Dickens com relação a ela, achando estranho que o autor tenha tido esse tipo de reação. Para Lamb, o trecho a que o desenho se refere [Desde aquela época, a Sra. Pipchin parecia ter um tipo de atração estranha por Paul, e ele, por ela. Ela o fazia aproximar a cadeira perto do seu lado do fogo, em vez de sentarem em frente um do outro; e lá ele ficava, num canto, entre ela e a lareira, com toda a luz de sua pequena face absorvida pela cor preta do tecido de bombazina de seu vestido, estudando cada linha, cada ruga de seu semblante, e examinando os enormes olhos pardos, até que a Sra. Pipchin os fechasse com secreto divertimento, fingindo cochilar. A Sra. Pipchin tinha um gato preto, que geralmente ficava encolhido ao pé da lareira, ronronando egotisticamente e piscando para o fogo, até que suas pupilas contraídas se tornassem dois comentários de admiração. A boa senhora deveria ter sido — não que isso seja desrespeitoso — uma bruxa, e Paul e o gato, sua família, já que todos se sentavam juntos perto do fogo. Não seria de se estranhar se todos saíssem voando pela chaminé, levados por um vento forte, numa noite dessas, e nunca mais se ouvisse falar deles. Isso, no entanto, nunca aconteceu. O gato e Paul e a Sra. Pipchin podiam ser encontrados no lugar costumeiro, ao anoitecer; e Paul, evitando a companhia de Master Bitherstone, continuava analisando a Sra. Pipchin, e o gato e o fogo, noite após noite, como se fossem um livro de necromancia em três volumes] é mais do que propício ao tipo de representação de Phiz.

<sup>89</sup> [a representação direta de cenas textuais é geralmente desejável. Poucas obras da literatura inglesa requerem um tratamento imaginativo de um *Hamlet* ou um *Paradise Lost*. É mais provável que o tipo de leitor para quem as *Fábulas de Esopo*, *O Peregrino*, *Robinson Crusoe*, *Dom Quixote*, *As Viagens de Gulliver*, *Vigário de Wakefield*, ou “Elegy Written in a Country Churchyard” foram escritas, recebam de bom grado as figuras de personagens e cenários “do modo como realmente eram”, do que da maneira como pareceriam a Pablo Picasso]

*Pickwick Papers* (afora aos seus anseios de preeminência), que “it would be infinitely better for the plates to arise naturally out of the text<sup>90</sup>” (Cordery 2005: 33); e, mais seguramente, o que Hodnett (1986: 1) quis dizer, por sua vez, com a alegação de que “[c]riticism of the illustration of English literature must deal with images in relation to text; otherwise the critic has no logical grounds for evaluating the creative activity of illustrators<sup>91</sup>”. Essas noções levam ao pensamento de que a imagem existe no livro ilustrado porque existe um texto a ser representado visualmente.

Elas também levam a concluir que a função da ilustração é (portanto) fazer referência ao conteúdo textual a que esteja atrelada, de modo a enfatizar os aspectos plausíveis e possíveis ao ilustrador representar, embora não importando a técnica e os estilos empregados ou os tipos de representação (se simbólica, factual, caricatural, etc.). A função da ilustração estaria relacionada ao próprio conceito de ilustrar, visto que o propósito ilustrativo se expressaria por meio de sua definição. Nesse caso, no entanto, vale retomar a classificação de Sullivan (Holme 1923), que inicia esta seção, na qual são cabíveis duas perguntas: “O que é ilustrar?” e, então, “Qual a função das ilustrações?”.

### 1.3. CONCEITO E FUNÇÃO(ÕES) DE ILUSTRAR

---

A melhor maneira de considerar essas questões é, primeiramente, observar outras definições para a arte ilustrativa, além daquela elaborada por Sullivan (1923): para Miller (1992: 61), por exemplo, ilustrar é “trazer à luz”; para Bob Gill e John Lewis (1964: 7), é “informar”, “elucidar”, ou “entretêr”; para Edward Hodnett (1990: 1), “decorar”, “informar” e “interpretar”; para Weitzmann (1959: 1), como manifesto acima, “clarificar”. E, quanto à função da ilustração, as sugestões de Gill e Lewis (1964: 7) de que as ilustrações podem trazer “a visual answer to a specific literary problem”, na obra literária, ou de N. C. Wyeth, de que a ilustração deve “acrescentar” (de acordo com Andrew Wyeth 1987: 7 apud Gannon 1991: 93), podem ser somadas às atribuições que lhe são dadas por Behrendt (1997: 28), igualmente mencionadas, de que podem ainda “alterar”, “expandir”, “contradizer”, “ridicularizar”, “repudiar” ou “refutar” o texto e,

---

<sup>90</sup> [seria infinitamente melhor se as gravuras surgissem naturalmente do texto]

<sup>91</sup> [a crítica da ilustração da literatura inglesa deve tratar das imagens em relação ao texto; de outro modo, ela não terá parâmetros lógicos para avaliar a atividade criativa dos ilustradores]

ainda, por Frank Weitenkampf, de que podem “elucidar”, “adornar”, fazer “ambas as coisas” ou “nenhuma delas” (Weitenkampf 1919 apud Harthan 1981: 8).

Curiosamente, no entanto, as definições se confundem: quando Miller (1992: 61) afirma que ilustrar é “trazer à luz” é o mesmo que dizer que a função da ilustração é clarificar ou esclarecer; e se Behrendt (1997:28) confere papéis diferentes dos que são comumente atribuídos à ilustração (como os de “contradizer” ou “ridicularizar” a linguagem verbal) é porque, para ele, ilustrar compreende outras formas de se focar o texto, por exemplo, que ilustrar é interferir, transformar, alterar. Certamente, que os critérios para a elaboração de cada conceito relacionam-se à maneira pessoal de visualizar a arte ilustrativa de cada autor, principalmente dos ilustradores. É muito provável, por exemplo, que ilustrar seja “acrescentar” para N. C. Wyeth, em virtude de seu pensamento sobre como abordar um texto literário: “Why take a dramatic episode that is described in every detail and redo it? Instead I create something that will *add* to the story<sup>92</sup>” (itálicos do autor, citado por Andrew Wyeth 1987: 80). E Hodnett afirma que ilustrar associa-se a “decoreção” para artistas como Walter Crane, Anning Bell e Eric Gill (cf. Hodnett 1986: 15) porque, no caso deles, esse aspecto da ilustração se sobressai em sua arte. O entrelaçamento entre o conceito de ilustrar e a função das imagens não causaria maiores problemas não fosse por levar ao pensamento de que, em todos os casos, as ilustrações devem esclarecer o texto, ou de que ilustrar é sempre acrescentar, ou contradizer, uma idéia tão limitadora quanto equivocada (do conceito e da função) da arte ilustrativa.

### 1.3.1. Conceito vs. função

---

Uma razão plausível para essa consideração é o fato de que ilustrar adquiriu significações diferentes ao longo do desenvolvimento da arte ilustrativa, à medida que a função dos desenhos na obra, também, se diversificou. Se ilustrar era sinônimo de embelezar o manuscrito, no período das iluminuras (Bland 1958: 33), nessa mesma época, a função da ilustração era essencialmente utilitária, destinada a servir apenas

---

<sup>92</sup> [por que tomar um episódio dramático que já foi descrito em todos os detalhes e refazê-lo? Em vez disso, eu crio algo que vai acrescentar à história]

como meio de acesso do público iletrado ao conteúdo textual (ibid.: 40). Se, igualmente, a função das miniaturas no *Livro dos Mortos* era expressar as crenças religiosas de um povo, edificar e consolar as pessoas, ensinando-lhes a “como morrer bem” (Harthan 1981: 12), essas dimensões deixam completamente de existir no século XIX, em que ilustrar significava essencialmente dar vida ao livro: seja pela qualidade das imagens e as novidades nos estilos representacionais, pelo aperfeiçoamento das técnicas de gravação, impressão e reprodução mecânicas ou pela própria mentalidade do período, que, acompanhando o aumento do interesse da classe média por livros e revistas (Peppin 1975: 7), oferecia o ambiente perfeito para a expressão de suas preocupações culturais, os propósitos da ilustração do século XIX distinguem-se desse tipo de arte, bem como da ilustração de qualquer outro período. De fato, o século XIX (especialmente no período entre 1860 e 1890) presenciou o melhor momento da ilustração de livros. Em particular, na Inglaterra, não apenas se esperava que as obras de ficção fossem ilustradas, como as ilustrações eram muitas vezes aguardadas com mais avidez que o próprio texto (Lamb 1962: 46), como mencionado na Introdução a este estudo.

É também um fato que a função que a imagem desempenha na obra literária está associada ao *status* que lhe é atribuído na sua relação com o texto. Examinando-se a ilustração antiga, por exemplo, a natureza estática dos desenhos, a ausência de uma borda ou de um fundo — que lhes poderia acrescentar um efeito tridimensional, como sugere Bland (1958: 25) — e outros detalhes constitucionais da imagem tornavam-na incipiente nesse período, a ponto de o autor alegar que “[t]his suggests, as indeed is confirmed by the quality of the miniatures themselves, that book illustration was considered to be of inferior artistic importance<sup>93</sup>” (ibid.: 26). No período medieval, por sua vez, essa condição não evolui, uma vez que os grandes avanços no seu desenvolvimento (o que, à primeira vista, aparentariam uma situação oposta à anterior) são atribuídos à importância do texto e considerados apenas do ponto de vista técnico (cf. Bland 1958: 40-1). Com o advento da impressão (que constitui a ponte para uma outra imagem da imagem), a ilustração passa a ser considerada pelo aspecto mnemônico a que serviam as imagens, na lembrança e memorização do texto (cf. Driver 2004). E, por fim, na ilustração moderna, a imagem passa a adquirir até mesmo um *status* de

---

<sup>93</sup> [isso sugere, como de fato é confirmado pela própria qualidade das miniaturas, que a ilustração de livros era considerada artisticamente inferior]

maior importância que o texto. Essas características sugerem não apenas que a função que as ilustrações desempenham é independente do conceito de ilustrar, como que nem o conceito nem a função das ilustrações podem ser generalizados.

Ao mesmo tempo, no entanto, há que se levar em conta tanto a diversidade de funções como o fato de que a maior parte dos conceitos formulados para a atividade ilustrativa, como os citados, não fornecem explicações — pelo menos, não de forma completa — para as conclusões a que se chega a respeito da ilustração. Por exemplo, se as ilustrações devem se referir ao conteúdo verbal ao qual estão associadas, de modo a enfatizar alguns aspectos do texto, elegidos pelo ilustrador — uma idéia aceitável a respeito de sua função —, por que não se levariam em conta aspectos como a técnica e o tipo de representação utilizados, sendo que são influentes nas relações do texto e a imagem? Vista por esse prisma, a própria definição de Sullivan, parece relegar questões básicas da arte de ilustrar. É também o caso que se as representações estão em paralelo, na obra ilustrada, deve haver uma noção mais amplificada da atuação de funções como as de contradizer, expandir, ou refutar o texto literário. Assim, apesar da constatação da independência entre a(s) função(ões) e o conceito de ilustrar, na ilustração literária, no que se refere aos períodos estéticos, as distinções entre esses termos parece não estar clara com relação a sua aplicabilidade no sentido generalizado da atividade ilustrativa.

### 1.3.2. Função primária e funções secundárias

---

Uma maneira de resolver esse impasse é pensar que a ilustração possui duas categorias de função, uma que a distingue enquanto arte, e que pode ser considerada a sua *função primária*, e as demais funções que desempenha na representação, que podem ser vistas como *funções secundárias*. Como forma artística a função única da ilustração é apresentar o conteúdo textual na forma de imagens, uma atribuição que lhe é inerente pela própria natureza de sua expressão. E as demais funções que possa acumular, tanto no âmbito “macro”, de um período, como no universo particular de uma obra, colocam-se como variáveis, condicionadas à maneira como a função principal de representar o texto é exercida enquanto processo de construção textual — daí o entendimento de que o conceito de ilustrar esteja relacionado à função primária, visto que deve manifestar a

essência da atividade de ilustrar. Nesse sentido, é coerente pensar que a ilustração é uma forma de tradução do texto e que (no momento em que o conceito e a função são coincidentes) ilustrar é, assim, traduzir o texto do meio verbal para o visual. Dessa maneira, pode ficar mais clara a noção de que as funções secundárias que os desenhos possam desempenhar são dependentes da maneira como o texto é vertido para o meio imagético — de modo a esclarecê-lo, de modo que outras informações lhe sejam acrescentadas, ou de qualquer outro modo aceito como forma viável de descrição visual. Isso faz notória a separação ente a arte ilustrativa em sentido generalizado e sua especificidade no universo particular da obra ilustrada.

Essas noções tornam-se destacadas, considerando-se, por um lado, alguns tipos de propósitos a que as ilustrações atenderam em circunstâncias particulares e, por outro lado, os aspectos generalizados envolvidos na arte ilustrativa, que a distinguem como forma tradutória. Analisada durante as principais etapas de seu desenvolvimento, por exemplo, as funções secundárias da ilustração são tão variadas quanto os fatores (o período em que as imagens são produzidas, o tipo de publicação, o leitor, entre outros) considerados para a sua análise. E no caso particular de autores e obras, essas dimensões tornam-se ainda mais nítidas, uma vez que são aplicáveis somente à(s) ocorrência(s) em questão. No exercício da função secundária, as ilustrações servem a propósitos muito específicos. Um exemplo é a especificidade da função das ilustrações nas obras de Twain e Dickens, que vêm sendo particularmente considerados.

Para Twain, um sinônimo de “ilustração” era “lucro”. Suas muitas referências aos desenhos (geralmente em cartas), algumas diretamente a esse prospecto da arte ilustrativa, deixa claro o primeiro propósito de sua utilização em seus livros: “I am glad of the pictures — the more we have, the better the book will sell<sup>94</sup>” (David 1986: 20); “[i]f I get only half a chance I will write a book that will sell like fury provided you [o editor Bliss] put pictures enough in it<sup>95</sup>”; [t]his book will be pretty readable, after all; and if it is well and profusely illustrated it will crowd the ‘Innocents’<sup>96</sup>” (ibid.: 107). Mas, as ilustrações também significavam a melhor maneira de o autor enfatizar ou dissimular os temas tratados em seus livros, bem como de estabelecer um estilo

<sup>94</sup> [estou contente com as ilustrações — em quanto maior número forem, mais o livro vai vender]

<sup>95</sup> [se tiver o mínimo de chance, vou escrever um livro que vai vender como água, contanto que coloque ilustrações suficientes nele]

<sup>96</sup> [esse livro vai ser bem fácil de ler, afinal; e se for bem ilustrado e com muitas ilustrações, vai bater os ‘Inocentes’]

literário, que fosse reconhecido por meio das ilustrações. São muitos os exemplos. Para citar dois deles, em *Mark Twain's (Burlesque) Autobiography and First Romance* (1871), uma das *sketches* que compunham a publicação, denominada “The House That Jack Built”, apresentava pessoas conhecidas como alvos de sátira política, o que se transformaria em um motivo recorrente em suas obras. E, com a ilustração de *Adventures of Huckleberry Finn*, Twain controlou o processo ilustrativo (inspecionando as ilustrações, mandando-as de volta para reformulação e, mesmo, recusando-as) para que os temas polêmicos (de violência, perseguição racial, preconceito, sexo, crime e morte) tratados no livro não apenas fossem vistos de uma maneira mais agradável, como não comprometessem o texto (cf. David 1884: 247-269). A função da ilustração nas obras de Twain é, assim, uma combinação de idéias “literais e gráficas”, que fornecem uma dimensão extra a suas obras (David 2001: 4). Como David afirma:

Twain realized that if the illustrators were as skilled in their task as he was in his, they could further explicate an ambiguous point, take the edge off an indelicate or violent passage, supply emblematic references not easily referred to in the text, and/or heighten the humor in a comical situation. Illustration, therefore, would serve a counterpoint and accompaniment to his words; his narrative would become more than it would have been without illustration<sup>97</sup> (ibid.).

No caso de Dickens, esses propósitos se encontram no sentido de que, exceto por *Hard Times* (1854) e *Great Expectations* (1860), todas as obras do autor foram ilustradas para as publicações mensais (antes das primeiras edições propriamente ditas), como foi o caso com a maioria delas; e, certamente, porque as ilustrações aumentavam as vendas (Leavis 1994: 437). Mas, no âmbito geral de suas obras, a função das ilustrações em Dickens é bastante diferente, devendo ser entendida no contexto da Inglaterra no século XIX. Primeiramente, a própria época do autor era favorável à ilustração: desprovida de televisão, cinema, fotografia, jornais regularmente ilustrados e até mesmo museus populares, o público era receptivo “ao que fosse capaz de ver”

---

<sup>97</sup> [Twain percebeu que se os ilustradores fossem tão habilidosos na sua área quanto ele era na dele, poderiam explicar melhor uma passagem ambígua, suavizar um episódio indelicado ou violento, fornecer referências simbólicas, que não são facilmente indicadas e/ou elevar o humor em uma situação cômica.

(Cohen 1980: 3). Depois, os principais atributos das ilustrações de suas obras até a década de 1850, a estilização do cotidiano, a sátira moral e política, a abordagem cínica da sociedade, eram conhecidos do público, em todas as camadas, por meio da tradição da pintura de gênero de Hogarth e, depois dele, James Gillray (1757-1815), que, de acordo, com Leavis (1994: 430), atingiu níveis ainda mais refinados no comentário social, político e literário da cena vitoriana:

[a] visual training of the kind Hogarth and Gillray had provided implied a sharpening of the wits, a habit of visualizing character and situation as types, and an instinctive practice of moralizing a spectacle, with an expectation of wildly exaggerated characteristics and of a satiric intention<sup>98</sup> (Leavis 1994: 432-33).

Assim, pode-se compreender a função das ilustrações nas obras de Dickens, de tornar a literatura acessível a vários tipos de público, principalmente os de pouca instrução, já que (se não pudessem ser lidos) esses temas podiam ser vistos e entendidos por meio das figuras — o que, além disso, expandia o número de seus leitores (1980: 9). De fato, um levantamento de 1888 revelou o autor como o mais popular também entre as crianças (Carpenter & Prichard 1984: 222) e isso, certamente, se deve às ilustrações. Cohen (1980: 9) afirma que as ilustrações promoviam a continuidade entre um fascículo e outro: “[b]y internal structure, symbolic detail, parallels, and contrasts, the plates helped to establish the identity and mark the development of Dickens’s characters, the sequence of his plots, and nature of his themes<sup>99</sup>”. E Leavis (1994: 435) complementa que “the illustrations are frequently indispensable even to us, the highly-trained modern reader, in interpreting the novels correctly because they encapsule the themes and give

---

As ilustrações, portanto, serviriam de contraponto e acompanhamento para suas palavras; sua narrativa tornar-se-ia mais do que seria sem as ilustrações]

<sup>98</sup> [um treinamento visual do tipo que Hogarth e Gillray tinham promovido implicava em um aguçamento dos sentidos, um hábito de visualizar personagens e situações como tipos, e uma prática instintiva de extrair uma moral de um acontecimento, com uma expectativa de características extremamente exageradas e de uma intenção de sátira]

<sup>99</sup> [pela estrutura interna, pelos detalhes simbólicos, os paralelos e contrastes as ilustrações ajudavam a estabelecer a identidade e marcar o desenvolvimento das personagens de Dickens, a seqüência de seus enredos e a natureza de seus temas]

us the means of knowing with certainty where Dickens meant the stress to fall<sup>100</sup>”. Leavis também alega que, nesse sentido, Phiz se mantém como artista apropriado para Dickens (até mesmo mais que George Cruikshank), por fundamentar-se na tradição hogarthiana da sátira moralizadora, utilizando-se de quadros na parede para fazer paralelo com as atitudes das personagens, da expressividade dos rostos na transmissão das emoções e outros recursos representativos da pintura de gênero, que não apenas constituíam contribuições para o texto, como se demonstravam necessários para o leitor. Lamb (1962: 41) afirma que os desenhos de Phiz expandiam e consolidavam o conhecimento do mundo visível das personagens de Dickens.

As peculiaridades de Twain e Dickens, no entanto, não revertem o fato de que, em ambos os casos, a função primordial das ilustrações seja representar o texto. Quaisquer que sejam os propósitos particulares dos desenhos nessas obras, essencialmente, a criação das ilustrações pode ser vista como uma forma de transposição das informações textuais em visuais, e, assim, como tradução do texto para o outro meio. E se isso não impõe nenhum acréscimo à arte ilustrativa em termos classificatórios, em termos pragmáticos pode auxiliar na compreensão do processo ilustrativo e do produto das ilustrações. As nuances entre o que está descrito em palavras e representado em imagens (que estão entre as maiores preocupações na análise das relações do texto com as ilustrações) podem ser explicáveis como ocorrências tradutórias. Nesse sentido, as próprias prerrogativas editoriais de contratação do artista e das diretrizes para o volume a ser ilustrado enquadram-se no âmbito tradutório de análise da imagem, uma vez que estão entre os principais determinantes no produto das ilustrações. Vista como tradução, a ilustração justifica a sua dependência textual, sua criação condicionada a uma leitura interpretativa do texto por parte do ilustrador, e sua qualidade narrativa como ferramenta na maneira de apresentar o texto; e pode auxiliar na compreensão de como as imagens podem ser responsáveis pela popularidade de um texto, de como podem promover o seu reavivamento em diferentes épocas e culturas, ou, ainda, de como influenciam na recepção da obra em uma literatura que não a do texto original, visto serem essas todas questões pertinentes à teoria da tradução.

---

<sup>100</sup> [as ilustrações são frequentemente indispensáveis até mesmo para nós, leitores modernos e altamente treinados, na interpretação correta dos romances, uma vez que elas resumem os temas e nos fornecem os meios de saber com certeza onde Dickens queria que a ênfase estivesse]

Hodnett (1986: 15) afirma que “an illustration translates what is being said in written words into graphic images<sup>101</sup>”. Na sua opinião, isso nada mais é do que “representar”; e, de fato, o autor prefere os termos “realizar” e “realização”: “‘realize’ is a better verb than ‘interpret’, and ‘realization’ a better noun than ‘interpretation’<sup>102</sup>”. Para Hodnett, essas palavras são mais apropriadas porque podem expressar melhor a idéia de ilustrar como a transformação de algo intangível (como alguém sentindo medo, que utiliza como exemplo) em realidade concreta (Hodnett 1986: 15). O problema para ele é que esses termos não possuem forma como adjetivo, não podendo (portanto) classificar a ilustração nos termos do que acredita acontecer durante a realização do texto:

In realizing a passage in literature the image is not always the visual equivalent of the text. It is an image which realizes both the sense and the emotional effect of the text. It is a parallel pictorial statement which can reinforce the author’s intent without being strictly faithful to his words<sup>103</sup> [...] (ibid.).

Embora não discordando de Hodnett, a visão deste estudo é a de que a utilização desses termos é mais uma questão de nomenclatura, do que (nesse caso) propriamente de diferença no conceito envolvido. Daqui em diante, importa mais um aprofundamento nas relações específicas do texto com a imagem, a fim de que os próprios aspectos apontados pelo autor sejam entendidos como característicos do processo tradutório. Há, no entanto, a defesa do vocabulário tradutológico, no sentido de que, em se tratando que a ilustração é uma forma de tradução, as teorias e ferramentas dessa área são as mais apropriadas para a sua classificação e abordagem. Nos capítulos seguintes, o estudo se dá nesses termos.

---

<sup>101</sup> [traduz o que está sendo dito em palavras em imagens gráficas]

<sup>102</sup> [“realizar” é um verbo mais apropriado que “interpretar”; e “realização” um substantivo mais apropriado que “interpretação”]

<sup>103</sup> [ao realizar a passagem na literatura, a imagem nem sempre é o equivalente visual do texto. É uma imagem que realiza o sentido e o efeito emocional do texto. É uma afirmação pictórica paralela, que pode reforçar o intuito do autor, sem ser estritamente fiel a suas palavras]

## 2

---

## A IMAGEM PICTÓRICA NO LIVRO ILUSTRADO

### A Ilustração como Tradução (Intersemiótica) do Texto

A idéia da ilustração como tradução do texto não é uma concepção nova nos estudos literários e tradutológicos. Para Riitta Oittinen (2000: 106) existem “many similarities between translation (into words) and illustration (translation into pictures) as forms of interpretation<sup>1</sup>”. Hodnett (1990: 10), ao considerar o trabalho dos gravadores ingleses na cópia dos modelos continentais, afirma que “[t]his was natural, since the illustrations already were in the established texts being translated into English. In a sense, the illustrations were being translated, too<sup>2</sup>”. Brand (1958: 172, 177) diz sobre Jean Duvet e a ilustração na França do século XVI que “Duvet has been called one of the first illustrators because he interpreted his text and was not content only to translate it into images<sup>3</sup>”. E Eleanor Winsor Leach (1982: 175) sugere que os comentários de Dryden sobre a tradução, na “Dedicação da (sua tradução da) *Eneida*”, são também aplicáveis à ilustração literária:

[t]he statement [de que na tradução da *Eneida* realizada por Dryden Virgílio fala inglês como se vivesse na Inglaterra da época] not only epitomizes those goals of poetic translation which Dryden pursued throughout his career, but it also suggests how closely the art of translation may approach that of illustration, both in its need to convey to the reader a coherent image couched within the understandable

---

<sup>1</sup> [muitas semelhanças entre a tradução (em palavras) e a ilustração (tradução em imagens) como formas de interpretação]

<sup>2</sup> [isso era natural, visto que as ilustrações já estavam nos textos renomados que estavam sendo traduzidos para o inglês. Em certo sentido, as ilustrações estavam sendo traduzidas, também]

<sup>3</sup> [Duvet é chamado um dos primeiros ilustradores porque interpretava o texto, não se contentando em apenas traduzi-lo em imagens]

contemporary idiom and in its responsibility for preserving fidelity to the text. Both translation and illustration are forms of interpretive imitation<sup>4</sup>.

Afirmações como essas colocam em evidência o principal aspecto que aproxima a ilustração da arte tradutória: a sua natureza interpretativa. Essa qualidade sustenta-se como norteadora das discussões que envolvem a ilustração como forma de tradução, uma vez que questões-chaves dessa última atividade, como a literalidade na transposição imagética, a fidelidade textual, entre outras, são originárias da maneira como o texto é interpretado no meio que o traduz.

Elas também chamam a atenção para dois outros aspectos da ilustração vista como forma de tradução, a distinção entre *texto fonte* (TF) e *texto alvo* (TA) entre as duas artes e a questão da tradução intersemiótica, especialmente no tocante ao porquê da grafia do termo “intersemiótica” entre parênteses, que intitula o capítulo. Embora as sugestões de resposta para o primeiro aspecto estejam mais prontamente à mão, em face dos pressupostos oferecidos pelo capítulo anterior, o acréscimo da afirmação de Mitchell (1987) às citações acima pode ampliar os horizontes que a fundamentam. Discutindo algumas possibilidades de analogias (“menos reificadas”, “menos mistificadoras” e “mais apropriadas”) que pudessem servir como base para uma crítica histórica das diferenças entre a palavra e a imagem, Mitchell diz o seguinte: “The attraction of this analogy [da relação entre a álgebra e a geometria, como propõe] is that it looks rather like the relation of word and image in an illustrated text, and the relation between the two modes is a complex one of mutual translation, interpretation, illustration, and embellishment<sup>5</sup>” (p. 44). Sua menção da traduzibilidade mútua entre as duas linguagens, ainda que feita em sentido metafórico, nesse caso, leva primeiramente à idéia de que tanto o texto quanto as ilustrações possam ser tomados como *original* (TF) ou *tradução* (TA).

---

<sup>4</sup> [a afirmação não apenas resume esses objetivos da tradução poética, que Dryden perseguiu por toda a sua carreira, mas também sugere o quanto a arte da tradução pode se aproximar daquela da ilustração, tanto por sua necessidade de comunicar ao leitor uma imagem coerente expressa no idioma contemporâneo inteligível, quanto por sua responsabilidade em preservar a fidelidade ao texto. A tradução e a ilustração são formas de imitação interpretativa]

<sup>5</sup> [o atrativo dessa analogia é que ela se parece com a relação da palavra e da imagem em um texto ilustrado, e a relação entre os dois modos é complexa, de tradução, interpretação, ilustração e embelezamento mútuo]

De fato, as noções de representatividade podem não ser aparentes, principalmente para o leitor. Ao segurar um livro nas mãos, o que é mais provável estar diante de seus olhos são duas visões da mesma história, em que em especial as diferenças de tempo e espaço são anuladas pelas características da publicação. A estruturação do livro ilustrado forja a noção de que (independentemente da ordem de criação de uma ou outra linguagem, ou quaisquer oscilações do processo criativo e/ou ilustrativo do texto) a palavra e a imagem estão unificadas, pertencendo ao mesmo tempo e espaço, o tempo e o espaço do livro, o que as coloca também em linearidade para o leitor e o seu próprio tempo: o livro e o leitor pertencem ao “aqui-agora” de suas respectivas realidades literárias e culturais. No entanto, num estudo como este, que visa não apenas comprovar a relação tradutológica que a imagem desenvolve com o texto, na obra ilustrada, mas apontar as características de sua relação como *processo* e *produto* tradutórios, peculiares à passagem de um meio ao outro, é importante que as distinções e limites entre ambos sejam demarcados e que se estabeleça — e isto faz referência à dependência textual por parte da imagem, tratada no capítulo anterior — o texto como TF e as ilustrações como TA, que, *a priori* (e necessariamente) implicam.

Essas conclusões, em certa medida, auxiliam no entendimento da questão da *tradução intersemiótica*. Mas, as considerações de Roman Jakobson são valia para situá-la. Jakobson foi o primeiro teórico a referir-se (pelo menos, formalmente) à ilustração intersemiótica, em seu célebre artigo, “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, de 1959. Nele, são definidos três tipos fundamentais de tradução, a *tradução intralingual*, que ocorre entre signos de uma mesma língua, a *tradução interlingual*, entre signos de línguas diferentes (e que, portanto, envolvem apenas os signos verbais) e a *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, que caracteriza a tradução do meio verbal para meios como o musical, o fotográfico, o imagético-pictórico (cf. Jakobson 1959/1988: 64-5). No entanto, ao mesmo tempo que essas tipologias servem para impulsionar a observação de sistemas distintos de signos pelo prisma da tradução — e atuam como justificativa para tanto — o seu enfoque nos aspectos semiológicos das transposições entre os meios faz necessária a recorrência a outras teorias que venham de encontro a objetivos distintos, como é o caso neste estudo. Uma vez que se tem em mente uma abordagem descritiva do processo e produto tradutórios e, assim, a consideração de fatores inerentes e externos ao artista, que caracterizam a

ilustração como tradução, a designação “intersemiótica” torna-se óbvia, fazendo menção apenas à diferença entre os meios.

Esses pressupostos tornam-se mais nítidos na consideração de algumas edições das obras selecionadas no *corpus* de pesquisa, na segunda parte deste capítulo — que incluem *Alice’s Adventures in Wonderland*, ilustrada por John Tenniel (1865/1965), *Adventures of Robinson Crusoe*, por N. C. Wyeth (1920/1957), *Gulliver’s Travels*, por Thomas Morten (1865/1984), a edição de *Treasure Island*, ilustrada N. C. Wyeth (1911), *The Adventures of Tom Sawyer*, ilustrada por True Williams (1876/2000), *Adventures of Huckleberry Finn*, por E. W. Kemble (1884/2000), as edições de *Uncle Tom’s Cabin*, ilustradas por Hammat Billings (1853) e James Daugherty (1929), *The Last of the Mohicans*, ilustrada por N. C. Wyeth (1919), e *Oliver Twist* e *David Copperfield*, ilustradas respectivamente por George Cruikshank (1837/2002) e Hablôt Knight Browne, (1849/1970). A maneira como foram selecionadas, de modo a apresentar diferentes combinações entre as obras e os artistas<sup>6</sup>, não apenas fornece a matéria prima para as discussões de como as relações entre o texto e as imagens são influenciadas por essas organizações, como o quanto são pertinentes estudos tradutológicos. A propósito desses fatores, este capítulo os examina a partir de dois questionamentos, “Por que a ilustração é tradução?” e “De que maneira as ilustrações traduzem o texto?”, que tornam oportuna a consideração do conceito de *fidelidade* na ilustração, o que supostamente se almeja do processo e produto tradutórios.

## 2.1. POR QUE A ILUSTRAÇÃO É TRADUÇÃO?

---

Em termos pragmáticos, são inegáveis os aspectos que a ilustração compartilha com a tradução textual. A condição de ofício comissionado de ambas, por exemplo, faz com que tanto o tradutor quanto o ilustrador estejam sujeitos a tipos comuns de demandas editoriais,

---

<sup>6</sup> Tais como somente as primeiras edições e que ficaram conhecidas pelos desenhos dos ilustradores originais (a *Alice* de Tenniel, *Oliver Twist* de Cruikshank, *David Copperfield* de Phiz, *Tom Sawyer* de Williams e *Huck Finn* de Kemble), o artista de uma edição que não a primeira (Morten, com *Gulliver’s Travels*), a mesma obra ilustrada por artistas diferentes (Billings e Daugherty, com *Uncle Tom’s Cabin*), ou obras diferentes ilustradas pelo mesmo artista (Wyeth, com *Robinson Crusoe*, *Treasure Island* e *The Last of the Mohicans*).

que direcionem o texto com que devam trabalhar, o público almejado, o número de páginas a que deverão se limitar e, no caso específico da ilustração, como discutido anteriormente, detalhes sobre o tamanho dos desenhos, o lugar da página onde deverão ser inseridos, entre outros. Esse fato torna a ilustração uma atividade desempenhada sob os auspícios de um *patronato*<sup>7</sup>(Lefevere 1992a; 1992b) que, assim como ocorre na tradução, instaura-se como um dos primeiros fatores co-agentes de sua realização.

É também o caso que, semelhantemente à tradução, a ilustração é elaborada de forma metonímica, ou seja, na instância em que a metonímia propõe a parte como substituta do todo (Lakoff e Johnson 1980: 36-7 apud Fass 1997: 47), um texto nunca é ilustrado em sua totalidade, mas por partes — precisamente, as passagens textuais — que o ilustrador seleciona, de acordo com os critérios do que julga necessário ou possível ser ilustrado, e que representam o todo da obra. A natureza metonímica da tradução é apontada por Maria Tymoczko (1999: 41-61) como inerente ao ato tradutório, uma vez que o tradutor, na impossibilidade de lidar com todos os elementos textuais, literários e culturais do original, privilegia alguns aspectos em detrimento de outros, sempre trabalhando com escolhas:

Translators must make choices, because no perfect homology is possible, not even in synonymy or intralingual paraphrase. Decisions are required in translation, because there is always loss and gain in moving between languages and between cultural discourses, because a translator cannot capture everything, because there are inconsistent demands on the translator, because there are limits on the practicable information load of the target text and so forth. Translators select some elements, some aspects, or some parts of the source text to highlight and preserve; translators prioritize and privilege some parameters and not others; and, thus,

---

<sup>7</sup> O patronato sempre esteve presente na ilustração, se não na figura de imperadores, reis e pessoas com recursos suficientes para patrocinar a arte, pela atuação do editor moderno e seu poder de decisão, que se estende para todos os aspectos da publicação de um livro. Com relação à influência do patronato na tradução, André Lefevere (1992b) afirma que o patrono geralmente se ocupa mais da ideologia da literatura do que da poética, dessa forma, “delegando autoridade” ao profissional, com relação a esse aspecto (p. 15). De qualquer modo, essas são sempre relações de poder, às quais o tradutor/artista deve escolher conformar-se ou opor-se (ibid.).

translators represent some aspects of the source text partially or fully and others not at all in translation<sup>8</sup> (Tymoczko *ibid.*: 55).

Tymoczko cita Lawrence Venuti (1995), para quem não existe tradução total ou completa, sendo o texto traduzido “irredeemably partial in its interpretation<sup>9</sup>” (p. 61 apud Tymoczko 1999: 55) e conclui: “[b]y definition, therefore, translation [...] is a form of representation in which parts or aspects of the source text come to stand for the whole<sup>10</sup>” (Tymoczko *ibid.*: 55). E, quando aplicado à ilustração, o mesmo critério é adotado. Ao descrever a influência da tradição dos ciclos de miniaturas na ilustração antiga, Bland (1958: 25) observa que

[a]lthough there may have been prototype cycles which illustrated every part of all the great epics it was soon found that to illustrate a work like the *Odyssey* required so many pictures that some selection was advantageous. So the more important scenes were picked out or those which could be more easily illustrated<sup>11</sup>.

A metonímia pode ser vista em vários níveis na ilustração. Um primeiro nível diz respeito à relação dos desenhos com a obra, no sentido de que somente alguns excertos textuais são ilustrados. E um segundo nível dá-se na perspectiva dos próprios desenhos, a partir do modo como são compostos. Pode ser considerada metonímica, por exemplo, a representação de um braço ou uma perna de uma determinada personagem, como se referindo a ela (ou seja, ao seu corpo como um todo!), uma porta ou uma janela, como

---

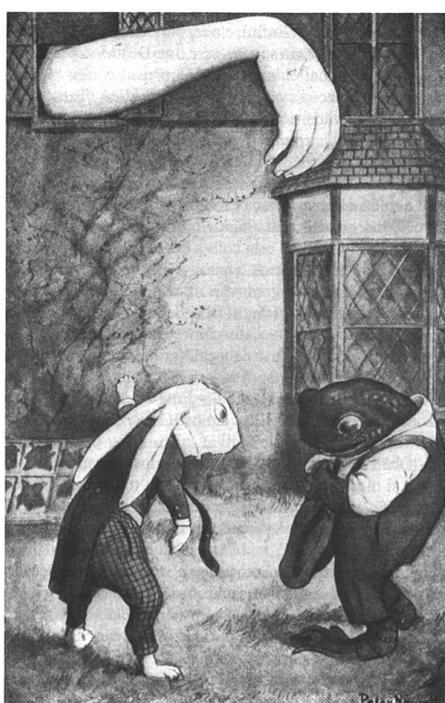
<sup>8</sup> [os tradutores têm de fazer escolhas, pois nenhuma homologia perfeita é possível, nem mesmo na sinonímia ou na paráfrase intralingual. A tradução exige a tomada de decisões porque há sempre perdas e ganhos nas transposições entre as línguas e entre os discursos culturais, porque o tradutor não pode capturar tudo, porque existem demandas incoerentes sobre o tradutor, porque há limites na carga informacional praticável do texto alvo, e assim por diante. Os tradutores selecionam alguns elementos, alguns aspectos, ou algumas partes do texto fonte para destacar e preservar; os tradutores priorizam e privilegiam alguns parâmetros e outros não e, assim, os tradutores representam alguns aspectos do texto fonte total ou parcialmente, na tradução, e outros não são de forma alguma representados]

<sup>9</sup> [irredimivelmente parcial em sua interpretação]

<sup>10</sup> [por definição, portanto, a tradução é uma forma de representação, na qual as partes ou os aspectos do texto fonte simbolizam o todo]

<sup>11</sup> [embora possa ter havido ciclos protótipos, que ilustrassem, parte por parte, todos os grandes épicos, logo se percebeu que para ilustrar uma obra como a *Odisséia* eram necessárias tantas figuras, que uma seleção seria vantajosa. Desse modo, eram escolhidas as cenas mais importantes ou aquelas que podiam ser ilustradas com mais facilidade]

representando uma casa, e assim por diante. Os desenhos de Peter Newell (1862-1924) para a edição de *Alice in Wonderland* de 1901 (reproduzidos na edição brasileira da Editora Sol/Objetivo) são compostos nessa linha (cf. Carroll 2000). Em algumas situações, apenas partes dos membros de Alice e demais personagens são mostrados para representá-los, geralmente também na forma de um “recorte” dentro da passagem apresentada, de modo que um único instante seja visto muito de perto, sendo identificado por uma legenda. As figuras abaixo [Figs. 1 e 2] exemplificam esse tipo:



“O que é aquilo na janela?”

Figura 1. Peter Newell, "O Que é Aquilo na Janela?", *Alice no País das Maravilhas* (São Paulo: Sol/Objetivo, 2000)



“O ouriço estava atracado lutando com outro ouriço...”

Figura 2. Peter Newell, "O Ouriço Estava Atracado Lutando com Outro Ouriço...", *Alice no País das Maravilhas* (São Paulo: Sol/Objetivo, 2000)

Em desenhos como os de Newell existe uma dimensão cinematográfica: a redução da passagem a um único momento transforma o conteúdo imagético em um *frame*, visto em câmera fechada, que mostra a cena em *close-up*, permitindo a visão detalhada de como ocorreu. O próprio uso da legenda enquadra-se no paradigma cinematográfico, além de auxiliar na identificação do que (exatamente) está sendo mostrado. Esse procedimento, por sua vez, serve para explicitar a passagem, de modo que a qualidade metonímica da

ilustração funciona também como um recurso tradutório. Essa característica pode ser observada nos desenhos de Anne Herbauts para *Alice au pays des merveilles* (2002). As pernas e os pés calçados de Alice são mostrados de cabeça para baixo, na toca do Coelho (Carroll 2002: 14), para representar o episódio da queda; e, ocupando uma página inteira (Carroll 2002: 20) [Fig. 3], para demonstrar que a personagem aumentou de tamanho. Nesse caso, a amplitude do desenho (tomando todo o espaço da página) é, por si, um código que, ao indicar a desproporcionalidade da personagem, em relação às dimensões do livro, transmite a idéia de seu aumento de tamanho, na história.



Figura 3. Anne Herbauts, "Grand Alice", *Alice au pays des merveilles* (Tournai: Casterman, 2002)

Somadas, essas convenções servem para representar a totalidade da obra em dois outros níveis, o do próprio artista, em relação ao texto, e da edição específica da obra na literatura para a qual está sendo traduzida/ilustrada. No caso dos exemplos discutidos, o modo como a história de Alice é representada não apenas expressa a visão particular dos ilustradores (o que os separa metonimicamente de todas as outras visões da obra por parte de outros artistas), como restringe o texto a um momento único das literaturas norte-americana e

francesa. A maneira metonímica como a ilustração é realizada serve para enquadrar metonimicamente a obra no âmbito maior da literatura/cultura que a recebe.

Essas características seriam suficientes, não fosse pelo próprio fato de que a ilustração é uma forma de tradução, que, como tal, modifica a experiência da leitura. Primeiramente, a ilustração deve ser vista como *recriação* textual e, nesse sentido, as considerações de Haroldo de Campos (1967: 21-38) sobre a recriação na tradução são aplicáveis à ilustração. Campos expõe seu pensamento sobre a recriação, utilizando os conceitos de *informação documentária*, *informação semântica* e *informação estética*, desenvolvidos por Max Bense. O autor começa por aplicar essas definições a uma frase exemplificativa: “A aranha tece a teia” e, em seguida, à primeira estrofe do poema “Formas do Nu”, de João Cabral de Melo Neto: “A aranha passa a vida/tecendo cortinados/com o fio que fia/de seu cuspe privado”<sup>12</sup> (Campos 1967: 21-22). De acordo com a sua teoria, se tomada enquanto informação documentária (como informação empírica, que remete a um fenômeno observável) ou informação semântica (que envolve conceitos como o de verdadeiro ou falso, por exemplo), várias maneiras organizacionais seriam admitidas para sua sentença-exemplo no sintagma frasal. Assim, se essa frase fosse traduzida para uma outra língua, “A aranha faz a teia”, “A teia é elaborada pela aranha”, “A teia é uma secreção da aranha”, entre outras, poderiam ser contadas entre as possibilidades de tradução (ibid.: 22). Se, no entanto, a informação estivesse organizada do modo como está no poema, passaria a constituir uma informação estética e, nesse caso, não poderia ser codificada “senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (ibid.: 22). Campos argumenta que qualquer mudança mínima na seqüência original do poema interferiria na sua “realização estética”. Torna-se, então, necessário que um novo poema seja recriado, no qual a informação original seja organizada também de forma estética, no texto traduzido.

É o que acontece na ilustração: porque o texto constitui uma informação estética, a ilustração não pode traduzi-lo de outro modo senão recriando essa informação de uma maneira estética. É como se a ilustração reescrevesse o texto na forma de imagens. E se isso parece óbvio com relação à diferença dos meios, é, por outro lado, a chave do entendimento

---

<sup>12</sup> O poema “Formas do Nu” está em *Serial* (1959-1961), por sua vez, incluso na *Antologia Poética de João Cabral de Melo Neto* (José Olympio, 1973).

de como — para retomar as noções anteriores sobre a ilustração como fazendo referência ao texto — a ilustração não pode reproduzir o texto ou colocar-se como equivalente a ele, em termos significativos. A ilustração é, de fato, uma *reescritura* do texto por meio de imagens, nos termos da definição de Lefevere (1982a; 1992a; 1992b), que, principalmente no caso das obras a serem analisadas, estabelece a sua realização sob a atuação de fatores internos e externos ao tradutor — sejam os critérios editoriais, representados pelo patronato, a *poética*, a *ideologia* ou o *universo do discurso* do tradutor, que o autor classifica como os principais co-agentes tradutórios (cf. Lefevere 1992a; 1992b) —, que modificam as significações textuais. Assim, a ilustração deve ser vista primordialmente como uma forma de interpretação, condicionada por fatores semelhantes e que, por conseguinte, influencia na recepção da obra.

### 2.1.1. A ilustração como interpretação

---

A idéia da ilustração como forma de tradução é fundamentada principalmente na natureza interpretativa do processo ilustrativo. Como apontado por Joseph Schwarcz (1982: 104), “[t]he illustrator, consciously or unconsciously, tastefully or crudely, *interprets*<sup>13</sup>”. A começar pela complexidade da seleção das passagens a serem ilustradas, discutida no capítulo anterior, qualquer escolha que um ilustrador realize é muito pessoal, refletindo a particularidade de suas visões de mundo, sua realidade artística e mesmo suas experiências individuais. A retratação da partida de Jim Hawkins [Fig. 4], com sua mãe chorando, ao fundo, na edição de *Treasure Island* de 1911, por exemplo, certamente, encerra um pouco da história pessoal do ilustrador N. C. Wyeth (1882-1945) — quando comparada ao texto de Robert Louis Stevenson (cf. Stevenson 1911: 56-7, abaixo) —, se levada em conta a relação de apego do artista com sua mãe, bastante evidenciada em sua biografia (cf. Michaelis 1998, especialmente, p. 109-116). Mesmo que essa hipótese fosse descartada, no entanto, a figura não deixaria de ser uma maneira particular de descrever o que (na opinião

---

<sup>13</sup> [o ilustrador, consciente ou inconscientemente, elegantemente ou grosseiramente, *interpreta*]

do ilustrador) deveria ser uma cena de despedida entre mãe e filho:

The next morning he and I set out on foot for the “Admiral Benbow,” and there I found my mother in good health and spirits.

[...]

The night passed, and the next day, after dinner, Redruth and I were afoot again, and on the road. I said goodbye to mother and the cove where I had lived since I was born, and the dear old “Admiral Benbow” — since he was repainted, no longer quite so dear. One of my last thoughts was of the captain, who had so often strode along the beach with his cocked hat, his sabre-cut cheek, and his old brass telescope. Next moment we had turned the corner, and my home was out of sight (Stevenson 1911: 56-7).

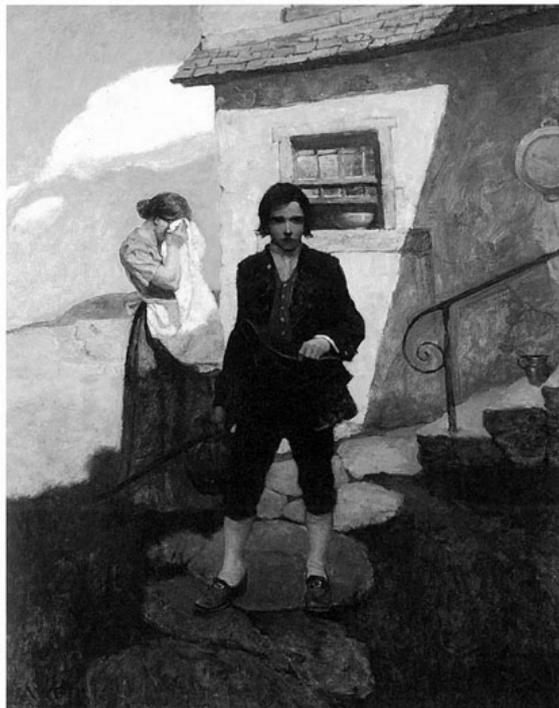


Figura 4. N. C. Wyeth, "I go to Bristol", *Treasure Island* (New York: Scribner's Sons, 1911)

Na análise das ilustrações de Wyeth para os romances de aventura de Stevenson, Susan Gannon (1991) descreve como o ilustrador escolhia as passagens que desejava salientar, nos livros que ilustrava, citando as reminiscências de seu filho, o pintor Andrew Wyeth:

“after initially reading the story, especially if it was a good yarn, Pa would reread it carefully and underline the passages that he felt were the essence of the story<sup>14</sup>” (American Vision 1987: 80 apud Gannon 1991: 92). Gannon discute como as ilustrações de N. C. Wyeth apresentam momentos óbvios de crise ou decisão, mas também aqueles em que uma personagem, um relacionamento ou uma situação são vistos mais como ele próprio os via (Gannon 1991: 92): “[e]ach set of illustrations Wyeth did for a Stevenson novel constitutes a highly personal reading of the written text<sup>15</sup>”, Gannon atesta (ibid.: 98).

A especificidade da leitura que um ilustrador pode fazer de um texto se torna evidente, comparando-se diferentes edições ilustradas de uma mesma obra. No estudo de David Blewett (1995) de edições integrais, em inglês e em francês, de *Adventures of Robinson Crusoe* (1719), o modo como os ilustradores encaravam a vida em isolamento, a condição do protagonista — um herói? uma vítima?— e os relacionamentos sociais foram fatores determinantes na construção não apenas de diferentes Crusoes como de diferentes estados de espírito para a história. A simples descrição do naufrágio ou do primeiro contato do herói com a ilha é o suficiente para enfatizar ou atenuar os princípios cristãos de desobediência, arrependimento e redenção, comumente associados ao texto (Blewett 1995: 32-3) e transformar o idioma de (portanto) “espiritual” a prosaico. Na visão de John Butler Yeats (1839-1922), em suas dez ilustrações<sup>16</sup> para a edição inglesa de 1895, Crusoe é alguém lutando pela sobrevivência contra as forças da natureza (cf. ibid.: 147); ao passo que N. C. Wyeth (na edição americana de 1920<sup>17</sup>) utiliza a natureza como *motif* para mostrar o protagonista como alguém em contemplação e êxtase diante da beleza e poder

<sup>14</sup> [depois de ler a história, principalmente se fosse boa, meu pai a relia cuidadosamente e grifava as passagens que, em sua opinião, eram a essência da história].

<sup>15</sup> [cada grupo de ilustrações que Wyeth compôs para os romances de Stevenson constitui uma leitura altamente pessoal do texto escrito]

<sup>16</sup> De acordo com Blewett (1995: 147) as dez ilustrações (de fato, nove desenhos internos e um frontispício) abrangem os três volumes da trilogia, ou seja, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* e *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* — que eram conhecidos como *Robinson Crusoe*, no século XVIII e grande parte do XIX (ibid.: 11-12) — e terceiro volume, raramente editado, *The Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, With His Vision of the Angelick World*. A edição com os desenhos de Yeats, *The Life & Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* [Parts I, II, III] foi editada por George A. Aitken e publicada em Londres, por J. M. Dent & Co.

<sup>17</sup> A edição ilustrada por N. C. Wyeth é comemorativa ao bicentenário da obra, idealizada pela Cosmopolitan Book Corporation of New York e publicada como *Robinson Crusoe* [Part I]. A edição inglesa correspondente foi publicada no mesmo ano, em Londres, por Harrods, Ltd.; e Scribner's Sons publicou edições americanas posteriores.

dos elementos (cf. *ibid.*: 169); e os desenhos de Walter Paget (1863-1935) para a edição inglesa de 1891<sup>18</sup> [nota], por sua vez, não fazem nenhuma menção aos aspectos religiosos ou à espiritualidade: as passagens de Crusoe lendo a Bíblia ou de quando fica doente e é alertado em sonho são todas omitidas (*ibid.*: 140). A diversidade das interpretações da história é tal, que Blewett traça um panorama histórico das ilustrações da obra durante duzentos anos, que promoveram as visões de Robinson Crusoe, entre outras, como santificado<sup>19</sup>, monumental<sup>20</sup>, pantomímico<sup>21</sup>, como personificação dêitica<sup>22</sup> ou (simplesmente) ser humano<sup>23</sup>.

O modo representacional adotado pelo ilustrador é, em grande medida, influenciado pelas convenções estéticas do momento em que vive. Mario Praz (1970: 34) afirma que o artista que imita uma outra obra artística em sua própria obra, em qualquer que seja o meio, “crystallizes the interpretation and the taste of the time in which he is working<sup>24</sup>”; e Craig Kallendorf (2001) afirma o mesmo ao declarar que, consciente ou inconscientemente, os

---

<sup>18</sup> A edição ilustrada por Paget comporta um grande número de ilustrações: cento e vinte ao todo. O volume compreende as partes I e II e foi publicado originalmente em Londres, por Cassell & Co.

<sup>19</sup> Como expresso na visão de Mather Brown (*The Whole Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* [Parts I, II]. 2 vol. London: J. Walter, T. Hookham, W. Richardson, and M. Wilson, 1785), em que Crusoe assemelha-se a “um tipo de João Batista armado, oferecendo socorro ao jovem e elegante Sexta-Feira, um bom selvagem, com feições nitidamente européias” (Blewett 1995: 60).

<sup>20</sup> Como nas ilustrações de Grandville, em que apenas a consideração do frontispício à edição francesa de 1840 (para *Aventures de Robinson Crusoe* [Partes I, II] publicadas em Paris, por H. Fournier ainé) serve para demonstrar a grandeza com que a obra é estimada na França (cf. Blewett 1995: 78-85). A receptividade do texto de Defoe já havia sido evidenciada nesse país pela escolha da obra para a educação de *Émile* (1762), o aluno ideal de Rousseau. De acordo com Edward Lucie-Smith, no prefácio a uma edição inglesa que reproduz os desenhos de Grandville (1978), o pensamento de Rousseau é influente na visão do ilustrador.

<sup>21</sup> Essa visão da obra, de acordo com Blewett, advém dos desenhos de Cruikshank (publicados em *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* [Parts I, II]. 2 vol. London: John Major, 1831), pelo exagero e pantomima dos gestos, pela estilização das passagens, entre outras técnicas (cf. Blewett 1995: 73-77).

<sup>22</sup> A representação de Jules Fesquet é um exemplo. Na gravura que Blewett (1995: 127-29) analisa (em *Etrange aventures de Robinson Crusoe* [Parte I], frontispiece et sept planches dessinées et gravées par Jules Fesquet, Legenisel, Paquien, Ramus. Paris: Jules Bonnassies, 1877), Crusoe é retratado nu, à maneira das estátuas gregas, subjugando um indígena — que Blewett acredita mais provavelmente tratar-se do próprio Sexta-Feira (*ibid.*: 128) —, que aparenta estar inconsciente sob um de seus pés. Os símbolos de poder que tem nas mãos (uma espada e uma esfera), juntamente com a pele de animal colocada sobre a cabeça (e que forma um tipo de capa, ao estender-se por suas costas) servem para enfatizar as suas características dêiticas que, de acordo com Blewett (*ibid.*: 126) lembra o deus mitológico Hércules.

<sup>23</sup> Como nas visões romântico-realistas (Blewett 1995: 147) dos artistas citados Yeats (1895) e Wyeth (1920) e de outros como os irmãos C. E. e H. M. Brock, que ilustraram a edição de 1898, da obra (*The Life and Adventures of Robinson Crusoe* [Parts I, II], publicada em Londres, por Service & Patron) ou os também irmãos Louis e Frederick Rhead, responsáveis pela ilustração da edição *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* [Part I], publicada em Nove York, por R. H. Russell, em 1900.

<sup>24</sup> [materializa a interpretação e as preferências da época na qual desenvolve o seu trabalho]

artistas tendem a ver a arte do passado com base nos modelos estilísticos do mundo em que vivem (p. 122). Em sua análise de versões ilustradas da *Eneida*, a partir do século XVI, o autor cita uma das figuras na famosa edição de Sebastian Brant<sup>25</sup> (1502), na qual o artista apresenta uma cena da guerra de Tróia, com Enéas e Turno lutando de acordo com as convenções da luta medieval: as roupas de batalha (armadura, elmo), o ringue feito de madeira, os movimentos da luta e até mesmo a arquitetura da cidade, ao fundo, todos os elementos lembrando muito mais a Europa na transição da Idade Média para a Renascença (a época em que essa edição foi impressa), do que propriamente a Roma antiga (p. 124). O autor argumenta que, mesmo nas instâncias em que o artista tenta recuperar o passado na nova arte, “subjectivity proves surprisingly difficult to banish<sup>26</sup>” (p. 129). Em uma outra figura analisada, de Laocoonte diante do templo de Netuno<sup>27</sup>, segundo Kallendorf, embora se tenha tentado recriar a atmosfera romana no desenho, as características estilísticas de simetria e paralelismo (de como Laocoonte segura as crianças, por exemplo, ou das serpentes em perfeito equilíbrio) são reveladoras da perspectiva neoclássica da época do ilustrador (p. 130).

Esses aspectos são evidenciados na ilustração moderna. Novamente citando o estudo de Blewett (1995) sobre as ilustrações de *Robinson Crusoe*, as gravuras de Thomas Stothard (1755-1834) para a edição inglesa de 1790<sup>28</sup> colocam ênfase em aspectos temáticos da história, mas, do mesmo modo, estão embasadas nos padrões representacionais de uma época. Um dos enfoques de Stothard são as relações sociais de Crusoe, seguindo a tendência da “unidade da família”, apontada por Ronald Paulson (1975: 130 apud Blewett 1995: 50), que, desde 1740, havia começado a substituir a tradição do “herói solitário em peregrinação”, na ficção em prosa. Nesses desenhos, Stothard evita mostrar cenas em que Crusoe está sozinho, preferindo aquelas em que o protagonista está envolvido com as demais personagens, quer antes de sua partida, com os familiares, na ilha,

---

<sup>25</sup> A “*Eneida* de Brant”, como é conhecida foi impressa em Estrasburgo por Grüninger, com comentários de Antonius Mancinellus, Domitius Calderinus e Christophorus Landinus, entre outros e ilustrações atribuídas ao próprio editor Sebastian Brant.

<sup>26</sup> [a subjetividade demonstra-se surpreendentemente difícil de ser evitada]

<sup>27</sup> Extraída de *Aeneid* II. 212-22. *Picturae antiquissimi Virgiliani codicis*. Roma: Joannes Zempelius, 1782, no. 37, Princeton University Library.

<sup>28</sup> *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* [Parts I, II]. 2 vol. London: John Stockdale, 1790.

com os habitantes que lá encontra, ou, no final do conto, com a chegada do navio espanhol (Blewett 1995: 50). A gravura da famosa passagem em que Crusoe encontra pegadas humanas na areia [Fig. 5] é um exemplo do comprometimento de Stothard com essa estética: ao passo que a maioria das representações da mesma cena (e, principalmente, o texto de Defoe) descrevem Crusoe como aterrorizado diante da possibilidade de outras pessoas na ilha, e os supostos perigos que as acompanhariam — a ilustração de Grandville (1803-1847) para a edição francesa de 1840 [Fig. 6] é um exemplo —, o Crusoe de Stothard revela-se surpreso, mas, ao mesmo tempo, tranqüilo diante da marca de pé sobre a areia, de modo que o convívio com estranhos adquire mais a significação de companhia, do que propriamente de medo (ibid.: 54).



Figura 5. Thomas Stothard, "The footprint in the sand", *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (London: John Stockdale, 1790)



Figura 6. J. J. Grandville, "Je vis l'empreinte d'un pied d'homme bien marquée sur le sable", *Aventures de Robinson Crusoe* (Paris: H. Fournier aîné, 1840)

No entanto, pode acontecer que, contrariamente, o artista realmente recupere elementos estéticos de uma época anterior em sua arte, ora como tentativa de reavivamento de uma técnica ou um estilo composicional, ora como introdução de um modelo, que se

sustente com representativo do passado<sup>29</sup> — visto serem esses atributos da tradução<sup>30</sup>. De acordo com Millicent Rose, na introdução a *The Rime of the Ancient Mariner* (1970), Coleridge não situou o poema em nenhum período: a organização no formato de *balada* sugere uma época distante, mas isso não é especificado (Coleridge 1970: x). No entanto, a visão de um tempo remoto particular (necessariamente) oferecida por Doré não somente é aceita, como faz suscitar a sensação de que “[t]he Mariner returns to a seaport that is French and Gothic, a mixture of Strasbourg Cathedral and the Mont Saint-Michel. [...] The vision is un-English but coherent and compelling, and it urges one to a re-reading of the poem<sup>31</sup>” (ibid.). Esses aspectos comprovam que a ilustração promove significações individuais: “the illustrator generally shows us not how a scene or figure appears to its author but rather how it appears to the illustrator, and those two appearances can never be precisely identical<sup>32</sup>” (Behrendt 1997: 30). Mas, eles também sugerem que essas significações não são estáticas; elas influenciam na maneira como o leitor visualiza a obra.

---

<sup>29</sup> Kallendorf (2001: 123) sugere que na arte existem movimentos alternados, nos quais os artistas têm a tendência de resgatar o passado em seu trabalho (ênfase na arte em si), ou, de modo contrário, de tentar evitar os modelos antigos, mudando o enfoque para si mesmos e suas habilidades técnicas. Nesse sentido, o autor acredita que as artes grega e romana não apenas favorecem a divisão da história da arte europeia em períodos, como proporcionam um tipo de ritmo para a periodização, no qual as mudanças de enfoque na arte ou no artista podem ser vistas mais claramente. Por exemplo, Kallendorf explica, se a tendência dos pintores e escultores da Idade Média era a de se apropriar da arte clássica e transformá-la na arte do seu próprio tempo, durante a Renascença, os artistas buscaram preservar o “estrangeirismo” clássico nos mínimos detalhes, mantendo-se fora do foco em função da estética. No Barroco, por sua vez, os artistas voltaram a ficar em evidência, utilizando os clássicos para exibir sua destreza em face dos novos desafios artísticos, ao passo que, no Neoclassicismo, os artistas novamente buscaram esconder-se, chamando a atenção para a arte, apenas. E assim por diante. Em termos bastante simplificados, o autor afirma que, “na arte, assim como na Física, as ações provocam reações” (ibid.), nas quais os artistas de uma determinada geração respondem ao que foi feito anteriormente, produzindo um tipo de arte oposta.

<sup>30</sup> Lefevere (2000) afirma que, na condição de reescrituras, as traduções contribuem, em grande medida, para o desenvolvimento de uma literatura. Elas podem promover o reavivamento de obras literárias e autores já esquecidos e são responsáveis pela definição, manutenção e redefinição de cânones literários. As traduções são ainda determinantes na introdução de novos gêneros e estilos, de modo que seu papel não se restringe a atuar na maneira como certa audiência recebe a obra de arte, mas a modelar a literatura que a recebe, delineando as próprias características de seu desenvolvimento. Na ilustração, na mesma medida, essas atribuições lhe são pertinentes. Um exemplo é a própria reprodução das gravuras de Doré em uma nova edição brasileira de *A Balada do Velho Marinheiro*, com tradução de Alípio Correia de Franca Neto (Ateliê Editorial, 2005). A presença das ilustrações não apenas servem para revigorar o texto e situar o poema no tempo a que pertence, como para aumentar o valor cultural da obra.

<sup>31</sup> [o Marinheiro retorna a um porto que é francês e gótico, uma mistura de Catedral de Estrasburgo com Mont-Saint-Michel. Não é uma visão inglesa, mas é coerente e instigante, impulsionando a releitura do poema]

<sup>32</sup> [o ilustrador geralmente nos mostra não como uma cena ou uma figura é para o autor, mas como o é para o ilustrador; e essas duas descrições nunca poderão ser idênticas]

### 2.1.2. A influência na recepção da obra

---

De fato, as duas coisas não se separam: a maneira como o ilustrador interpreta a obra está ligada a como o leitor a receberá em sua literatura, num processo que envolve a combinação de todos os fatores descritos no primeiro capítulo: as escolhas do ilustrador e a maneira como lida com o texto, os componentes das linguagens verbal e visual e a maneira como ambas as narrativas se entrecruzam no todo da obra. Um desses influentes, por exemplo, relaciona-se com a ênfase dada aos elementos da narrativa, na seleção das passagens por parte do ilustrador. Em *Alice's Adventures in Wonderland*, John Tenniel (1820-1914) prioriza a *ação*. Do total de quarenta e dois desenhos feitos para o livro (incluindo frontispício e vinhetas), praticamente todos denotam momentos em que, mesmo em intensidades distintas, as personagens estão em atividade, ora movimentando-se de um lugar a outro, ora na interação das cenas de que participam, ora nas transformações físicas (cf. exemplo [Fig. 7], abaixo). Essa agitação expressa a própria atmosfera do sonho, em que se muda rapidamente de cenário, em que os acontecimentos são concomitantes, em que não existem proporções exatas (já que o fato de Alice aumentar e diminuir de tamanho, também implica nessa noção), numa utilização da técnica para suscitar conceitos interpretativos.



Figura 7. John Tenniel, "Alice Tipping Over the Jury Box with the Edge of her Skirt", *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Macmillan & Co., 1865)

De acordo com Beverly R. David (1984), Twain era tão consciente do poder da ilustração de influenciar o leitor, que as medidas adotadas pelo autor com relação aos desenhos para *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), descritas no capítulo anterior (cf. item 1.3.2), tinham o intuito de desviar a atenção dos aspectos tabus textuais (de situações de violência ou que considerava ofensivas), enfocando outros aspectos (mais amenos) nas mesmas cenas, para que obra não fosse vista “com maus olhos”. David aponta, por exemplo, as passagens com a participação da personagem King, nas quais há geralmente referências sexuais e que são transformadas em cômicas ou ridículas (cf. David 1984; 259-61), ou aquelas que tratam de violência ou morte, freqüentemente omitidas (cf. *ibid.*: 267). O ilustrador E. W. Kemble (1861-1933) consegue esse efeito, contrariamente a Tenniel, colocando a ênfase nas *personagens* (cf. exemplos [Fig. 8], a seguir):

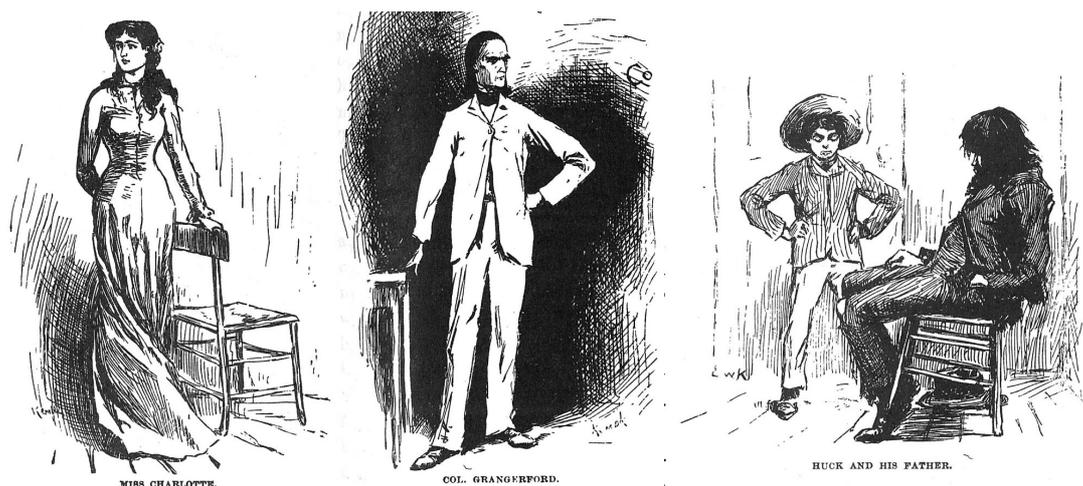


Figura 8. E. W. Kemble, “Miss Charlotte”; “Col. Grangerford”; “Huck and Pap”, *Adventures of Huckleberry Finn* (New York: Charles L. Webster and Company: 1884)

Certamente que as ilustrações têm personagens no plano principal, uma vez que, especialmente no romance, são elas que executam a ação. O que, nesse caso, as faz enfatizar as personagens é justamente a maneira como tiram a ênfase da ação. Muitas figuras de Kemble são estáticas, com as personagens aparecendo de pé, como se estivessem se apresentando ao leitor ou posando para um retrato. Essa condição é intensificada geralmente pela omissão do cenário ou, quando o cenário é existente, pela ausência de

elementos que conectem a personagem à promoção de movimento. Nesse sentido, até mesmo as cenas de ação propriamente ditas, são apresentadas de maneira teatral, com as personagens parecendo estar “congeladas”, em um único gesto. Uma das gravuras analisadas por David também serve para exemplificar esse aspecto. Nesse desenho [Fig. 9], que representa o episódio da “Morte de Boggs” (Twain 2000: 456-57), as duas figuras centrais são retratadas como se estivessem paralisadas, com Colonel Sherburn em uma posição muito incomum para quem está disparando uma arma, e Boggs, mostrando poucos sinais do impacto causado por uma bala, ao penetrar o corpo de uma pessoa. David chama a atenção para o fato de que a cena vista de trás (evitando mostrar o suposto desespero no rosto da personagem) e a omissão de outros elementos que compõem a passagem, tais como a presença de uma multidão no local e a filha de Boggs, que chegara bem a tempo de testemunhar o crime, amenizam a violência textual (David 1984: 263-64); e a legenda, que apenas informa um fato, a morte de Boggs, reduzem a dramaticidade do acontecimento, tornando-o “rígido” e sem emoção, em vez de chocante (ibid.: 264). De fato, se comparada à ilustração de Berkeley (Defoe 1890), de Crusoe atirando em um canibal [Fig. 10], por ocasião do resgate de Sexta-Feira, o efeito do desenho de Kemble é muito menos intenso.



Figura 9. E. W. Kemble, "The Death of Boggs", *Adventures of Huckleberry Finn* (New York: Charles L. Webster and Company, 1884)



Figura 10. Stanley Berkeley, "Crusoe's First Attack on the Cannibals When He Saves Friday", *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (London: Griffith, Farran, Okeden & Welsh, 1890)

O tipo de representação escolhido também é uma influência para o leitor: a apresentação de personagens e acontecimentos de maneira factual ou caricatural, realista ou simbólica, expressivamente ou aparentando conter as emoções, utilizando cores ou em preto e branco pode levar a considerações de aproximação ou distanciamento da realidade, bem como a impressões de exatidão ou absurdez, didatismo ou incoerência, entre outros parâmetros interpretativos que se relacionem à idéia de adequação ou não da passagem com o modo escolhido para representá-la<sup>33</sup>. Além disso, os modos composicionais servem para identificar o(s) estilo(s) em voga em um determinado período, o que possui estreitas ligações com as impressões do leitor. De acordo com Nodelman (1988: 84) o leitor visualiza os estilos, passando pelo filtro da História, o que faz com que os interprete de acordo com a época e os artistas que os praticam. Para o autor, desse modo, “it is less our accurate perception of the original meanings of styles than our current understanding of them that gives them narrative value<sup>34</sup>” (ibid.: 84). Uma evidência disso é o fato de que os estilos sugerem reações específicas daqueles que os observam. Nodelman afirma, por exemplo, que a arte realista suscita uma atitude de objetividade científica, a arte folclórica, de simplicidade e inocência, que o surrealismo é considerado fantástico e misterioso, que o impressionismo implica em preocupação com a efemeridade da existência, e assim por diante (ibid.: 88-90):

[s]imply because we did learn from the impressionists to find beautiful the transient appearances they tried to capture, we find pictures that we recognize as impressionist evocative not just of natural beauty but also of the peaceful comfort we associate with our appreciation of such beauty<sup>35</sup> (Nodelman 1988: 89).

---

<sup>33</sup> Hodnett (1986: 167-195) critica os desenhos de Tenniel para *Alice in Wonderland*. Na opinião do autor, eles tanto não são direcionados para as crianças, no sentido de que as escolhas de Tenniel priorizam cenas que mais provavelmente seriam secundárias ao interesse desse público — tais como a representação do Coelho antes de Alice ou sua irmã no jardim (p. 176) —, quanto não retratam os momentos que considera fundamentais para o andamento da história, como Alice descobrindo a portinha atrás da cortina ou segurando o vidrinho do líquido “BEBA-ME” (ibid.: 176-77). Hodnett também critica as proporções dos desenhos, como os pés de Alice, demasiado pequenos para os seus padrões ou sua cabeça, demasiadamente grande.

<sup>34</sup> [é menos a nossa percepção acurada das significações originais dos estilos do que o nosso entendimento atual do que representam que lhes confere valor narrativo]

<sup>35</sup> [pelo simples fato de que aprendemos com os impressionistas a ver a beleza nas exterioridades transitórias que tentaram capturar, consideramos as imagens que reconhecemos como impressionistas evocativas não apenas da beleza natural, mas, do conforto com o qual associamos a nossa apreciação de tal beleza]

Por essa razão, tanto o estilo quanto o modo de representação adotados pelo artista implicam na transmissão de valores textuais, mas, numa construção da qual o leitor também é participante.

Essas relações se complementam com a própria associação física do texto com as ilustrações, na obra. Schwarcz (1982: 19) afirma que as figuras significam coisas distintas em contextos diferentes e isso certamente inclui a posição que ocupam na página. Começando pelo frontispício de um livro ilustrado, que (a não ser pela capa) antecede qualquer experiência com a obra, a presença do desenho — e especificamente na folha de rosto — promove expectativas diferentes das que produziria se não existisse (nesse lugar). Behrendt (1997: 25) alega que o frontispício que apresenta algum tipo de ligação com a narrativa (por exemplo, pela apresentação de uma cena que será repetida no interior do livro) projeta a atenção do leitor para o futuro, desencadeando previsões do que acontecerá na história: “[t]he reader then reads on, expecting the verbal text to bear out those pre-established expectations<sup>36</sup>”. E, no caso das ilustrações internas, elas podem suscitar a antecipação, quando colocadas anteriormente à passagem que representam (como acontece com o frontispício); a recapitulação e revisão de detalhes textuais, se posicionadas depois; a ruptura da seqüência da leitura e a confusão, se posicionadas aleatoriamente ou próximas a passagens com as quais não condizem (Behrendt 1997: 26); as impressões de que as figuras são circundadas pelo texto, se desprovidas de bordas; de que, contrariamente, se as bordas estiverem presentes, o texto é limitado por elas (Nodelman 1988: 50); implicar em relações de valores pelo tamanho e espaço que lhes é dedicado (Schwarcz 1982: 13); e assim por diante; todos fatores que afetam o andamento da narrativa e, conseqüentemente, as percepções do leitor.

A ilustração é notória no incremento do texto. Goethe, em sua velhice, numa conversa com Eckermann a respeito das ilustrações de Delacroix para o seu *Fausto* (1828), declara que, em algumas cenas, o artista até mesmo lhe superara (Harthan 1981: 179-80); Du Maurier, referindo-se às gravuras de Cruikshank e Browne para as obras de Dickens, escreve em um ensaio sobre a ilustração<sup>37</sup>:

---

<sup>36</sup> [o leitor, então, lê o texto, na expectativa de encontrar nele o que havia previamente imaginado]

<sup>37</sup> “The Illustrating of Books. From the Serious Artist’s Point of View” (*The Magazine of Art*, 1890).

[o]ur recollections (of his characters) have become fixed, crystallised and solidified into imperishable concrete by these little etchings in that endless gallery, printed on those ever-welcome pages of thick yellow paper, which one used to study with such passionate interest before reading the story, and after, and between. One may have forgotten what Mr. Pecksniff has thought, or said, or done in this world, but what he looked like, never!<sup>38</sup> (apud Leavis 1994: 434).

E Lamb (1962: 39), por fim, declara a respeito das ilustrações de Cruikshank para Dickens que:

[h]e has conveyed the idea of “Dickens’s London” better than any other artist; and it is by now almost impossible to decide which of our notions of the Dickens-scene are due to the writing, and which to the unobtrusive and exquisitely apt background detail of his early illustrators<sup>39</sup>.

Esses comentários não apenas constituem os melhores elogios que um artista poderia ouvir, como Lamb finaliza (ibid.), como revelam a função primária em contraposição às funções secundárias da ilustração. Ao passo que em todas as citações os autores referem-se ao fato de as ilustrações verterem o texto para a linguagem visual, as impressões de que o fazem de maneira a suscitar a sua apreciação são individuais, não podendo, portanto, ser generalizadas. É o caso, por exemplo, que essas afirmações são dirigidas a artistas e obras específicas, excluindo outros ilustradores que pudessem ter realizado trabalhos semelhantes ou relacionados aos textos em questão; e que, em cada uma, a ilustração possui uma atribuição distinta: de “acréscimo” na opinião de Goethe, de “perpetuadora das significações” textuais, para Du Maurier e de “transmissora da atmosfera” do autor, para Lamb. Assim, tem-se a idéia de que o ilustrador confere

---

<sup>38</sup> [nossas lembranças (de suas personagens) tornaram-se fixas, cristalizadas e solidificadas em indestrutível concreto por meio das pequenas gravuras na galeria contínua impressa naquelas sempre bem-vindas páginas amarelas e espessas, que se estudavam com tanto interesse e paixão antes de ler a história, e depois, e no meio. Uma pessoa pode ter esquecido o que o Sr. Pecksniff pensou, disse ou fez neste mundo, mas, como ele era, nunca!]

<sup>39</sup> [ele transmitiu a idéia da “Londres de Dickens” melhor do que qualquer outro artista; e a essa altura é quase impossível decidir quais das nossas noções da cena dickensiana se devem à escrita e quais ao preciosismo discreto e extremamente adequado de seus primeiros ilustradores]

direcionamentos específicos à história, de modo que as ilustrações possam desempenhar papéis distintos em sua tarefa (primordial) de traduzir o texto. Chama a atenção, no entanto, o fato de que, exceto por Goethe, e embora em medidas diferentes, a ilustração implique em significações estáticas e no conceito de *fidelidade* para os demais autores<sup>40</sup>. Isso não apenas leva a inquirir sobre o processo ilustrativo como tradução (e aplicabilidade dos conceitos tradutológicos à transposição imagética), como, considerando o que foi exposto até o momento, sobre de que maneira as ilustrações possam implicar na manipulação das significações e, ainda assim, ser fiel ao texto. A segunda parte deste capítulo, abaixo, considera esse assunto.

## 2.2. DE QUE MANEIRA(S) A ILUSTRAÇÃO TRADUZ O TEXTO?

---

O início de uma resposta para a pergunta vem da observação de que para ilustrar um texto o ilustrador sempre faz uso de *procedimentos tradutórios*, como nos modelos descritos, em particular, por Vinay e Darbelnet (1958/2000) e Jean Delisle (1999)<sup>41</sup>. Estratégias<sup>42</sup> como a *tradução literal*, a *adição*, a *omissão*, a *condensação* e a *explicitação* de informações textuais, para citar algumas, classificadas por esses autores como metodologias tradutológicas, são comuns à tradução verbal e à ilustração, no processo de ambas as atividades. A gravura de Cruikshank, representando a cabana de Uncle Tom [Fig. 11], que

---

<sup>40</sup> Se se considerar, por exemplo, que para Du Maurier a ilustração eterniza a aparência da personagem em sua memória, conclui-se que o ilustrador tenha produzido uma imagem fixa; e que, se para Lamb Cruikshank “transmitiu melhor” (que outros artistas) as idéias de Dickens e se lhe é praticamente impossível discernir quem evocou melhor as significações da obra, se o texto ou as imagens, não apenas o conceito de fidelidade permeia as idéias do autor, como o texto e as ilustrações fundiram-se no mesmo propósito.

<sup>41</sup> Um procedimento tradutório pode ser descrito como uma maneira de traduzir o texto adotada por um tradutor, dependendo do resultado que deseja obter ou dos propósitos textuais. A classificação dos procedimentos tradutórios foi primeiramente realizada por Vinay e Darbelnet ([1958/1995]2000: 84-93), em sua busca por uma “metodologia da tradução”. Os autores descreveram sete tipos de procedimentos, o *empréstimo*, o *decalque*, a *tradução literal*, a *transposição*, a *modulação*, a *equivalência* e a *adaptação*; mas outros termos podem ser encontrados nas suas e nas suas próprias e nas obras posteriores de outros teóricos. No dicionário *Terminologie de la traduction*, editado por Delisle et. al. (1999) são encontrados os termos *adição*, *compensação*, *explicitação*, entre outros, como procedimentos tradutórios.

<sup>42</sup> O termo “estratégia” é utilizado como sinônimo de “procedimento”.

aparece na *Special Theatre Edition: Uncle Tom's Cabin* (ca. 1900) serve para exemplificar a utilização de procedimentos tradutórios na ilustração:



Figura 11. George Cruikshank, "Prayer Meeting in the Negro Cabin", *Special Theater Edition, Uncle Tom's Cabin* (New York: J. S. Ogilvie Publishing Co. n/d [c. 1900])

Ao passo que o texto de Stowe menciona a lareira, por exemplo (cf. Stowe 1995: 23), exceto pelo retrato de George Washington pintado de negro e de quadros com representações de passagens bíblicas na parede, acima, são acréscimos do ilustrador os objetos sobre ela, o telhado de madeira no estilo duas águas, da cabana, o vaso com planta pendurado no teto, do lado esquerdo, e o armário com objetos de cozinha, do lado direito, assim como constituem omissões as camas descritas nos dois cantos e “a piece of carpeting, of some considerable size<sup>43</sup>”, no chão, ao lado de uma delas (cf. *ibid.*).

Certamente, que os elementos adicionais têm a finalidade de oferecer uma idéia mais próxima da realidade de uma casa, uma vez que objetos como vasos, armários com louças e peças decorativas são o óbvio a se esperar do ambiente doméstico; e, pode ser que as camas não apareçam, por exemplo, por encontrarem-se nos cantos opostos aos que se vêem, na leitura do ilustrador, nos espaços laterais formados a partir de onde a cena é observada (e subentendidos como continuação da cabana), mas que, de qualquer modo, não estavam entre as escolhas do artista para a representação da passagem. Contrariamente a um julgamento de valor na adoção de uma ou outra alternativa, entretanto, o que se quer

<sup>43</sup> [um tapete grande]

demonstrar é que, ao mesmo tempo em que a utilização de procedimentos tradutórios na ilustração não é um fim em si mesma — ou seja, que “a maneira como a ilustração traduz o texto” não deve ser entendida como a definição da(s) estratégia(s) de tradução adotada(s) por um ilustrador —, a evidência desses recursos chama a atenção para o modo como os conceitos tradutológicos se aplicam à ilustração literária. Se por um lado, na visão tradicional da ilustração, o texto e as figuras devem refletir a mesma “realidade” — ou a mesma “ficção” —, como descrito por Miller (1971 apud Hancher 1985: 113); e o cumprimento desse objetivo demanda o uso de acréscimos, explicitações, ou mesmo, omissões, que supostamente forneçam uma idéia mais precisa de como se deu um acontecimento, por outro lado, como Hancher expressa na forma de crítica, “[o]n this assumption the criterion for good illustration is that the pictures give a faithful rendition of the world that the text mirrors also<sup>44</sup>” (ibid.), o que coloca em xeque especialmente o conceito de *fidelidade* na utilização de procedimentos tradutórios.

Desse modo, com vistas a uma resposta mais esclarecedora e que visa, também, abrir caminho para o estudo da ilustração como tradução do texto, o conceito de fidelidade será abordado na sua relação com os procedimentos tradutórios e a função das ilustrações no texto, e exemplificado nas obras escolhidas para a análise: *Adventures of Robinson Crusoe*, na edição americana de 1920 (Defoe 1957), ilustrada por N. C. Wyeth; *Gulliver’s Travels*, na edição ilustrada por Thomas Morten, em 1875 (Swift 1984); as edições originais para *Oliver Twist*, de 1837 (Dickens 2002) e *David Copperfield*, de 1849 (Dickens 1970), ilustradas respectivamente por George Cruikshank e Hablôt Knight Browne; as edições de *Treasure Island* ilustradas por Walter Paget (Stevenson 1899) e N. C. Wyeth (Stevenson 1911); as edições de *Uncle Tom’s Cabin* ilustradas por Hammatt Billings (Stowe 1853) e James Daugherty (Stowe 1929); e *Alice’s Adventures in Wonderland*, em sua edição original, de 1865, ilustrada por John Tenniel (Carroll 1965); *The Last of the Mohicans*, na edição ilustrada por N. C. Wyeth (Cooper 1919); e a primeira edição americana de *Adventures of Huckleberry Finn*, de 1884, ilustrada por E. W. Kemble (Twain 2000), que passam agora a ser discutidas.

---

<sup>44</sup> [tomando-se isso como verdadeiro, o critério para a boa ilustração é o de que as figuras apresentem uma versão fiel do mundo do qual o texto também é espelho]

### 2.2.1. O conceito de *fidelidade* na ilustração

---

As ilustrações de Tenniel para “You Are Old, Father William” (Carroll 1965: 70-71), que Carroll compôs para parodiar um outro poema, “The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”, de Robert Southey<sup>45</sup>, podem ser consideradas uma representação fiel do poema-paródia, em *Alice’s Adventures in Wonderland* (cf. poema e Figs. 12-15, abaixo):

“You are old, father William,” the young man said,  
 “And your hair has become very white;  
 And yet you incessantly stand on your head —  
 Do you think, at your age, it is right?”

“In my youth,” father William replied to his son  
 “I feared it might injure the brain;

But, now that I’m perfectly sure I have none,  
 Why, I do it again and again.”



Figura 12. J. Tenniel, "Father William standing on his head", *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Macmillan Co., 1865)

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

“In my youth,” said the sage, as he shook his grey locks,  
 I kept all my limbs very supple  
 By the use of this ointment — one shilling the box —  
 Allow me to sell you a couple?”



Figura 13. J. Tenniel, "Father William turning a back-somersault", *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Macmillan Co., 1865)

---

<sup>45</sup> “You Are Old, Father William” é uma paródia do poema “The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”, de Robert Southey (1774-1843), muito conhecido na Inglaterra, na época de Carroll (Carroll 1965: 69-70). No poema original, de fato um poema didático, um jovem faz perguntas a um velho acerca do segredo de sua vida longa e ele lhe responde, aconselhando-o nos princípios de zelar pela saúde, não esquecer-se de Deus e assim por diante. O poema de Carroll, por sua vez, é considerado uma obra-prima do gênero *nonsense*.

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

“In my youth,” said his father, “I took to law,  
 And argued each case with my wife;  
 And the muscular strength, which it gave to my jaw,  
 Has lasted the rest of my life.”



Figura 14. J. Tenniel, "Father William done with the goose", *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Macmillan Co., 1865)

“You are old,” said the youth, “one would hardly suppose  
 That your eye was as steady as ever;  
 Yet you balanced an eel on the end of your nose —  
 What made you so awfully clever?”

“I have answered three questions, and that is enough,”  
 Said his father. “Don’t give yourself airs”  
 Do you think I can listen all Day to such stuff?  
 Be off, or I’ll kick you down stairs”



Figura 15. J. Tenniel, "Father William Balancing an Eel", *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Macmillan Co., 1865)

Nessas ilustrações estão descritos os episódios e as principais significações do poema. Considerando-se ambas as representações, de cima para baixo, cada gravura corresponde a duas estrofes do poema, apresentando, assim, as situações alternadas do diálogo entre o jovem e Father William. Tenniel escolheu representar o terceiro verso de cada primeira estrofe que compõe um par: o terceiro verso da primeira estrofe, “And yet you incessantly stand on your head” [Fig. 12], o terceiro verso da terceira estrofe, “Yet you turned a back-somersault in at the door” [Fig. 13], o terceiro verso da quinta estrofe, “Yet you finished the goose, with the bones and the beak” [Fig. 14] e o terceiro verso da sétima estrofe, “Yet you balanced an eel on the end of your nose” [Fig. 15]. Desse modo, uma vez que esses versos possuem verbos como núcleo — “stand” (on your head), “turned” (a back-somersault), “finished” (the goose) e “balanced” (an eel) —, o ilustrador foi capaz de

descrever, com quatro gravuras, respectivamente, a primeira e a segunda estrofes, a terceira e a quarta, a quinta e sexta e a sétima e a oitava, visto que cada par de estrofes apresenta um único episódio e que, por sua vez, cada episódio pode ser resumido a esses verbos. Além disso, ao concentrar-se nos verbos, o ilustrador deu ênfase à *ação*, fazendo com que as figuras realizassem a seqüência dos acontecimentos descritos textualmente. Esse efeito é obtido com o posicionamento das figuras em cada gravura: a repetição das personagens, com o jovem sempre à esquerda e Father William, sempre à direita, cria um ciclo de perguntas e respostas, ou, em que o jovem faz um comentário e Father William realiza a *performance* daquilo que, na opinião do jovem, supostamente deveria ser incapaz.

De fato, não apenas a disposição das personagens nas figuras, como das figuras em relação ao poema auxilia na construção da narrativa visual. Na edição original do livro, os desenhos são colocados acima do poema, em duas páginas voltadas uma para a outra: dois desenhos sobre as quatro primeiras estrofes, na página da esquerda, e outros dois, acima das quatro estrofes finais, na página da direita (cf. Carroll 1965: 70-71). Esse arranjo faz com que as duas linguagens se entrecruzem, de modo que o leitor/espectador possa ler a linguagem verbal verticalmente e a linguagem visual, horizontalmente, o que facilita o efeito da passagem do tempo, nas gravuras. Colocadas dessa forma, ainda, as figuras ganham um movimento progressivo no espaço, no qual o andamento do poema é demarcado tanto pela individualidade das gravuras — que, separadas por molduras (e pelas próprias páginas) delimitam o início e o final de cada par de estrofes representado —, como pela melhor visualização da alternância entre as figuras do jovem e de Father William (também auxiliada pelo contraste físico entre o corpo esquelético do jovem e a “redondeza” de Father William). Assim, a narrativa visual adquire um *ritmo*, tanto quanto a narrativa verbal; e se realiza no sentido natural em que se dá a leitura (na cultura ocidental), da esquerda para a direita. Na disposição acima, embora essas nuances sejam menos destacadas, há um favorecimento das significações do poema. Podem-se observar, por exemplo, as reações de espanto (e até mesmo de desaprovação) do jovem, com respeito às proezas de Father William, e que o tornam estático em todas as gravuras; e, contrariamente, a representação de Father William sempre em movimento, o que enfatiza a sua superioridade em relação ao jovem (por suas habilidades), como descrito no poema.

A idéia de fidelidade, nessas ilustrações, está relacionada à maneira literal como os elementos verbais são transpostos para o meio visual. Ou seja, tomando-se o conceito de *tradução literal* nos estudos tradutológicos como se referindo principalmente à forma em TF e TA<sup>46</sup> (cf. Vinay & Darbelnet 2000: 86-87 e Delisle et. al. 1999: 154-55) e admitindo, assim, que a representação literal na ilustração, a princípio, envolve a correspondência entre os elementos formais das linguagens verbal e visual, a retratação de Tenniel do poema utiliza principalmente esse procedimento. São comuns ao texto e às ilustrações, os elementos concretos, como as figuras das personagens, e as caracterizações de *movimento* (na representação da ação), *narrativa contínua* (no desenvolvimento da ação) e *progressão linear* (na passagem do tempo). Em resumo, tendo como base a descrição textual, Tenniel utiliza um procedimento, no qual os principais referentes lingüísticos do poema são reconhecidos na forma de referentes plásticos na retratação pictórica. O impasse a que se chega, no entanto, é o de que, no caso de uma representação distinta — que fosse feita, por exemplo, por meio de uma única imagem, com Father William e o jovem aparecendo apenas uma vez, em que não houvesse a idéia de movimento, ou, ainda, na qual elementos como a enguia ou o ganso servido como prato principal estivessem ausentes —, se isso poderia ser entendido como uma *tradução livre* do poema, como contrária à tradução literal, ou, da mesma forma opositiva, uma tradução infiel.

Uma primeira observação a esse respeito vem do fato de que, mesmo nas gravuras de Tenniel, em questão, existem outros procedimentos que não a tradução literal, bastando atentar para a composição do cenário<sup>47</sup>. Além disso, exceto pelos detalhes sobre a estrutura física de Father William e a cor dos seus cabelos — uma vez que as demais partes do corpo mencionadas, o cérebro, os olhos, o maxilar, o nariz (nesse caso) não oferecem parâmetros composicionais para o ilustrador —, a caracterização do rosto das personagens, e, mesmo do corpo do jovem, é criação do ilustrador. Isso não impõe limites à tradução literal ou ao conceito de fidelidade na ilustração, mas, certamente, desestabiliza a noção de fidelidade baseada apenas na coincidência entre a maneira como a informação aparece no texto e na

---

<sup>46</sup> (visto que as transferências literais envolvem, principalmente, os aspectos formais e estruturais das línguas)

<sup>47</sup> Note-se, por exemplo, que, embora o poema não situe o diálogo em nenhum lugar, o cenário é distinto em cada gravura, que há ambientes interiores e externos, que apesar de Father William ameaçar atirar o jovem “escada abaixo”, na última linha da última estrofe, não há menção de escadas, e assim por diante.

imagem. Schwarcz (1982: 14) afirma a esse respeito que “[t]here is never complete redundancy [entre o texto e a imagem] because the picture is more concrete than the word<sup>48</sup>”; e complementa o seu pensamento, com o exemplo de uma ilustração que mostrasse a figura de uma menina desenhando, seguindo uma descrição textual que informasse precisamente essa situação, e sem a presença de um cenário:

[n]ow it is not a girl anymore, to be imagined as one wishes, but one having a recognizable shape. The general has become specific. Even if the illustrator makes an effort only to inform, to explain visually the contents of a textual passage, he does more than this, for his medium forces him to it. [...] [W]ithout wishing to do so, he also adds to, elaborates the texts: stories do not usually mention that people have ears, fingers, a nose, and so on; but the artist will show these parts<sup>49</sup> (ibid.).

A necessidade da inclusão de detalhes comuns à representação humana, entretanto, não é o único fator que obriga o ilustrador a criar. Em muitos casos, não apenas as narrativas verbais podem não ser elaboradas de modo descritivo — ou objetivo —, como demonstrarem-se vagas com relação a detalhes cruciais para o meio imagético. As narrativas em primeira pessoa, por exemplo, desfavorecem as descrições pessoais. No caso dos romances em estudo, raramente *Robinson Crusoe*, *Jim Hawkins* ou *Huckleberry Finn* referem-se a si mesmos com relação à aparência, o que torna a sua imagem na maioria das vezes interpretativa de sua personalidade. E, mesmo as narrativas em terceira pessoa nem sempre são produzidas de maneira a evidenciar os aspectos físicos das personagens. Em *Alice's Adventures in Wonderland*, há uma menção aqui e ali de “sapatos”, “meias-calças” (Carroll 1965: 35), “cabelos lisos” (ibid.: 37) ou “bolsos” (ibid.: 49), mas nenhum momento em que esses atributos sejam apresentados objetivamente. Esses fatores, assim, levam o conceito de fidelidade a ser analisado, também, por outros critérios, de modo que formas de

---

<sup>48</sup> [nunca existe a redundância completa porque a imagem é mais concreta que a palavra]

<sup>49</sup> [agora, já não se trata mais de uma menina a ser elaborada na imaginação da maneira como se desejar, mas, uma com traços reconhecíveis. O que era geral tornou-se específico. Mesmo se o ilustrador fizer um esforço para apenas informar, explicar visualmente o conteúdo de uma passagem, ele faz mais que isso, pois, o meio o força. Mesmo não querendo, o ilustrador acrescenta, elabora o texto: as histórias geralmente não mencionam que as pessoas têm orelhas, dedos, nariz, e assim por diante; mas o artista vai mostrar essas partes]

representação em que as relações entre os meios não se dêem de uma maneira direta, como nos desenhos para “You Are Old, Father William”, podem também ser aceitas como traduções fiéis da(s) passagem(ns) representadas. A análise de como as personagens são descritas fisicamente em uma obra exemplifica essa idéia.

As características físicas das personagens constituem um ponto de partida apropriado porque servem para identificar o texto. Os detalhes da aparência, da idade e do figurino que trajam, são geralmente os primeiros a serem lembrados, especialmente com relação aos protagonistas. Em alguns casos, essas imagens se sobrepõem de maneira tão marcante no imaginário popular, que passam a perpetuar o texto em sua cultura por gerações seguidas de leitores, tornando-se um ícone da obra. A Alice desenhada por Tenniel, de vestido rodado com avental de bolsos, sapatos pretos no estilo “boneca” e laço de fita no cabelo, é um exemplo. Tenniel é até mesmo acusado de “racismo cultural” no artigo de Jeffrey Garrett<sup>50</sup> (1997), por representá-la loura, o que, na opinião do autor, principalmente, depois do filme de Disney<sup>51</sup> (1951), reforçou o estereótipo da composição da personagem em todo o mundo, ofuscando, de certo modo, as suas representações distintas em outras culturas:

[t]his, as we will see, also extends to copying almost blindly the famous illustrations of John Tenniel, the gifted *Punch* cartoonist whose pictures have become as canonized as Carroll's text. As late as October 19, 1955, an editorial in the English magazine *Junior Bookshelf* was entitled, "Yes, It Must Be Tenniel." [...] This attitude is typical of a repressive cultural dogmatism, ruling out experimentation and flexibility in the face of the needs of other cultures. And so we find Tenniel's blond-haired Alice all over the world — often helped along by Disney — as a very superficial guarantor of the authenticity of the translation. When in fact hair color is even less than skin-deep<sup>52</sup> (Garrett 1997).

<sup>50</sup> O artigo de Garrett, “The Aryan Alice & Other International Misunderstandings” (1997) pode ser encontrado no *website*: <http://tlg.ninthwonder.com/rabbit/1.1/academy.html>.

<sup>51</sup> A adaptação de Disney, de 1951, trata dos dois livros da série *Alice: Alice's Adventures in Wonderland* e sua continuação *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1971). Personagens como Tweedledee e Tweedledum, por exemplo, pertencem ao segundo livro, não ao primeiro, como se pensa.

<sup>52</sup> [isso, como veremos, também se estende para a cópia quase às cegas das famosas ilustrações de John Tenniel, o talentoso cartunista da *Punch*, cujas gravuras tornaram-se tão canônicas quanto o texto de Carroll.

À parte o teor subjetivo do comentário de Garrett, o autor chama a atenção para o fato de que a imagem da Alice de Tenniel tornou-se independente tanto dos textos traduzidos (o motivo de suas críticas, no trecho citado), quanto do próprio texto de Carroll, uma vez que se coloca lado a lado com ele como cânone literário, sem que sejam questionadas as suas correspondências descritivas. O que está em questão é a validade da imagem de Alice, como vista por Tenniel, enquanto representativa do texto, não a sua relação com ele, em termos de um conteúdo comum; e isso serve para discutir uma outra nuance do conceito de fidelidade na tradução pictórica. Para tanto, é conveniente que se retome a questão da elaboração interpretativa do texto.

Considerando a descrição visual de Huckleberry Finn, nas suas *Adventures of Huckleberry Finn*, a imagem do protagonista tornou-se conhecida a partir da representação de E. W. Kemble para a primeira edição americana (David 2001: 274), com seu amplo chapéu de palha, calças em xadrez, presas a um único suspensório, espingarda de cano longo em uma das mãos e uma (espécie de) lebre na outra, como aparece, de frente para o leitor, no frontispício da edição [Fig. 16]. Essas características foram motivo de controvérsia, por ocasião da composição das gravuras, em virtude do modelo em quem o ilustrador se baseou — um garoto chamado Cort Morris, que encontrou pelo bairro<sup>53</sup>, e cujos traços, especialmente os da face, foram considerados desapropriados para a personagem, na opinião de Twain<sup>54</sup> — e por sua dessemelhança com as feições que lhe haviam sido dadas em *The Adventures of Tom Sawyer* (1876). Como Huck aparece pela primeira vez nessa obra, na ficção americana, chama a atenção o fato de que sua nova

---

Já em 19 de outubro de 1955, um editorial da revista inglesa *Junior Bookshelf* intitulava-se “Sim, Deve Ser Tenniel”. Essa atitude é típica de um dogmatismo cultural repressor, que exclui a experimentação e a flexibilidade, em face das necessidades de outras culturas. E, assim, encontramos a Alice louca de Tenniel em todo o mundo — geralmente alavancada por Disney — como outorgadora muito superficial da autenticidade na tradução. De fato, a cor do cabelo é menos do que superficial]

<sup>53</sup> Em “Illustrating Huckleberry Finn”, publicado na revista *Colophon*, em fevereiro de 1930, Kemble oferece detalhes de como conheceu o menino e o utilizou como modelo, não apenas para a composição de Huck, mas para todas (“homem, mulher e criança”) as personagens da história. O artigo pode ser encontrado nos seguintes endereços eletrônicos: <http://etext.virginia.edu/twain/colophon.html>, do projeto sobre Mark Twain, coordenado pelo Prof. Stephen Railton, da Universidade da Virginia.

<sup>54</sup> O comentário, por escrito, de Mark Twain explica a sua opinião: “O frontispício carrega a imperfeição característica — um rosto feio e mal desenhado. Huck Finn é uma menino de um bom coração extremo, & deveria ter um rosto bom & bonito. As figuras vão cumprir o seu papel — elas vão apenas cumprir o seu papel — é o melhor que posso dizer sobre elas” (Webster 1946: 255 apud David 1984: 257).

imagem não corresponde à do “vagabundo romântico” [Fig. 17] idealizado anteriormente por True Williams (cf. David 1984: 250).



Figura 16. E. W. Kemble, "Huck Finn", frontispício, *Adventures of Huckleberry Finn* (New York: Charles L. Webster and Co., 1884)



Figura 17. True Williams, "Huck Finn", *The Adventures of Tom Sawyer* (Hartford: American Publishing Company, 1876)

O Huck de Williams demonstra-se uma tradução literal da passagem, em *Tom Sawyer*, no tocante aos trajes do protagonista:

Huckleberry was always dressed in the cast-off clothes of full-grown men, and they were in perennial bloom and fluttering with rags. His hat was a vast ruin with a wide crescent lopped out of its brim; his coat, when he wore one, hung nearly to his heels and had the rearward buttons far down the back; but one suspender supported his trousers; the seat of the trousers bagged low and contained nothing; the fringed legs dragged in the dirt when not rolled up<sup>55</sup> (Twain [1876]2000: 60).

<sup>55</sup> [Huckleberry usava sempre roupas doadas de adultos, que viviam eternamente encardidas e esfarrapadas. Seu chapéu era todo rasgado e faltava um pedaço da aba do lado esquerdo; o casaco, quando usava um, ia quase até os calcanhares, com os botões laterais dando-lhe nas costas; apenas um suspensório sustentava-lhe as calças, cuja parte traseira ficava toda empapuçada com o pouco conteúdo; quando não arregaçadas, as barras arrastavam-se livremente pelo chão]

Considerada em relação ao texto, sua imagem não apenas reafirma o conceito de fidelidade, como ressalta as diferenças de peso, altura, idade, formato do rosto, quando comparada à composição de Kemble, em *Huck Finn*. No entanto, esse exemplo se assemelha à ilustração do poema, descrita inicialmente: apesar da literalidade na transposição dos elementos formais entre os meios, de fato, nenhuma característica física da personagem é mencionada no texto, o que faz perceber que a elaboração das feições de Huck e de outros traços de sua aparência ocorre na imagem de um e outro ilustrador. Além disso, embora a idéia de fidelidade esteja atrelada à composição literal do figurino da personagem (e, portanto, ao trecho do texto em questão), a imagem da personagem ultrapassa os limites textuais, tornando-se significativa da obra e podendo se estabelecer como modelo comparativo para outras imagens — como afirmado a respeito da Alice de Tenniel, acima. Tanto é assim, que a mesma imagem pode representar outros momentos da narrativa textual, sem que, da mesma forma, sejam mencionados quaisquer de seus atributos físicos, ou, mesmo, as roupas que traja. O trecho abaixo, que segue em *Tom Sawyer*, é um exemplo:

Huckleberry came and went, at his own free will. He slept on door-steps in fine weather and in empty hogsheads in wet; he did not have to go to school or to church, or call any being master or obey anybody; he could go fishing or swimming when and where he chose, and stay as long as it suited him; nobody forbade him to fight; he could sit up as late as he pleased; he was always the first boy that went barefoot in the spring and the last to resume leather in the fall; he never had to wash, nor put on clean clothes; he could swear wonderfully. In a word, everything that goes to make life precious, that boy had<sup>56</sup> (Twain [1876]2000: 60).

E o mesmo ocorre com o Huck desenhado por Kemble, no livro seguinte. Se não o fosse, levando em conta a informação textual (mencionada em várias ocasiões, nos dois livros) de

---

<sup>56</sup> [Huckleberry ia e vinha a seu bel-prazer. Ele dormia em soleiras de porta quando o tempo estava bom e em chiqueiros vazios quando chovia; não tinha que ir a escola ou a igreja, nem chamar ninguém de “senhor” ou obedecer ninguém; podia ir pescar ou nadar quando e onde preferisse e ficar lá até quando tivesse vontade; ninguém o proibia de brigar; podia ficar acordado até a hora que bem entendesse; era sempre o primeiro a ficar descalço quando chegava a primavera e o último a voltar a usar agasalho no inverno; nunca tinha que tomar banho, nem vestir roupas limpas; podia deliciosamente falar palavrões. Em resumo, tudo o que torna a vida valorosa, esse menino tinha]

que Huck prefere ficar descalço a maior parte do tempo, a representação de Kemble o colocaria, no mínimo, “incomodado” pelos sapatos. Isso não significa dizer que as imagens não sejam dependentes dos textos que representam. Ao contrário, a dependência textual é evidenciada tanto na observação desses detalhes, como na comparação entre as imagens. Sugere-se, entretanto, que o conceito de fidelidade na ilustração esteja relacionado mais a uma idéia convincente da personagem, que possa ser aceita como representativa da obra, do que propriamente à correspondência descritiva a uma passagem textual.

Uma maneira de evidenciar essa premissa é comparando-se a imagem de uma personagem em edições distintas da mesma obra. *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, é uma opção favorável pela variedade da descrição física do protagonista (chamando a atenção as diferentes idades que aparenta em cada uma<sup>57</sup>) e a importância dessas descrições para as significações da obra. Além disso, a figura de Uncle Tom, do mesmo modo que as personagens abordadas, ultrapassa os limites da obra, tornando-se o que Jo-Ann Morgan classifica como “cultura visual”, uma vez que, na opinião da autora, sua imagem (desenhada, pintada, gravada, fotografada, encenada) é continuamente “reajustada” aos interesses da classe dominante (Morgan 2007: 21)<sup>58</sup>. *Uncle Tom's Cabin* foi publicado pela primeira vez em 1852, com seis ilustrações internas de página inteira e um frontispício, todos de autoria de Hammatt Billings, distribuídas nos dois volumes da edição. Ao que consta, as ilustrações de Billings agradaram a autora, pois uma nova edição ilustrada com os seus desenhos foi lançada no ano seguinte, dessa vez em um volume, apenas, e com o total de cento e dezessete figuras. Daí em diante, as edições ilustradas ademais de serem lançadas em um espaço curto de tempo entre uma e outra, passaram pelas

---

<sup>57</sup> A idade de Uncle Tom, variando entre 30 e 70 anos entre as publicações é um dos aspectos mais notáveis da obra, mesmo à primeira vista. A simples observação das *capas figurativas* (que apresentam cenas da história) é suficiente para visualizar Tom bastante jovem, como na edição para a *Chimney Corner Series* (no. 17), publicada por F. M. Lupton (n/d) ou bastante velho, como nas publicadas por M. A. Donahue & Co. (ca. 1900) e The Arthur Westbrook Company (1910): [www.iath.virginia.edu/utc/uncletom/illustra/covershp.html](http://www.iath.virginia.edu/utc/uncletom/illustra/covershp.html).

<sup>58</sup> De acordo com Morgan (2007: 21-22), a designação “Uncle Tom” já foi utilizada, entre outras, para classificar o negro que, durante o movimento pelos direitos humanos nos Estados Unidos, demonstrava-se passível e complacente ao *establishment* (branco); para referir-se a políticos “vendidos”, a interesses contrários aos dos negros, pessoas oportunistas e, assim, por diante, todos contextos que diferem da personagem no livro. Desse modo, Tom torna-se um constructo, fabricado de acordo com as circunstâncias em que sua utilização seja propícia.

mãos de grandes artistas e produções editoriais<sup>59</sup>. Destacam-se a edição ilustrada por E. W. Kemble, de 1892, com cento e quarenta e seis desenhos (incluindo quatorze fotografuras), a edição “Art Memorial” (1897), com setenta e três ilustrações de quatro artistas, lançada para homenagear Stowe depois de sua morte, em 1896, a edição conhecida como “Special Theatre Edition” (ca. 1900), com quatorze desenhos de George Cruikshank<sup>60</sup> (um dos quais comentados acima), uma edição com as imagens do filme produzido pela Universal (1927) sobre o romance e a edição da Coward McCann, de 1929, ilustrada por James Daugherty (cf. amostra [Fig. 18] de edições e variações de capas):

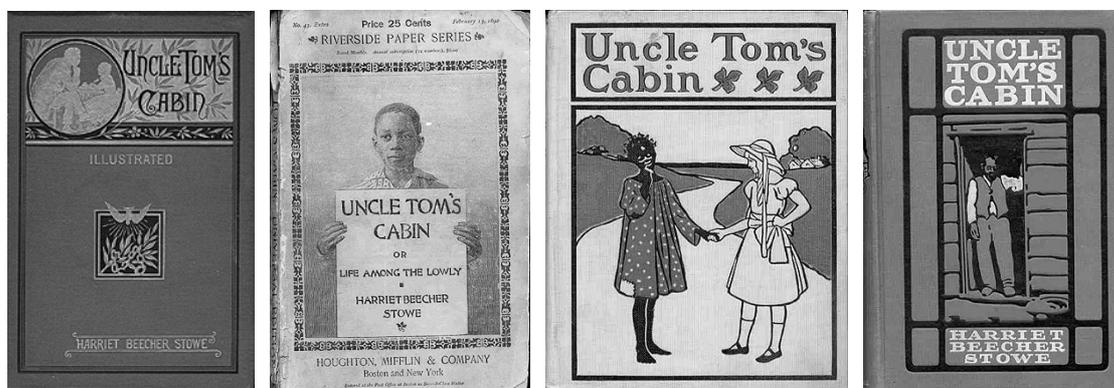


Figura 18. *Uncle Tom's Cabin*, capas, da esquerda para a direita, as edições publicadas por Houghton, Mifflin & Co. (1881 e 1892), Henry Altemus Company (1900) e Thomas Y. Crowel & Co. (1897)

Principalmente nas edições escolhidas para análise, ilustradas por Hammatt Billings (1818-1874), de 1853 e James Daugherty (1889-1974), de 1929, nas quais há um maior contraste interpretativo do texto, o conceito de fidelidade está relacionado aos aspectos valorizados por cada artista, que levam a visões aceitáveis da obra em seus respectivos contextos.

As ilustrações de Billings apresentam uma visão tradicional da obra. Tanto nos desenhos para a primeira edição quanto para a Edição Ilustrada de 1853, em estudo, estão representados os ideais antiescravistas e os princípios do cristianismo, considerados os temas centrais do livro. Nesses desenhos, a princípio, são enfatizados os traços do caráter

<sup>59</sup> Várias edições americanas ilustradas de *Uncle Tom's Cabin* estão catalogadas no acervo virtual dedicado às representações da obra em diferentes meios. O projeto, coordenado pelo Prof. Stephen Railton, da Universidade da Virgínia, está disponível no *website*: <http://www.iath.virginia.edu/utc/sitemap.html>.

<sup>60</sup> Os desenhos de Cruikshank foram compostos originalmente em 1852, por ocasião da publicação da obra na Inglaterra, por Cassell & Co.

de Uncle Tom, sendo priorizadas as passagens em que suas interações com outras personagens denotem as qualidades de bondade, mansidão e desprendimento, inerentes a sua pessoa. É o caso das cenas em que conforta a escrava Lucy, do salvamento de Eva, da leitura da Bíblia para as escravas, na senzala de Legree, do perdão a Sambo e Quimbo, antes de sua morte [Fig. 19] e várias outras em que esses atributos possam ser inferidos. Nessas representações, a visualização distanciada dos elementos, o uso restrito da perspectiva, a pouca definição das figuras e a sua dessemelhança com a realidade colocam a caracterização (física) da personagem em segundo plano, evidenciando, assim, os aspectos subjetivos de sua descrição<sup>61</sup>.

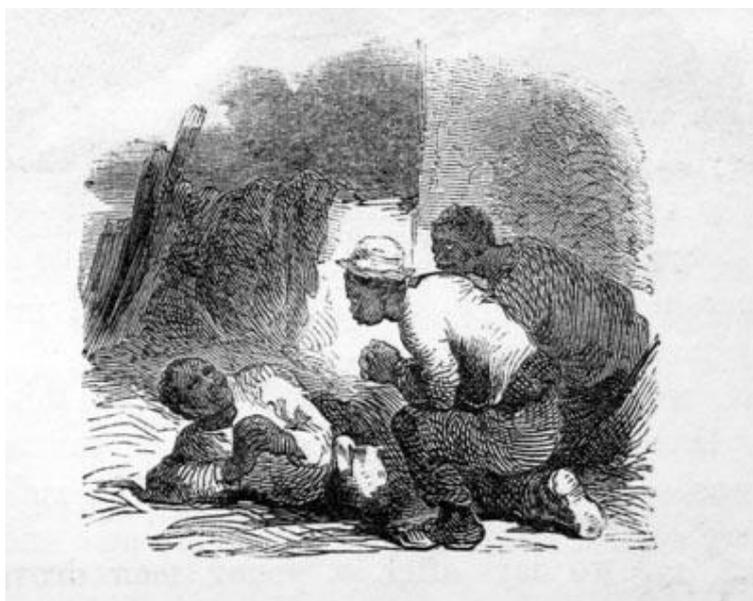


Figura 19. Hammatt Billings, "Tom Saving Sambo and Quimbo", *Uncle Tom's Cabin; or Life Among the Lowly* (Boston: John P. Jewett & Co., 1853)

É também significativo que Tom seja retratado, na maioria das vezes, em situações de inércia. Por exemplo, das trinta gravuras que protagoniza, aparece sentado em treze desenhos, deitado, em sete (mais comumente nas instâncias em que é agredido [cf. Fig. 20])

<sup>61</sup> Trechos como o seguinte, por exemplo, favorecem uma interpretação visual baseada mais nos aspectos de seu caráter, do que propriamente de sua aparência: "Uncle Tom was a sort of patriarch in religious matters, in the neighborhood. Having, naturally, an organization in which the *morale* was strongly predominant, together with a greater breadth and cultivation of mind than obtained among his companions, hee was looked up to with great respect, as a sort of minister among them; and the simple, hearty sincere style of his exhortations might have edified even better educated persons. But it was in prayer that he especially excelled".

ou ajoelhado, como ocorre em cinco desenhos. Esses posicionamentos além de revelarem propriamente a condição passiva do protagonista diante das circunstâncias — e, assim, a idéia de resignação da doutrina cristã —, transferem o enfoque da *ação* para o *tema*, ampliando o âmbito representacional da obra.

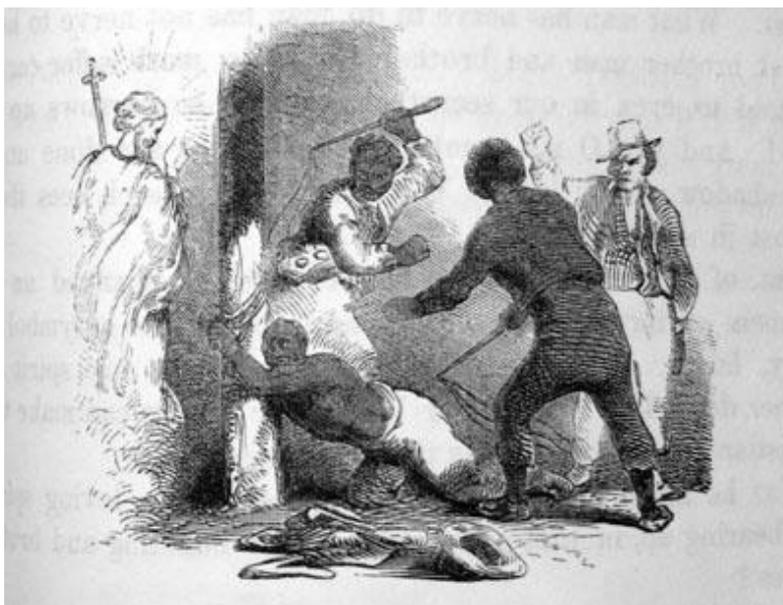


Figura 20. Hammatt Billings, "Tom's Final Beating", *Uncle Tom's Cabin; or Life Among the Lowly* (Boston: John P. Jewett, 1853)

Em especial, as passagens em que Tom aparece de joelhos são consideradas a expressão do pensamento anti-escravocrata e do modelo de salvação baseado na fé cristã. Primeiramente, Billings era atuante nos movimentos libertários. A começar pelo desenho de cabeçalho para o jornal abolicionista, *The Liberator*<sup>62</sup>, composto em 1850, suas retratações dos negros são enfáticas da opressão a que eram submetidos, e que se estendem para a representação de *Uncle Tom's Cabin*. Jo-Ann Morgan (2007: 25) afirma que a figura ajoelhada e suplicante de Tom é, talvez, o ícone mais duradouro do movimento abolicionista; e, uma vez que sua utilização na cultura americana é entendida como representante da súplica do cristão (ibid.), tornou-se oportuna na propagação de ambos os

<sup>62</sup> *The Liberator* foi um jornal abolicionista, fundado por William Lloyd Garrison, que circulou em Boston, de 1831 a 1865. Números do periódico podem ser acessados em: <http://www.theliberatorfiles.com>.

ideais. Além disso, há nos desenhos de Billings uma extensa valorização das cenas em que Tom está lendo a Bíblia (ou em que ela esteja presente no cenário), repetidas em dez desenhos [cf. exemplo da Fig. 21], em que é martirizado, ou das que encerrem simbolismos bíblicos, como as ilustrações de Eva sendo recebida no céu por anjos, depois de sua morte; de sua aparição posterior a Tom, dessa vez, ela mesma como um anjo; da visão de Jesus glorificado concedida a Tom; da passagem de Cristo quando Tom está sendo chicoteado [Fig. 20], entre outras, que vão de encontro à sugestão de Jane Tompkins (1985: 133) de que os acontecimentos no romance são “organized, clarified, and made meaningful by the existence of spiritual realities<sup>63</sup>”; e que, principalmente, transmitem a idéia do sofrimento como meio de purificação e da libertação por meio da intervenção divina.

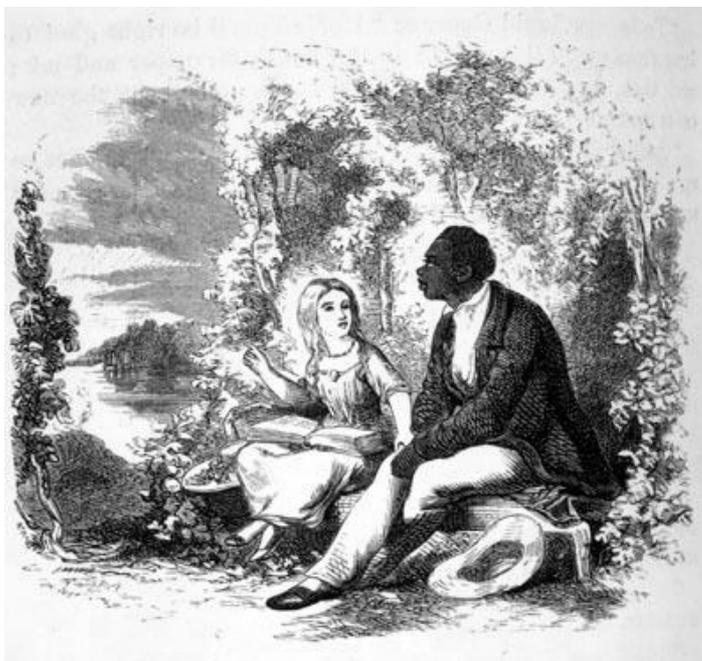


Figura 21. Hammatt Billings, "Eva and Tom Reading the Bible", *Uncle Tom's Cabin; or Life Among the Lowly* (Boston: John P. Jewett and Co., 1853)

Não se pode afirmar com segurança se Harriet Beecher Stowe tomou parte na escolha das cenas a serem representadas. O mais provável é que essas decisões tenham ficado a cargo do ilustrador, ou resolvidas em conjunto com o editor John P. Jewett, também, o possível responsável por sua contratação (Morgan 2007: 22-24). Propõe-se, contudo, que Stowe era

<sup>63</sup> [organizados, explicados e dotados de sentido com base na existência de realidades espirituais]

consciente do papel da representação visual. Recorrendo a uma de suas biografias, Morgan reproduz o pensamento da autora de que “[t]here is no arguing with pictures and everybody is impressed with them, whether they mean to be or not<sup>64</sup>”; e de que seu objetivo ao escrever o romance era “to hold up in the most lifelike and graphic manner possible Slavery, its reverses, changes, and the negro character<sup>65</sup>” (Wilson 1941: 260 apud Morgan 2007: 24). Morgan critica as ilustrações de Billings, alegando que o ilustrador apenas repete as cenas comuns (de escravos suplicantes, famílias separadas e valores cristãos) da iconografia antiescravista (2007: 24). No entanto, há que se reconhecer a importância de Billings na propagação oportuna desses ideais, bem como na concretização dos objetivos da autora.

O que Daugherty realiza tem um efeito semelhante. Assim como ocorre com os desenhos de Billings, as ilustrações de Daugherty inserem o tema da escravatura no contexto literário a que pertence, auxiliando na formação de uma tradição representativa da obra — e, assim, “in the most lifelike and graphic manner possible Slavery, its reverses, changes, and the negro character”<sup>66</sup> (ibid.). Dessa forma, o conceito de fidelidade não apenas passa a ser aplicado às peculiaridades do novo contexto, como à maneira como as diferenças representacionais “modelam” o texto (ou seja, como a escravatura e o negro são visualizados e assimilados) na cultura que recebe a obra. Os desenhos de Daugherty diferem consideravelmente dos de Billings e dos demais ilustradores da obra. Firmado na tradição da arte moderna do primeiro período e possuindo uma história de proximidade com outras correntes estéticas, como o impressionismo americano ou o fovismo de Matisse (cf. *Heroic America* 1988: 27), os desenhos de Daugherty parecem refletir, ao mesmo tempo, a visibilidade do primeiro e a impulsividade do último. Essas características seriam destacadas especialmente na pintura de murais (em particular, a partir da década de 1930), a que o artista se dedicou concomitantemente à ilustração. O reconhecimento pela sua arte, no entanto, ocorreu em ambas as frentes.

---

<sup>64</sup> [não existem argumentos contra as imagens e todos se impressionam com elas, quer elas tenham essa intenção ou não]

<sup>65</sup> [apresentar de maneira gráfica e o mais realista possível, a Escravatura e seus reversos e mudanças, e o caráter do negro]

<sup>66</sup> Cf. nota 65.

Seu *Uncle Tom's Cabin* parece mesmo ser a fusão de ambas, a julgar pelo estilo monumental dos desenhos. Neles, o realce das formas, obtido pelos traços grossos e a demarcação dos limites entre as tonalidades claras e escuras (embora essas últimas prevaleçam) destacam as figuras e tomam a sua visualização mais objetiva. Além disso, a condensação dos elementos, fazendo-os preencher a maior parte dos espaços em cada uma, promove solidez e estabilidade; e, auxiliada pelas molduras (que, quando não traçadas propriamente, são formadas pelas linhas angulares dos elementos cênicos), individualizam as figuras, chamando atenção para o seu conteúdo. O próprio uso da moldura expressa a idéia de destacamento, como se viu no capítulo primeiro. Esses recursos, ao final, não apenas conferem uma estrutura maciça aos desenhos, como separam os momentos escolhidos, levando a um aprofundamento de suas significações. Essas definições são significativas, principalmente, porque a retratação que Daugherty faz do romance beira o escultural ou, mesmo, o teatral. Por exemplo, há pouca ênfase nas cenas de ação, a densidade das figuras sendo o principal fator a contribuir para tanto. As linhas grossas retêm o movimento, dificultando o efeito de progressão contínua da narrativa visual. Acima de tudo, porém, esses recursos são fundamentais no posicionamento estático das personagens, de modo que as implicações de suas qualidades descritivas possam ser observadas. É como se estivessem em exibição em uma galeria de arte (ou, mesmo, em atuação sobre um palco) e, assim, suspensas, avaliadas pela expressividade de seus corpos.

As características dos desenhos de Daugherty aproximam-nos do que Peter Stoneley (1999) descreve como “castração” no texto de *Uncle Tom's Cabin*, em que o corpo do negro é visto como objeto de desejo pelo homem branco, mas, cuja concretização sexual deve ser reprimida em favor da disciplina (p. 57). De acordo com o autor, nesse romance, bem como em *Black Beauty* (1877), de Anna Sewell, “[b]oth writers were attracted by the black or animal body, yet the morality of their fiction dictated that these projections of desire be beaten into Christian humility<sup>67</sup>” (ibid.). Isso é notório nas ilustrações de Daugherty, por exemplo, não na descrição em si do corpo, mas, em sua apresentação como item de consumo. As cenas da venda de uma escrava em um leilão [Fig. 22] e de Sambo e

---

<sup>67</sup> [ambas as escritoras eram atraídas pelo corpo do negro ou do animal; contudo, o moralismo de suas ficções exigia que essas projeções do desejo fossem sublimadas na humildade cristã]

Quimbo sendo treinados por Legree [Fig. 23] são enfáticas dessa idéia. Na primeira, a começar pelo anonimato da figura (o que denota o próprio anonimato do escravo), mais do que suas características humanitárias, seu corpo é que deve ser valorizado e mostrado à maneira escultural das estátuas gregas, para que se cumpra nele o epíteto (informado pela legenda) de que “Human property is high in the market<sup>68</sup>”. E, na segunda, Sambo e Quimbo são exibidos como num concurso de fisiculturismo, com as pernas e os pés ligeiramente afastados (ou com um dos pés posicionado mais para trás, no caso de Quimbo), os braços levantados até a altura dos ombros, os punhos para dentro, forçando a contração dos músculos, e o pescoço flexionado para o lado, de modo que todas as definições de seus corpos sejam vistas em detalhes. A própria postura das personagens, especialmente de Quimbo, com os olhos fechados, como que expressando orgulho pelas formas físicas, remete ao poder de sedução do corpo. O chicote presente na mão de Sambo, entretanto, traz à lembrança a idéia de que o desejo carnal deve ser castigado na doutrina cristã. Assim, como Stoneley (ibid.: 55) afirma “these novels both facilitate and impede a consuming gaze<sup>69</sup>”, em situações nas quais “the black male body is exposed, and punished, at the same time<sup>70</sup>”.



Figura 22. James Daugherty, "Human Property is High in the Market", *Uncle Tom's Cabin* (New York: Coward McCann, 1929)

<sup>68</sup> [o produto humano tem um valor alto no mercado]

<sup>69</sup> [esses romances facilitam e impedem o olhar devorador]

<sup>70</sup> [o corpo do homem negro é exposto e punido, ao mesmo tempo]



Figura 23. James Daugherty, "Legree Had Trained Sambo and Quimbo in Savageness and Brutality", *Uncle Tom's Cabin* (New York: Coward-McCann, 1929)

De fato, isso pode ser observado até mesmo na relação de Legree e Tom, que Daugherty expressa na gravura abaixo [Fig. 24]:



Figura 24. James Daugherty, "Yer mine, now, body and soul!", *Uncle Tom's Cabin* (New York: Coward-McCann, 1929)

Nessa figura, a condição de subjugado de Tom, caído, em pose teatral, aos pés de (um não menos teatral) Legree, é negada pela legenda, “Yer mine, now, body and soul!”<sup>71</sup>; e se enquadra em uma outra sugestão de Stoneley, para o texto, sobre as relações entre o poder sexual e a raça. Para o autor, primeiramente, nas culturas inglesa e norte-americana do século XIX, as preocupações de gênero são geralmente acompanhadas da questão racial, sendo essas categorias que se constroem e se evocam mutuamente (ibid.: 55-6). Stoneley cita Leslie A. Fiedler (1960) em sua lembrança de que, na literatura, o homem branco sempre foge com o negro (Huck e Jim, Hawkeye e Chingachgook, Ishmael e Queequeg) e relaciona a medida da “masculinidade” branca ao “primitivismo” do outro, quer animal, negro ou índio (apud. Stoneley 1999: 56)<sup>72</sup>. O autor propõe, ainda, que, embora fosse errôneo homogeneizar o imperialismo britânico e a escravatura americana, em ambos, as tentativas de domínio do branco sobre a outra raça é sempre uma tentativa de dominar a si mesmo (ibid.). Recorrendo a autores como George Santayana (1922) e Christopher Lane (1995), Stoneley afirma que

[t]he suggestion [inferida de ambos os autores] is that colonial rule implies a firm authority, placing a distance between the judicious ruler and his passionate, childish subject. But the desire to rule is precisely that — a desire — and the ruler is always and inevitably marked by the passion that he seeks to isolate and to govern<sup>73</sup> (ibid.: 57)

Desse modo, a maneira como Legree e Tom são mostrados por Daugherty expressa essencialmente uma relação de desejo sublimado, como modo de reafirmação da superioridade branca.

---

<sup>71</sup> [Tu é meu, agora, de corpo e alma!]

<sup>72</sup> Isso pode ser estendido para as histórias no formato de Robinson Crusoe (conhecidas como “Robinsonades”, que, de acordo com Stoneley (1999: 56), compõem a “variante imperial” da relação do branco com a raça indígena. Para o autor, em todos os casos, escrever sobre as raças de pele escura é escrever sobre o desejo e evitar o desejo, uma vez que a pele escura representa a atração sexual e a inocência infantil.

<sup>73</sup> [a sugestão é que a regra imperial implica em autoridade consolidada, que coloca distância entre o governante criterioso e o súdito apaixonado e pueril. Mas, o desejo de governar é precisamente isso — desejo — e o governante é sempre e inevitavelmente marcado pela paixão que procura isolar e dominar]

No entanto, Daugherty vai além, na retratação da história como um todo, no sentido de que as emoções do “outro”, em questão — no caso, de Uncle Tom — são também levadas em conta. Isso é percebido, especialmente, na sua relação com Eva, na qual as nuances de sedução e contenção do desejo são vistas de ambos os lados. Inicialmente, as ilustrações de Daugherty distinguem-se das demais por não apresentarem as passagens mais comumente ilustradas da amizade entre Tom e Eva, como as circunstâncias de seu encontro e a clássica cena do resgate da menina, no rio, ou a não menos tradicional, em que, no jardim de sua casa, Eva coloca uma coroa de flores ao redor do pescoço de Tom. As passagens selecionadas pelo artista concentram-se nos anseios de Eva e possuem forte conotação sexual. Na cena da compra de Tom, por St. Clare, primeiramente representada [Fig. 25], a legenda, “Papa, do buy him! it’s no matter what you pay.<sup>74</sup>” define uma aspiração fútil, na qual a menina é mostrada na frivolidade do momento e Tom é visto na condição essencial de objeto de consumo:



Figura 25. James Daugherty, "Papa, Do Buy Him! It's No Matter What You Pay", *Uncle Tom's Cabin* (New York: Coward-McCann, 1929)

<sup>74</sup> [Papai, compre-o, compre-o! Não importa o quanto pague]

São notáveis a respeito dessas conotações, por exemplo, a idade mais avançada de Eva, beirando a adolescência, em vez dos cinco ou seis anos, da narrativa textual, (cf. Stowe 1965: 147)), o olhar voltado para o pai, que sorri, como em face de um novo “capricho” da filha, a ênfase da legenda de que se trata de um caso comum de as crianças desejarem objetos vistos em lojas, supermercados, e assim por diante, e pedirem que os adultos os comprem, e Tom, com a cabeça baixa e visto de costas, apenas como “a large, broad-chested, powerfully-made man, of full glossy black<sup>75</sup>” (Stowe 1965: 24).

É nas demais retratações do relacionamento de Tom com Eva que esses anseios parecem ser mútuos. Nas gravuras abaixo, por exemplo [Figs. 26 e 27], não apenas Tom é participante do desejo, como esse sentimento lhe parece conflitante:



Figura 26. James Daugherty, "Tom Carried her Frail Little Form in His Arms Resting on a Pillow", *Uncle Tom's Cabin* (New York: Coward-McCann, 1929)

<sup>75</sup> [um homem grande e forte, de ombros e peito largos, cuja pele brilhava pela negrura intensa]



Figura 27. James Daugherty, "It Woke in Her Strange Yearnings, and Strong, Dim Emotions", *Uncle Tom's Cabin* (New York: Coward-McCann, 1929)

Primeiramente, a questão da idade de Eva torna propícia uma relação amorosa entre as personagens. Na gravura 26, por exemplo, a menina aparenta uma idade ainda maior que nas duas outras. Não seria absurdo a um observador alheio ao texto pensar tratar-se de uma cena entre recém-casados, em que o noivo tradicionalmente carrega a noiva para o aposento de núpcias, sendo que a legenda também oferece margem para tanto. Além disso, o olhar terno de Eva para Tom, o braço em seu pescoço, denotam claramente uma cena de amor, em que ambos estão rendidos um ao outro — pois, a cabeça baixa, recorrente na retratação de Tom, é também entendida como voltada para Eva. Na gravura 27, isso se torna mais evidente, porque as personagens seguram nas mãos. Mas, as sugestões da legenda e de Tom com a outra mão na Bíblia revelam que os “desejos estranhos” e as “emoções fortes e obscuras”, de fato, também lhe pertencem e o colocam dividido entre o querer e o poder, entre a fragilidade e a força bruta, entre a cor de sua pele e a de Eva, entre o corpo e o

espírito, entre a fé e a paixão. Assim, contrariamente ao Tom “suplicante”, de Billings, o Tom de Daugherty é essencialmente um Tom em conflito.

Uma ironia com relação a isso é o fato de que Daugherty não está distante do texto. Ao contrário, todas as legendas selecionadas para suas gravuras são extraídas da narrativa verbal, o que demonstra que o texto também propõe esse tipo de observação das personagens. Assim, são as passagens, os aspectos e os elementos que o artista escolhe enfatizar que criam as significações diversificadas para a obra e que, portanto, não devem ser vistas como infiéis. Primeiramente, as ilustrações de Daugherty concentram-se nas personagens, o que evidencia o lado humano na retratação da obra. Isso pode ser percebido pela extensa valorização das formas e pelo próprio tamanho das figuras, geralmente ocupando uma página inteira<sup>76</sup> (exceto pelas vinhetas de início e final de capítulo), que as colocam em destaque para o leitor. As linhas grossas e as tonalidades carregadas contribuem nesse sentido, não apenas por retirarem a ênfase do movimento, mas, por promoverem uma condição estática para as figuras, na qual o seu conteúdo se coloca em aberto, passível de observação e concentração em suas significações mais profundas. Além, sobretudo, de estarem muito mais próximas da realidade, em decorrência da retratação factual, o que promove uma maior identificação com o leitor.

Esse modo representativo enquadra a obra numa visão menos tradicional, em face dos temas destacados nas ilustrações anteriores, ou, como nas de Billings, realizadas às vésperas da *Guerra de Secessão* (1861-1865). Note-se, por exemplo, que Daugherty compôs seus desenhos no auge da primeira fase do modernismo, uma época de valorização da subjetividade, da descoberta da sexualidade — haja vista a revolução ocasionada pelas teorias de Freud, conhecidas já desde o início do século XX —, cujos valores são influentes em sua visão diferenciada da obra. De fato, ambos os ilustradores representam a visão de seu tempo dos acontecimentos descritos no livro e, ao fazerem, ajudam a modelar a maneira como (principalmente, embora não exclusivamente) os americanos vêem a escravatura, o negro e as idéias transmitidas pela obra. Assim, sugere-se que o conceito de fidelidade esteja ligado também a um tipo de arte que se sustente como representativa de um momento

---

<sup>76</sup> E que refletem a importância com que a história é tratada nessas ilustrações.

literário, cultural e/ou estético e das principais idéias relacionadas a ele(s); e que sua aplicação na ilustração deve ser vista de modo distinto de como se aplica à tradução verbal.

### 2.2.2. A questão do *ponto de vista*

---

Um fator a ser levado em conta, por exemplo, é o *ponto de vista* a partir do qual a história é mostrada no meio visual. Começando pelo tipo de narrativa, se as descrições em primeira pessoa fossem representadas literalmente e esse constituísse o critério para a sua consideração como representações fiéis da história, em vários casos os protagonistas não poderiam participar das cenas descritas. Supondo-se o exemplo de um texto que empregasse a narrativa em primeira pessoa e no presente, como Jim Hawkins o faz nos títulos dos capítulos em *Treasure Island*, “I go to Bristol”, “I Strike the Jolly Roger”, ou David Copperfield, em sua história, “I Am Born”, “I Observe”, “I Have a Change” (embora não o façam na narrativa em si), as cenas teriam de ser mostradas a partir do seu ponto de vista, o que o excluiria do cenário. E, na maioria dos casos em que as narrativas em primeira pessoa se dão com o narrador, contando uma história passada, da perspectiva do presente, do mesmo modo, as gravuras não seriam fiéis, uma vez que apresentariam as cenas como se estivessem acontecendo no momento da leitura, criando, assim, uma discrepância entre a narrativa, no passado, e os acontecimentos, no presente. É também o caso que, seja qual for o narrador, a linguagem figurativa empregada no texto não seria passível de descrição literal no meio pictórico. Supostamente, o artista poderia utilizar-se de procedimentos como o acréscimo, a explicitação e, até mesmo a tradução literal, mencionando visualmente os elementos em questão na passagem. O que se quer dizer é que não seria literal no sentido de um tipo de descrição, na qual ficasse explícito o uso de metáforas, o formato satírico, a ironia, por exemplo, na narrativa textual; e que, portanto, não poderiam constituir critérios de julgamento das ilustrações fiéis ao texto.

O que acontece a esse respeito é que, na ilustração, o narrador é o ilustrador, o que pressupõe, independentemente do narrador textual, uma terceira pessoa apresentando a história visualmente. Em *Sketches New and Old* (1875), de Mark Twain, há uma iniciativa

notável de True Williams de demarcar a narrativa em primeira pessoa por meio da própria representação do autor, de modo que a figura de Mark Twain aparece nas gravuras, protagonizando vários contos do livro — tais como “My Watch: A Little Instructive Tale”, “Political Economy”, “Journalism in Tennessee”, “Niagara”, entre outros (cf. David 2001: 22-57). Mas, mesmo nesse caso, o autor ainda é visto primeiramente como personagem, o que o diferencia do narrador. Além disso, há que se pensar, que o narrador não necessariamente deve ser confundido com o autor; e que, mesmo que o seja, isso não significará nada para os leitores que não o conheçam<sup>77</sup>.

É também o caso que a narrativa visual se dá de modo distinto que a narrativa textual. Embora isso pareça o óbvio a se afirmar, é útil no sentido de esclarecer porque a referência textual pode se dar de modo indireto na ilustração. Isso é mencionado num trecho de Michael Hancher (1985), abaixo:

[f]urthermore, the presupposition of [...] reference is *difference* — a difference between the two kinds of sign (“linguistic” vs. “graphic”), and a consequent difference in the contents of the signs. It is impossible to say something the same way in pictures as in words; therefore, impossible to say quite the same thing. [...] [T]here is no question of discrepancy between text and illustration, only of difference<sup>78</sup> (Hancher 1985: 113).

E pode ser exemplificado com as ilustrações. Note-se como, em *David Copperfield*, o desenho de Browne [Fig. 28] faz um comentário irônico sobre as personagens:

---

<sup>77</sup> De fato, David (2001: 56-57) afirma que os desenhos de Williams promoveram o nome de Twain entre o público; bem como tornaram as suas feições conhecidas, uma “comodidade” para o autor.

<sup>78</sup> [além disso, o pressuposto da referência é a *diferença* — uma diferença entre dois tipos de signo (“lingüístico” vs. “gráfico”), e uma conseqüente diferença no conteúdo dos signos. É impossível dizer uma coisa da mesma maneira em palavras e imagens; portanto, impossível dizer a mesma coisa. Não há nenhum problema de discrepância entre o texto e as ilustrações, apenas de diferença]

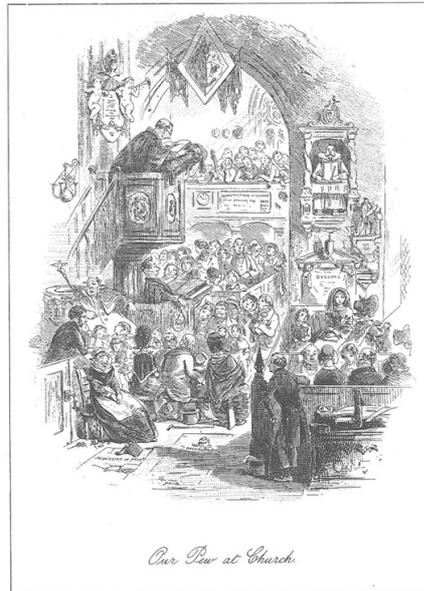


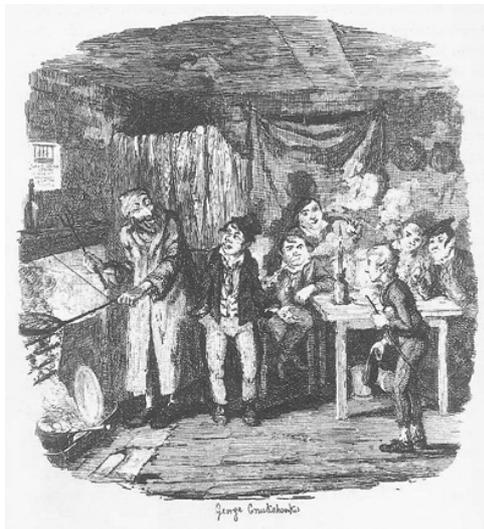
Figura 28. Hablôt Knight Browne, "Our Pew at Church", *David Copperfield*  
(London: Bradbury and Evans, 1949)

como, em *The Last of the Mohicans*, o ponto de vista é elevado, na gravura "The Battle at the Glenn's Falls" [Fig. 29], colocando o próprio leitor suspenso, no ar, quase alcançando as cataratas e muito próximo de Magua e Heyward:



Figura 29. N. C. Wyeth, "The Battle at the Glenn's Falls", *The Last of the Mohicans*  
(New York: Scribner's Sons, 1919);

como, em *Oliver Twist*, a ironia sobre a figura de Fagin, em seu encontro com Oliver [Fig. 30] é transmitida pela sobreposição da gravura e a legenda:



*Oliver introduced to the respectable Old Gentleman*

Figura 30. George Cruikshank, "Oliver Introduced to the Respectable Old Gentleman", *Oliver Twist* (Chapman and Hall, 1937);

como, em *Robinson Crusoe*, a solidão do protagonista é representada por sua quase fusão com a paisagem [cf. Fig. 31]:

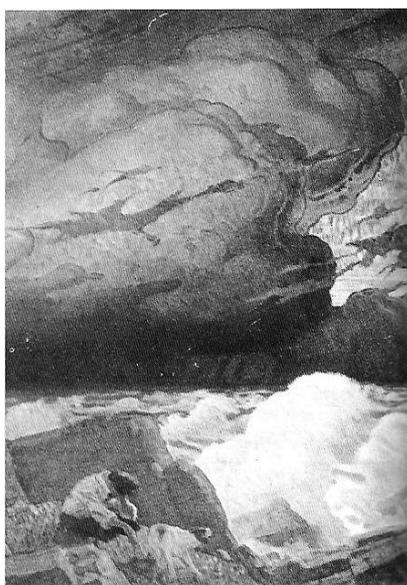


Figura 31. N. C. Wyeth "All this while I sat upon the ground, very much terrified and dejected", *Robinson Crusoe* (New York: Cosmopolitan Book Corporation; London: Harrods Ltd., 1920);

como, em *Gulliver's Travels*, a aparência de Gulliver nas ilustrações de Thomas Morten [cf. Fig. 32], corresponde a como a personagem era vista nas representações da obra no século XVIII: “young and docile, naive, with just a persuasive touch of vanity, cheerily footloose, long-suffering and at times heroic, optimistic, likeable<sup>79</sup>” (Welsher 1988: 86).



Figura 32. Thomas Morten, "Gulliver in Lilliput", *Gulliver's Travels* (New York: Oxford University Press, 1984);

e como, em *Treasure Island*, a dificuldade da caminhada de Jim Hawkins e o Capitão [Fig. 33] é expressa (além da inclinação de seus corpos, acompanhando a montanha, em contraste com a árvore ereta, em paralelo) pelas meias sujas das personagens, pelo suor no braço de Jim e, especialmente, pela fusão de suas pernas direita e esquerda, que são confundidas entre qual perna esteja atrás e qual na frente, representando o próprio andar truncado pela dureza em si do caminho e pela desigualdade dos passos de John Silver, que o obriga ao mesmo ritmo em função da corda que puxa, atada a sua cintura:

<sup>79</sup> [jovem, dócil, ingênuo, com um leve toque persuasivo de futilidade, alegre e independente, paciente e às vezes heróico, otimista, amável]



Figura 33. N. C. Wyeth "Jim Pulled by Long John Silver", *Treasure Island*  
(New York: Scribner's Sons, 1911)

Esses exemplos delineiam a presença de uma terceira pessoa entre o narrador textual e o leitor, que vai direcionando o enfoque onde deseja, quer pelo modo representacional, quer pelo uso de tons e cores, quer pela expressão de emoções. Eles, então, sugerem que as questões de fidelidade ao texto não se aplicam à ilustração no sentido da transposição literal dos elementos textuais para a linguagem visual, mas, antes, propõem outras questões como fidelidade a que tendências, fidelidade a que valores; e, nesse sentido, um comentário de Lynton Lamb (1962: 14) com respeito às pinturas de Delacroix e Millais da cena da “Morte de Ofélia”<sup>80</sup>, em *Hamlet*, é de interesse antes de concluir este capítulo: no contraste das duas obras — em que o autor constata, na versão do primeiro artista, a identificação do salgueiro, mas, a ausência de detalhes como as flores listadas por Shakespeare e, no segundo, a presença de todas as flores, mas, a ausência da sugestão de morte —, Lamb

<sup>80</sup> Lamb refere-se à pintura de Eugène Delacroix, originalmente composta em 1838 e reproduzida em 1853 e posteriormente elaborada como litogravura (1843), versões que são mais conhecidas; e à pintura pré-rafaelita de John Everett Millais, de 1851-52, em exposição na Tate Gallery, em Londres.

conclui que “it is only too easy to be faithful in detail and false to the whole<sup>81</sup>”. Assim, é preciso que, acima de tudo, a pergunta seja: “Fidelidade: relacionada a que negociações entre o texto e a imagem?” Esses pressupostos são suficientes para visualizar a ilustração como forma de tradução, realizada de modo a inserir o texto em uma determinada tendência literária e/ou estética, ou, mesmo, ideológica da cultura a que a obra pertença; e o ilustrador como um outro criador de sentido. É também inferido que o leitor participa ativamente desse processo, fazendo a ponte entre a linguagem verbal e visual e, assim, relacionando as nuances representativas de cada uma, o que revela, por fim, a ilustração cumprindo as funções primária e secundárias na tradução do texto para o meio visual.

---

<sup>81</sup> [é muito fácil ser fiel aos detalhes e infiel ao todo]. Lamb, de fato, cita com essa frase a afirmação de Hippolyte Taine, “para ser fiel aos detalhes, são infiéis ao todo”, expressa em suas *Taine’s Notes on England*, de 1957 e referida na obra de Lamb na página 13.

## 3

---

**A IMAGEM NO LIVRO ILUSTRADO TRADUZIDO****Quando a Ilustração é a “Tradução da Tradução”**

Os aspectos da ilustração literária descritos no capítulo anterior são aplicáveis ao livro ilustrado original, para o qual as ilustrações foram elaboradas pela primeira vez, e a outras edições da obra, principalmente em outras línguas, em que ora são publicadas com os primeiros desenhos, ora recebem novas ilustrações. Nesse caso, a ilustração pode ser designada como a “tradução da tradução”, visto constituir-se o produto da tradução da linguagem verbal em visual (como vem sendo considerada) e que se dá, *a priori*, a partir de um texto traduzido. Mas, essa não é a única “combinação” na qual a imagem e o texto podem incorrer nesse tipo de publicação. De fato, contrariamente ao primeiro ilustrador de uma obra, que, mais certamente, se baseia apenas no texto original (quando é o caso de se basear em um texto) para compor as ilustrações, o ilustrador de uma obra traduzida pode contar com uma variedade maior de fontes. Principalmente se se tratar dos denominados clássicos literários, amplamente traduzidos e ilustrados, ele poderá contar com as ilustrações originais, com as ilustrações em reedições da obra na mesma língua ou em línguas diferentes, com o texto traduzido e até mesmo o texto original; de modo que suas fontes serão tão variadas quantas forem as referências à obra de que possa dispor.

É o que se observa em algumas edições brasileiras das obras analisadas no capítulo anterior e que receberam novos desenhos por ocasião de sua tradução, nas quais são notórias as referências a mais de uma fonte. As obras do *corpus* estão entre as mais traduzidas no Brasil. Em seu estudo sobre as traduções brasileiras de escritores norte-americanos do século XIX, que se dedicaram à ficção em prosa, Irene Hirsch (2006) inclui Mark Twain como o autor com maior número de publicações brasileiras, somando cinquenta e seis livros, James Fenimore Cooper, com mais de vinte, e Harriet Beecher Stowe entre aqueles com dez ou menos livros traduzidos e publicados no Brasil (p. 55-56). Das obras estudadas, de acordo com a autora, *The Last of the Mohicans*, de Cooper, possui quatorze versões em português, *The Adventures of Tom Sawyer* e

*Adventures of Huckleberry Finn*, de Twain, respectivamente, doze e sete versões, e *Uncle tom's Cabin*, de Stowe, onze versões (p. 57). Os autores britânicos são traduzidos basicamente na mesma proporção. Pelo menos, com relação a *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift, *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll e *Oliver Twist* e *David Copperfield*, de Charles Dickens, cada uma foi encontrada em mais de dez traduções brasileiras.

Esses livros não são todos ilustrados, principalmente as edições mais antigas. Títulos como *(As) Aventuras de Tom Sawyer*, *(As) Aventuras de Huck(leberry Finn)* e *Robinson Crusoe*, por exemplo, que se encontram entre os primeiros a serem traduzidos, por Monteiro Lobato, na primeira metade do século XX, são mais comuns em edições ilustradas só depois de meados desse século. As ilustrações são mais comuns também em coleções específicas. As séries “Clássicos da Literatura Juvenil”, da Abril Cultural, “Elefante”, da Ediouro/Tecnoprint, “Grandes Aventuras”, da Editora Abril (com traduções concedidas pela Ediouro/Tecnoprint), “Obras Célebres” da Melhoramentos, “Eu Leio”, da Ática, “Reencontro”, da Scipione e as publicações do Círculo do Livro são comumente ilustradas, ao passo que as edições do Clube do Livro ou da Editora W. M. Jackson, para citar duas, na maioria das vezes não trazem ilustrações. Esses dados são significativos por revelarem, por exemplo, que as edições ilustradas encontram-se mais comumente em edições integrais ou adaptações, geralmente dirigidas ao público juvenil. Essas observações, no entanto, fazem parte apenas dos objetivos generalizados do estudo, de modo que, o tema das ilustrações, com referência ao público ou às coleções provavelmente suscitará mais perguntas do que respostas. Como se pretende analisar, seguindo a linha do estudo, o que acontece quando as ilustrações são criadas a partir de textos traduzidos ou “migram” da obra original para as publicações brasileiras, a idéia é estimar o quanto as ilustrações contribuem para uma visão da obra nos padrões da cultura estrangeira ou da cultura alvo, que implicariam como tradução visual do texto. Mas, não deixa de ser um intuito que, em qualquer dos casos, as conclusões a que se chegar sirvam de ponto de partida para estudos mais aprofundados (visto que, desta vez, apenas no âmbito generalizado) tanto da questão editorial quanto das obras em particular. É o que se pretende com este capítulo final.

### 3.1. A ILUSTRAÇÃO EM EDIÇÕES TRADUZIDAS DO *CORPUS* DE ESTUDO

---

As edições brasileiras ilustradas das obras em estudo dividem-se em duas categorias: as que receberam novas ilustrações por ocasião da tradução do texto e as que reproduzem os desenhos de edições estrangeiras, quer sejam as da primeira edição, elaboradas pelo ilustrador original, quer as de outras edições estrangeiras, ilustradas por artistas diversos. De modo geral, as edições pertencentes às coleções “Clássicos da Literatura Juvenil”, da Abril Cultural, “Obras Célebres”, da Melhoramentos, “Elefante”, da Ediouro/Tecnoprint, “Reencontro”, da Scipione e “Eu Leio”, da Ática são geralmente ilustradas por artistas brasileiros<sup>1</sup>, ao passo que o Círculo do Livro apresenta ilustrações de artistas estrangeiros em algumas edições, como é o caso do espanhol (Vicenc) Ballestar, cujos desenhos são reproduzidos nas traduções de *A Ilha do Tesouro* (1986), *As Aventuras de Tom Sawyer* (n/d) e *O Último dos Moicanos* (1986)<sup>2</sup>. A série “Obras-Primas Universais”, uma coleção mais recente da Melhoramentos, também emprega ilustrações de artistas estrangeiros, particularmente franceses, e a própria tradução é realizada indiretamente do francês. É o caso das edições de *As Aventuras de Tom Sawyer* e *A Ilha do Tesouro*, lançadas nessa coleção e de demais obras publicadas até o momento, que não se incluem no *corpus*<sup>3</sup>. Depois das coleções, as ilustrações estrangeiras são reproduzidas em edições específicas, como uma edição rara de *Oliver Twist*, lançada pela Melhoramentos (Dickens n/d), com as ilustrações originais de George Cruikshank, a edição de *As Viagens de Gulliver*, que reproduz as ilustrações de Thomas Morten, de 1865 (Swift n/d), a edição de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, lançada pela Summus Editorial (Carroll 1986), que reproduz as ilustrações de Lewis Carroll para o manuscrito da obra, a edição da L&PM (Carroll 1998), que reproduz os desenhos de Tenniel para a primeira edição e a edição da Jorge Zahar (2002), de fato, a tradução de *The Annotated Alice*, com notas de Martin Gardner, que

---

<sup>1</sup> Tais como N. A. Reis e Jayme Leão, que ilustraram a edição de *A Ilha do Tesouro* da Ática (Stevenson 2002), Rogério Soud, que compôs os desenhos para *As Aventuras de Tom Sawyer*, da Ática (Twain 1997), Lila Figueiredo, que ilustrou *David Copperfield*, da Abril Cultural (Dickens 1972), entre outros.

<sup>2</sup> As ilustrações de Ballestar são reproduzidas também em uma edição de *As Aventuras de Tom Sawyer*, publicada na coleção “Grandes Sucessos”, da Abril, com o texto de Luísa Derouet.

<sup>3</sup> São elas: *O Chamado Selvagem*, de Jack London, *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, de Júlio Verne, *O Livro da Selva*, de Rudyard Kipling e *Heidi*, de Johanna Spyri, todas publicadas no final da década de 1990.

(portanto) também reproduz os desenhos de Tenniel. As edições mais antigas, como as lançadas pela Brasiliense em meados do século XX, geralmente não trazem ilustrações e, quando o fazem, não informam o nome do ilustrador. Exemplos são as edições de *Alice no País das Maravilhas* (Carroll 1960) e *Robinson Crusoe* (Defoe 1972), traduzidas por Monteiro Lobato. E as edições de *Oliver Twist* não são geralmente ilustradas. Apesar das traduções integrais da obra, como a de Antônio Ruas (Dickens 1993) e a iniciada por Machado de Assis e concluída por Ricardo Lísias (Dickens 2002), as ilustrações são inexistentes nesses volumes.

O número de ilustrações varia nessas edições, estendendo-se de sete, como na edição de *Robinson Crusoe* da Scipione (Defoe 1992) e oito, em *A Cabana do Pai Tomás* (Stowe 1969) até trinta e seis, na edição de *David Copperfield* da Hemus (Dickens 1981) — embora, nesse caso, elas pareçam constituir vinhetas, uma vez que colocadas no início e final dos capítulos e pelo tamanho pequeno. A média fica entre quinze e vinte e cinco. Desse número, na maioria das traduções, elas ocupam toda a página; ou dividem-se entre as ilustrações de página inteira e aquelas ocupando apenas uma parte da página, geralmente no início ou no final da página. É o caso das edições que trazem os desenhos de Ballestar (cf., por exemplo, Twain n/d; Stevenson 1986). Chama atenção nesses livros, que as ilustrações apareçam ocupando duas páginas paralelas, não apenas de modo a mesclarem-se ao texto, mas fazendo com que, em várias dessas ocasiões, ele assuma a forma dos desenhos, ou pareça fazer parte dele. E na edição de *As Aventuras de Huckleberry Finn* pela Ática (Twain 1997) é notável a moldura arredondada, geralmente colocada sozinha em uma página em branco, que, desse modo fecha o desenho de fundo escuro, isolando-o, e dando impressão ao leitor de que ele observa a história a partir de uma luneta, vendo apenas o que o diâmetro reduzido pode captar. Essas edições são muito distintas das edições da Melhoramentos que reproduzem os desenhos franceses. Nessas traduções, os desenhos abundam, nas mais variadas formas. Há vários tipos de imagens: gravuras em preto e branco e coloridas, aquarelas e fotografias, utilizadas para fins variados. Além das ilustrações da passagem propriamente ditas, os assuntos tratados (como os utensílios de piratas e a “bússola”, no trecho de *A Ilha do Tesouro* [Fig. 1]) são rodeadas de informações históricas a seu respeito, instruções de emprego, no caso de objetos, e assim por diante. As páginas desses volumes são bastante “carregadas”.

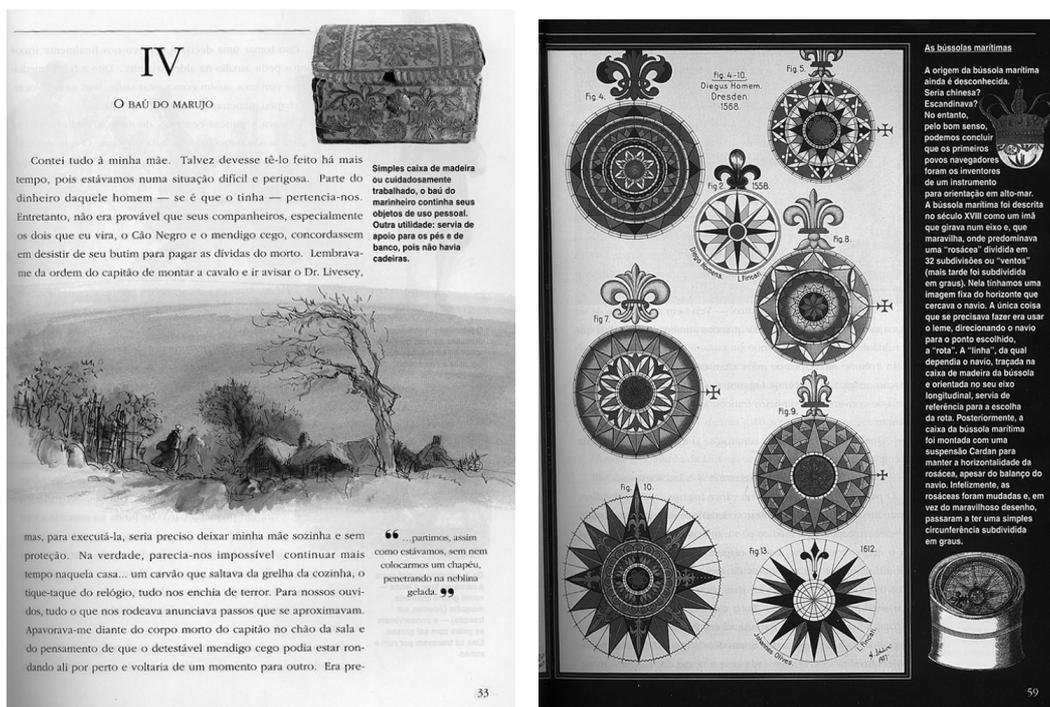


Figura 1. François Place, "exemplos de páginas em *A Ilha do Tesouro*", *A Ilha do Tesouro* (São Paulo: Melhoramentos, 1996)

### 3.2. PRINCIPAIS ASPECTOS TRADUTOLÓGICOS DAS ILUSTRAÇÕES

Analisadas como tradução visual nas obras traduzidas, as ilustrações são estimadas tanto em relação ao texto traduzido (e que supostamente ilustram), como, inevitavelmente, em comparação com a obra original. Esse cotejo é importante porque pode revelar as transformações da obra na passagem para a outra cultura, bem como os níveis onde ocorrem. Por exemplo, se uma determinada passagem é sempre repetida nas ilustrações "traduzidas" ou geralmente omitidas, isso pode ser significativo em ambos os casos. Ainda, se as figuras reproduzem os elementos culturais do texto original, ou dos desenhos originais, nas ilustrações do texto traduzido, pode-se observar até que ponto essas inserções da cultura original é influente na visão do texto de acordo com os seus padrões. E se pode avaliar, por fim, o tratamento do tema, na literatura receptora, por meio da representação visual. A descrição das ilustrações como categoria de tradução na obra traduzida, que terá início, tem em vista esses propósitos e aponta os seguintes aspectos:

### 3.2.1. O uso de procedimentos tradutórios

---

A primeira observação a respeito das ilustrações nas obras traduzidas é o uso de procedimentos tradutórios, em especial, dos modelos descritos por Vinay & Darbelnet (1958/2000) e Delisle et. al. (1999)<sup>4</sup>; e exemplificados com os desenhos de Jô de Oliveira para a edição de *Alice no País das Maravilhas* da Editora Ática (Carroll 1997), Cláudia Scatamacchia para *Alice no País das Maravilhas* do Círculo do Livro (Carroll 1982), A. L. Bowler para *Alice no País das Maravilhas* da Brasiliense (Carroll 1960) e Lila Figueiredo para a edição de *David Copperfield* da Abril Cultural (Dickens 1972).

No primeiro exemplo, de Jô de Oliveira, que retrata o episódio da queda de Alice no buraco-poço [Fig. 2], há o emprego da *omissão*: ao passo que o texto original (Carroll 1995: 3-4) e o texto traduzido (Carroll 1997: 14-16) apresentam as paredes do poço como cheias de prateleiras com livros, quadros e objetos pendurados, e uma queda vagarosa da personagem (que tinha até mesmo tempo de agarrar alguns dos objetos e recolocá-los no lugar), a xilogravura mostra o poço completamente vazio, e Alice, em uma queda vertiginosa e assustadora. Além disso, o desenho pode ser considerado um *erro de tradução*<sup>5</sup>, uma vez que Alice está caindo de cabeça para baixo, contrariamente aos textos.



Figura 2. Jô de Oliveira, "A Queda de Alice", *Alice no País das Maravilhas* (São Paulo: Ática, 1997)

<sup>4</sup> Cf. nota 16 da Introdução e/ou página 23 do Capítulo 2

<sup>5</sup> O *erro de tradução* é classificado por Delisle et. al. (1999) como um procedimento tradutório.

No segundo exemplo [Fig. 3], de Lila Figueiredo, o emprego da *condensação*:

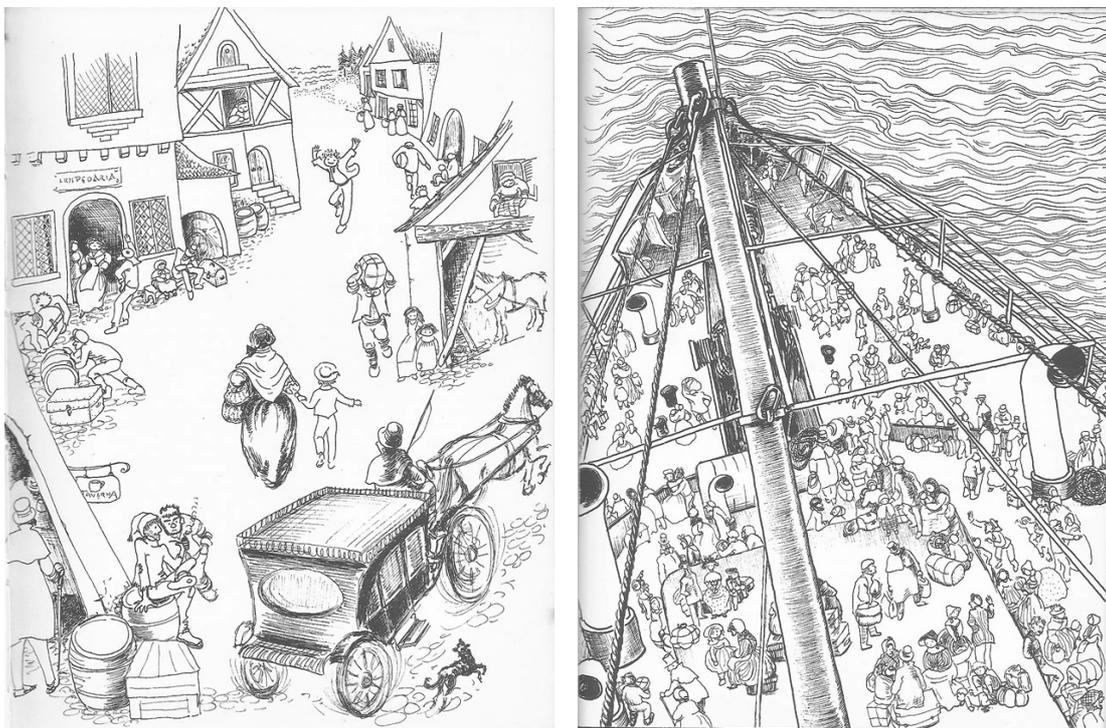


Figura 3. Lila Figueiredo, (esq.) "Chegada a Yarmouth"; (dir.) "O Reencontro de Velhos Amigos", *David Copperfield* (São Paulo: Abril Cultural, 1972)

Por esse procedimento pode-se concentrar o conteúdo de todo um capítulo, como a ilustradora faz com os de número três e trinta e um, de modo que todos os episódios possam ser vistos em uma única figura. Para que isso ocorra, a técnica é a da visão panorâmica, em que os elementos concretos mencionados no texto, como as personagens e os substantivos envolvidos na descrição, são vistos de longe — daí a composição caricata, sem pormenores e sem diferenciação das figuras — apresentando apenas uma idéia generalizada da passagem. Note-se, entretanto, que, na gravura da direita, a indistinção das personagens expressa a própria confusão no desembarque das pessoas que estavam no navio, em que David Copperfield não conseguia encontrar seus amigos e tampouco podia ser visto por eles, no “bolo humano” que se formara (cf. Dickens 1972: 212).

No último exemplo, a *adaptação* da imagem, de acordo com a faixa etária do texto traduzido; exemplificada com as edições de *Alice no País das Maravilhas*. Nesse conjunto [Figs. 4 e 5], as gravuras de A. L. Bowler e Cláudia Scatamacchia representam Alice, respectivamente, na edição da Brasiliense, com tradução de Monteiro Lobato e

idealizada para crianças (Carroll 1960) e na edição do Círculo do Livro, com texto de Sebastião Uchoa Leite, dirigido ao público adulto e acadêmico (Carroll 1982):



Figura 4. A. L. Bowler, "Alice",  
*Alice no País das Maravilhas*  
(São Paulo: Brasiliense, 1960)



Figura 5. Claudia Scatamacchia, "Alice",  
*Aventuras de Alice no País das Maravilhas*  
(São Paulo: Círculo do Livro, 1982)

Note-se que a Alice de Bowler [Fig. 4] não aparenta mais do que cinco anos de idade e os traços de seu rosto, o laço no cabelo, o figurino e o tipo de desenho (caricatural) contribuem para sua associação a uma Alice mais infantil e mais fantasiosa do que a Alice de Scatamacchia. Nesse desenho [Fig. 5], começando pela composição factual, com traços que lembram a figura humana, todos os demais detalhes a associam a uma Alice mais adulta: a aparência de uma moça entre quinze e dezessete anos, o cabelo penteado, o vestido decotado. Juntando com os pés descalços, as pernas abertas, o olhar lânguido e o líquido que escorre por debaixo de seu corpo, tem-se uma Alice até mesmo com toques de sensualidade, de maior apelo ao segundo tipo de audiência.

### 3.2.2. Prioridades descritivas

---

As prioridades descritivas dos ilustradores variam de edição para edição. Em *A Cabana do Pai Tomás*, ilustrada por Lee (Stowe 1969a), algumas cenas coincidem com as

passagens geralmente retratadas no original de Hammatt Billings (Stowe 1853), tais como “A Negociação sobre a Venda de Tom” (cf. Stowe 1969a: 13), “Tom se Despedindo de Cloé” (ibid.: 17), “Elisa Escapando pela Geleira” (ibid.: 37) e o “Salvamento de Eva” (ibid.: 58), mas, em outros momentos, ilustrações como a do “Cavalo do Mercador Escapando” (ibid.: 30) ou a cena do “Leilão de Escravos” (ibid.: 90), tem prioridade ante outras como “Tom sendo Torturado” ou “Tom e Eva no Jardim”. Essa cena, por exemplo, é priorizada na edição ilustrada por (provavelmente, o pintor Francesco) Parlagreco (Stowe 1969b), juntamente com a de “Eva no Leito de Morte” (cf. Stowe 1969: 122) e do “Espancamento de Tom” [Fig. 6] (ibid.: 147), ademais das já mencionadas.



Figura 6. Parlagreco, "O Espancamento", *A Cabana do Pai Tomás* (São Paulo: Melhoramentos, 1969)

Há casos, como no exemplo acima, em que a gravura omite personagens da cena. Nesse exemplo, Sambo e Quimbo não são mencionados na figura, apenas na passagem textual; e, em ambas as edições, não há referência a personagens como Topsy, Miss Ofélia, Jorge Shelby, entre outros, caracterizadas nas respectivas traduções de Herberto Sales (Stowe 1969a) e Alfredo Gomes (Stowe 1969b). Esses casos se repetem em outras edições: em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, ilustrada por Rui de Oliveira (Twain 1997), Jim aparece em apenas uma gravura (das onze totais) e, mesmo assim, ao

fundo, na jangada, atrás de Rei, sem proeminência no cenário (cf. Twain 1997: 156); e, em *Robinson Crusoe*, ilustrado por Lee (Defoe 1970), Sexta-Feira aparece apenas uma vez, ao longe, dentro da canoa, com Crusoe (cf. Defoe 1970: 96) e há o indício de sua presença na cena em que Robinson Crusoe mata um canibal, por ocasião do seu salvamento — pela inclusão da parte de uma perna no canto direito inferior do desenho (cf. *ibid.*: 87 [Fig. 7]):



Figura 7. Lee, "Robinson Crusoe Atirando em um Fugitivo", *Robinson Crusoe* (Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970)

### 3.2.3. Diferenças físicas das personagens

---

Com relação à aparência, as personagens diferem bastante entre uma edição e outra, a começar pela idade. Afora os casos mencionados das Alices de A. L. Bowler (Carroll 1960) e Cláudia Scatamacchia (1982), acima, também podem ser citados os exemplos de Gulliver, na edição da Scipione (Swift 2002), que aparenta ser um menino de dez anos, na visão de Mariângela Haddad; e na edição da Matos Peixoto (Swift 1964), em

que parece ter mais de quarenta anos [Fig. 8]. Eva, na edição da Melhoramentos (Stowe 1969b) é também bastante contrastante com as demais, aparentando entre dezoito e vinte e três anos. E o Capitão Silver de *A Ilha do Tesouro* é bastante jovem tanto na visão de Ballestar (Stevenson 1986) quanto na de N. A. Reis e Jayme Leão (Stevenson 2002). Abaixo, exemplo de Silver de Ballestar [Fig. 9].



Figura 8. Osvaldo Ribeiro, "Gulliver em Lilliput", *Gúliwer* (Rio de Janeiro: Matos Peixoto, 1964)



Figura 9. Ballestar, "Capitão Silver e Jim", *A Ilha do Tesouro* (São Paulo: Círculo do Livro, 1986)

Além da idade, as personagens diferem entre si e de seus correspondentes nas obras estrangeiras com relação às características físicas. Chamam a atenção o Huck de Rui de Oliveira (Twain 1997) e o Tom Sawyer de François Place (Twain 1998), ambos de cabelos louros e sardas; e, novamente, a Eva de Parlagreco, de cabelos pretos.

#### 3.2.4. Diferentes tratamentos de elementos culturais

---

Os elementos culturais, em geral, recebem dois direcionamentos visuais, sendo reproduzidos na cultura alvo, ou substituídos por elementos próprios desse sistema. Nas edições de *O Último dos Moicanos*, com desenhos de Nico Rosso (Cooper 1979) e *O Último Moicano*, ilustrado por Oswaldo Storni (Cooper 1967), são mantidas as caracterizações dos indígenas americanos, nos desenhos brasileiros, bem como de suas vestimentas, adereços e figurino [cf. Figs. 10 e 11]:

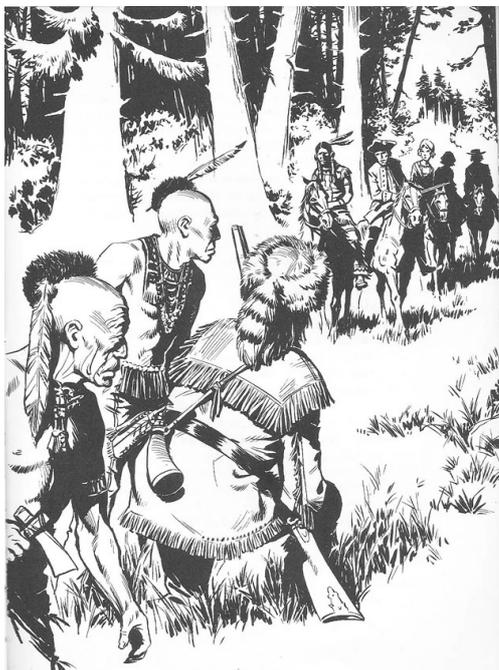


Figura 10. Nico Rosso, "Olho-de-Falcão, Chingachgook e Uncas", *O Último dos Moicanos* (São Paulo: Abril Cultural, 1979)

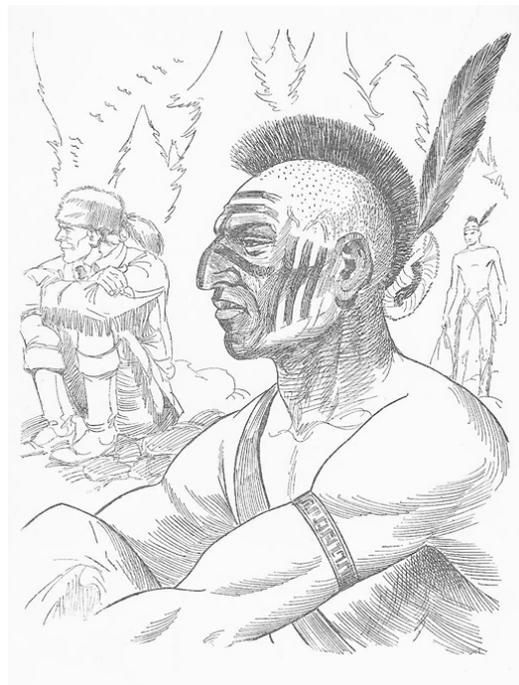


Figura 11. Oswaldo Storni, "Chingachgook", *O Último Moicano* (São Paulo: Melhoramentos, 1967)

Nos desenhos anônimos da edição de *Robinson Crusoe* pela Brasiliense (Defoe 1972), por outro lado, Sexta-Feira tem a aparência de um índio brasileiro (cf. Fig. 12):



Figura 12. anônima, "Sexta-Feira", *Robinson Crusoe* (São Paulo: Brasiliense, 1972)

E Sexta-Feira tem feições do indígena brasileiro também nas ilustrações de Storni (Defoe 1967) para *Robinson Crusoe*, editado pela Melhoramentos (cf. Fig. 13):

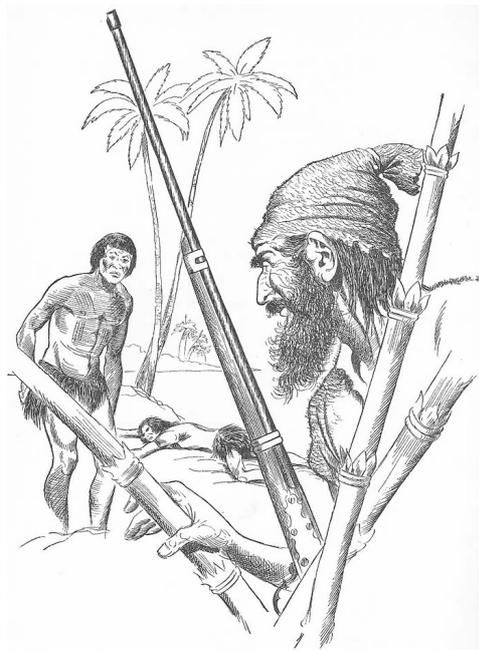


Figura 13. Oswaldo Storni, "O Salvamento de Sexta-Feira", *Robinson Crusoe* (São Paulo: Melhoramentos, 1967)

Um outro exemplo da transposição de elementos culturais para a cultura de chegada pode ser visto na gravura de Rogério Soud para *As Aventuras de Tom Sawyer* da Ática (Twain 1997), por meio da estrela na lapela do delegado (bem como do seu figurino), o que o caracteriza como o “xerife” americano [Fig. 14]:



Figura 14. Rogério Soud, "Prisão de Muff Potter", *As Aventuras de Tom Sawyer* (São Paulo: Ática, 1997)

Por fim, o exemplo na edição de *Alice no País das Maravilhas*, ilustrada por Lila Figueiredo (Carroll 1972), no qual o elemento da outra cultura, o “narguilé”, por meio do qual a Lagarta fuma durante sua conversa com Alice, é substituído por um “cachimbo” na tradução de Monteiro Lobato, e ilustrado como tal na edição brasileira da Abril Cultural [Fig. 15]:



Figura 15. Lila Figueiredo, "Alice e a Lagarta", *Alice no País das Maravilhas* (São Paulo: Abril Cultural, 1972)

Interessante a respeito desse exemplo é que, na edição da Brasiliense (Carroll 1960), na qual o texto de Lobato é primeiramente editado, a reprodução das ilustrações estrangeiras — de fato, embora não mencione o nome da ilustradora nos créditos, as ilustrações contidas nessa edição são de autoria da artista inglesa A. L. Bowler — faz com se tenha, no texto, a menção de um “cachimbo” (Carroll 1960: 34) e, na gravura, o “narguilé” [Fig. 16]:

Alice e o Bicho-Cabeludo entreolharam-se por alguns instantes em silêncio. Por fim tirou ele o cachimbo da boca e perguntou-lhe em voz sonolenta:  
— Quem é você?



Figura 16. A. L. Bowler, "Alice e a Lagarta", *Alice no País das Maravilhas* (São Paulo: Brasiliense, 1960)

### 3.2.5. Menção/Omissão de elementos tabus

---

Os elementos considerados tabus (por serem conectados, por exemplo, a temas raciais, de violência, sexo, religião, entre outros) são também tratados opositivamente, sendo ora mencionados, ora omitidos nas edições. Em *As Aventuras de Huckleberry Finn*, ilustradas por Rui de Oliveira (Twain 1997), o enfoque em Huck, tira o foco de outras personagens ou episódios. Como mencionado, o próprio Jim aparece em apenas uma gravura. Nas *Aventuras de Huck*, ilustradas por Alberto Naddeo (Twain 1979),

contrariamente, há uma abertura maior para os temas do romance. Nos desenhos dessa edição Jim aparece acorrentado, Rei e Duque são mostrados em fuga e, depois, desfrutando do produto do roubo (juntamente com Huck) e há armas de fogo presentes em vários desenhos (cf. Fig. 17):

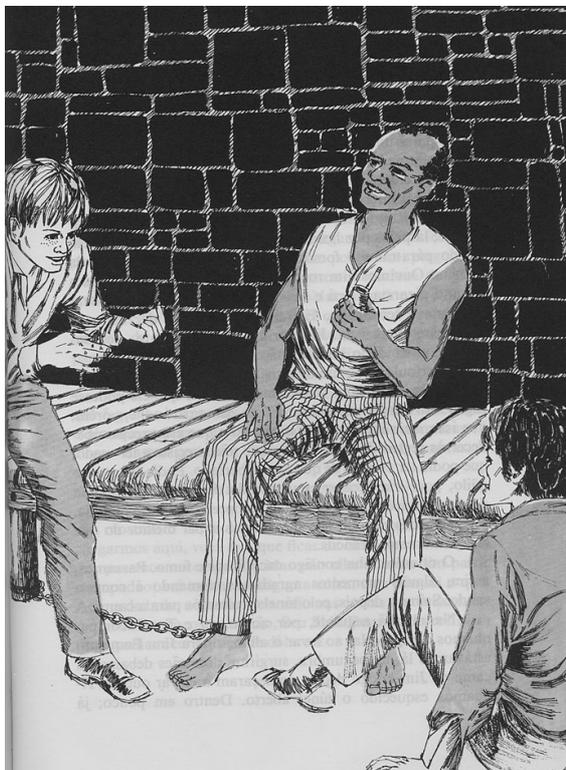


Figura 17. Alberto Naddeo, "Jim na Cabana", *Aventuras de Huck* (São Paulo: Abril Cultural, 1979)

Também na edição de *Robinson Crusoe* ilustrada por Rogério Nunes Borges (Defoe 1992), Crusoe ensina Sexta-Feira a utilizar uma arma; e, numa outra edição da obra ilustrada por Oswaldo Storni (Defoe 1967), Crusoe lê a Bíblia para Sexta-Feira. E, por fim, o exemplo de *As Viagens de Gulliver*, da Abril Cultural (Swift 1973): ao passo que as passagens escatológicas são geralmente omitidas ou suprimidas nas versões textuais (Milton 2002: 110-112), de modo original, Gulliver aparece com os calções com os fundos rasgados na gravura de Lila Figueiredo [Fig. 18]:



Figura 18. Lila Figueiredo, "Gulliver sobre o Exército em Lilliput" *Viagens de Gulliver* (São Paulo: Abril Cultural, 1973)

### 3.2.6. Influência de outros trabalhos

Constata-se, por fim, a influência do trabalho de outros ilustradores na criação das ilustrações em obras traduzidas. O desenho de Jô de Oliveira [Fig. 19], em *Alice no País das Maravilhas* (Carroll 1997) exemplifica a influência do desenho original, de Tenniel [Fig. 20], em seu trabalho:



Figura 19. Jô de Oliveira, "Alice na Cozinha da Duquesa", *Alice no País das Maravilhas* (São Paulo: Ática, 1997)



Figura 20. John Tenniel, "Pig and Pepper", *Alice's Adventures in Wonderland* (London: Penguin, 1965)

E, no último exemplo, o desenho de [Fig. 21] comparado com o de Walter Paget [Fig. 22]:

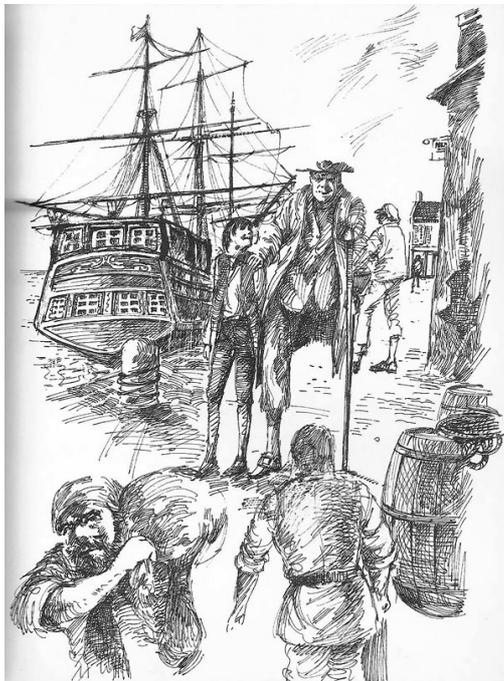


Figura 21. Lee, "Jim e Silver", *A Ilha do Tesouro* (Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1970)

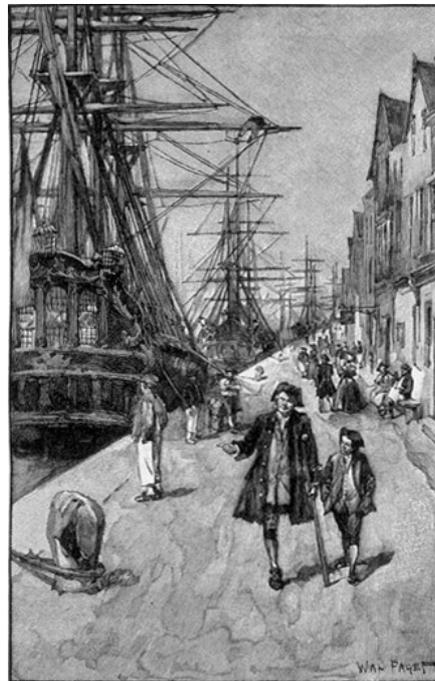


Figura 22. Walter Paget, "Jim and Silver", *Treasure Island* (London: Cassell & Co., 1899)

À primeira vista, a soma desses fatores revela dois direcionamentos nas ilustrações brasileiras, um primeiro, que as aproxima da cultura do original, e o segundo, que as mantém mais perto da cultura alvo. A menção de que a edição de *Oliver Twist* reproduz as ilustrações de George Cruikshank, por exemplo, não apenas propõe ao leitor que “as coisas serão vistas como são”, como se transforma numa estratégia de mercado para valorizar o texto traduzido; e, contrariamente, a visão de Sexta-Feira como se fosse um indígena brasileiro pode levar a crer que não se trata de um texto traduzido. Mas, as coisas parecem ser assim, apenas à primeira vista: as características que acabam de ser apontadas revelam uma amplitude maior para a imagem ilustrativa e para o texto traduzido, em combinações que ultrapassam as classificações. Isso significa que, quer o artista se distancie do original ou mantenha-o bem próximo do seu trabalho, ainda assim, o contexto em que vive e a maneira como lida com essas questões implicará em uma obra sempre original de sua parte. O papel da

ilustração, no entanto, continuará o mesmo: ela será utilizada como forma de reescritura para construir, reiterar, contestar ou negar esses direcionamentos.

# CONCLUSÃO

---

## A ILUSTRAÇÃO COMO REESCRITURA

### E a Natureza Ilimitada da Imagem

No início desta pesquisa, tinha-se em mente que ilustração era uma forma de tradução do texto, realizada de modo a enquadrá-lo nas correntes literárias, estéticas, ideológicas, etc. de seu tempo, por meio de sua representação pictórica. Pensava-se a imagem na concepção de Lefevere (1992a; 1992b) da tradução literária que, como forma de reescritura do texto é capaz de moldá-lo para estar em conformidade com esses padrões. Essas propostas estão mantidas: considera-se que os resultados do capítulo primeiro são consistentes, tanto para a visão da imagem como representativa do texto (por sua capacidade mimética dos padrões descritivos textuais), quanto para o seu estabelecimento como forma de tradução. É significativo, por exemplo, que as teorias utilizadas (apesar de suas divergências, em particular, com relação ao conceito de fidelidade) tenham confluído para a visão da imagem essencialmente como forma de referência. Considera-se que esse pressuposto tenha ampliado a margem para uma ligação da imagem com o texto, em que ambos não deixassem de ser vistos enquanto sistemas independentes.

Mantêm-se também as convicções iniciais para com os resultados do capítulo segundo. Pensa-se que a atividade ilustrativa está em total coerência com a atividade tradutória, não apenas no sentido prático de sua realização, mas, nos aspectos teóricos da aplicabilidade dos conceitos tradutológicos ao estudo da imagem. E julga-se que o conceito de fidelidade, como discutido a respeito da imagem, resume vários outros conceitos (como o de equivalência textual, para citar apenas um), no sentido da medida de preocupação que desperta nos estudos da ilustração literária, bastando observar a opinião dos teóricos dessa área e a maioria dos estudos de caso envolvendo a ilustração de literatura.

As convicções somente foram revistas, com relação aos resultados do último capítulo. Inicialmente, considerava-se que a ilustração na obra traduzida levava a duas vertentes no contexto nacional: a aproximação do livro traduzido ao universo da obra

original (por meio da inclusão de seus referentes na imagem criada para o texto traduzido) e, contrariamente, a obra vista pelo prisma da cultura alvo, por meio da assimilação desses referentes na imagem “traduzida”. Tinha-se em mente, em particular, a teoria de Lawrence Venuti (1995) sobre a estrangeirização e a domesticação dos referentes culturais na tradução, que seria aplicada à tradução visual. Esse conceito ainda é visto na imagem: pensa-se que exemplos como os do “narguilé” sendo substituído pelo “cachimbo”, na ilustração de Lila Figueiredo para *Alice no País das Maravilhas*, ou de Sexta-Feira visto nos padrões da cultura brasileira são exemplos perfeitos de domesticação na ilustração e se encaixam na teoria de Venuti; do mesmo modo que a reprodução de ilustrações originais ou a influência de artistas estrangeiros no trabalho do ilustrador brasileiro o fazem em sentido inverso. O que muda é que essas noções não são mais vistas como estáveis, mas, passíveis de reorganização a cada vez que o texto é traduzido e interpretado na cultura alvo e (portanto) não podendo ser encaixadas em sistemas binários. Fica, porém (por sorte!), que, em todos os casos, a ilustração reescreve os valores textuais, traduzindo-o em imagens, seja qual for o seu direcionamento.

## REFERÊNCIAS

---

### Fontes primárias

---

CARROLL, L. *Alice in Wonderland*, illust. Lewis Carroll. Hertfordshire: Wordsworth Editions, Ltd., 1995.

\_\_\_\_\_. *The Annotated Alice*, intr./notes Martin Gardner, illust. John Tenniel. London: Penguin Books, Ltd. 1965.

\_\_\_\_\_. *The Annotated Alice*, intr./notes Martin Gardner, illust. John Tenniel. London: Penguin Books, 2001.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas*, trad. Isabel de Lorenzo, ilustr. Peter Newell. São Paulo: Sol/Objetivo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas e Alice no País do Espelho*, trad. Monteiro Lobato, ilustr. Lila Figueiredo, São Paulo: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas*, trad. Monteiro Lobato, [ilust. A. L. Bowler]. São Paulo: Brasiliense, 1960.

\_\_\_\_\_. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, trad. Sebastião Uchoa Leite, ilustr. Lewis Carroll. São Paulo: Summus Ed., 1980.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas*, trad. Ana Maria Machado, ilustr. Jô de Oliveira. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Alice – Edição Comentada*, trad. Maria Luiza X. de A. Borges, ilustr. John Tenniel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas*, trad. Rosaura Eichenberg, ilustr. John Tenniel. Moinhos de Vento: L&PM Editores S/A, 1998.

\_\_\_\_\_. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, trad. Sebastião Uchoa Leite, ilustr. Cláudia Scatamacchia. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

\_\_\_\_\_. *Alice no País das Maravilhas*, trad. Isabel de Lorenzo, ilustr. Peter Newell, São Paulo: Sol Editora, 2000.

\_\_\_\_\_. *Alice au pays des merveilles*, trad. Isabelle Herbauts and Anne Herbauts, ilustr. Anne Herbauts. Tournai: Casterman, 2002.

COOPER, James Fenimore. *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*, ilustr. N. C. Wyeth. New York: Charles Scribner's Sons, 1919.

\_\_\_\_\_. *O Último dos Moicanos*, trad. Miécio Táci, ilustr. Nico Rosso. São Paulo: Abril, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Último Moicano*, trad. Jannart Moutinho Ribeiro, ilustr. Oswaldo Storni. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*, ilustr. N. C. Wyeth. New York: Scribner's Sons, 1957.

\_\_\_\_\_. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, intr. Edward Lucie-Smith, ilustr. J. J. Granville. London: Paddington Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Robinson Crusoe*, trad. Paulo Bacellar, ilustr. Lee. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1970.

\_\_\_\_\_. *Robinson Crusoe*, trad. Monteiro Lobato, ilustr. Marguerita Bornstein. São Paulo: Brasiliense, 1972.

\_\_\_\_\_. *Robinson Crusoe*, trad. Werner Zotz, ilustr. Rogério Nunes Borges. São Paulo: Scipione, 1992.

\_\_\_\_\_. *Robinson Crusoe*, trad. Guiomar Rocha Rinaldi, ilustr. Oswaldo Storni. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*, ilustr. George Cruikshank. London: Penguin Classics, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Personal History of David Copperfield*, ilustr. Hablôt Knight Browne. London: The Fraser Press, 1970.

\_\_\_\_\_. *The Annotated Christmas Carol: A Christmas Carol in prose*, ilustr. John Leech, intr., notes and bibl. Michael Patrick Hearn. New York: Clarkson N. Potter, 1976.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Little Red Riding Hood*, ilustr. Trina Schart Hyman. New York: Holiday House, 1983.

\_\_\_\_\_. *Rapunzel*, ret. Barbara Rogasky, ilustr. Trina Schart Hyman. New York: Holiday House: 1982.

\_\_\_\_\_. *Snow White*, trans. Paul Heins, illust. Trina Schart Hyman. Boston: Little, Brown, 1974.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*, illust. François-Joseph-Aimé de Lemud, imp. Perrotin. Paris: A. Garnier, 1844.

JANSSON, Tove. *Kuka lohduittaisi Nyytiä?*, trad. Kirsi Kunnas, ilustr. Tove Jansson. Porvoo: WSOY, 1970.

\_\_\_\_\_. *Who Will Comfort Toffle?*, trans. Kingsley Hart, illust. Tove Jansson. Porvoo: WSOY, 1991.

NERVAL, Gérard de. *Oeuvres*, ed. A. Béguin e J. Richer. Paris: Editions Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *Aurélia*, illust. Léonor Fini. Monaco: Jaspard Polus et Cie., 1960.

POTTER, Beatrix. *The Tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne, 1903.

RACINE, Jean. *Phèdre*, illust. Anne Louis Girodet-Trioson, imp. Didot. In: *Théâtre*. Paris: R. U. Massard, 1813.

STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*, illust. N. C. Wyeth. New York: Charles Scribner's Sons, 1911.

\_\_\_\_\_. *Treasure Island*, illust. Walter Paget. London: Cassell & Co., 1899.

\_\_\_\_\_. *A Ilha do Tesouro*, trad. Duda Machado, ilustr. N. A. Reis e Jayme Leão. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Ilha do Tesouro*, trad. Ecy de Aguiar Macedo, ilustr. Lee. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1970.

\_\_\_\_\_. *A Ilha do Tesouro*, trad. Alsácia Fontes Machado, ilustr. Ballestar. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Ilha do Tesouro*, trad. Ecy de Aguiar Macedo, ilustr. Walter Hüne. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *A Ilha do Tesouro*, trad. Luiz Antonio Aguiar e Marisa Sobral. ilustr. François Place, São Paulo: Melhoramentos, 1996.

STOWE, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin or, Life Among the Lowly*. New York: Harper & Row, Publishers, 1965.

\_\_\_\_\_. *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*, Illustrated Edition, Complete in One Volume, illust. Hammatt Billings, engr. Baker and Smith. Boston: J. P. Jewett and Company, 1853.

\_\_\_\_\_. *Uncle Tom's Cabin*, designs James Daugherty. New York: Coward-McCann, 1929.

\_\_\_\_\_. *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly: A Tale of Slave Life in America*. London: Nathaniel Cooke, 1853.

\_\_\_\_\_. *A Cabana do Pai Tomás*, trad. Herberto Sales, ilustr. Lee. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1969a.

\_\_\_\_\_. *A Cabana do Pai Tomás*, trad. Alfredo Gomes, ilustr. Parlagreco. São Paulo, Melhoramentos, 1969b.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*, illust. Thomas Morten. New York: Franklin Library Oxford University Press, 1984.

TWAIN, Mark. *The Adventures of Tom Sawyer*, illust. True Williams. 1876. In: \_\_\_\_\_. *The Illustrated Mark Twain*. New York: Gramercy Books, 2000.

\_\_\_\_\_. *Adventures of Huckleberry Finn (Tom Sawyer's Comrade)*, illust. Edward W. Kemble. 1884. In: \_\_\_\_\_. *The Illustrated Mark Twain*. New York: Gramercy Books, 2000.

\_\_\_\_\_. *Aventuras de Huck*, trad. Herberto Salles, ilustr. Alberto Naddeo. São Paulo: Abril, 1979.

\_\_\_\_\_. *As Aventuras de Huckleberry Finn*, trad. Sergio Flaksman, ilustr. Rui de Oliveira. São Paulo: Ática, 1997.

#### Fontes secundárias

---

ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*, intr. Roberto de Oliveira Brandão, trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley/Los Angeles/London: The University of California Press, 1974.

BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BARKER, Martin; SABIN, Roger. *The Lasting of the Mohicans: History of an American Myth*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

BARRIOS, Vicente Martinez. "A Modernidade do Livro de Arte Brasileiro: A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na Coleção de Obras Raras da UnB". In: Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas. 17o. 2008, Florianópolis. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais: anais. Florianópolis: ANPAP, 2008. pp. 786-95.

BARTHES, Roland. *The Responsibility of Forms*, trad. Richard Howard. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991.

BEHRENDT, Stephen C. "Sibling Rivalries: Author and Artist in the Earlier Illustrated Book", in *Word and Image*, Vol. 13, pt 1, 1997. pp. 23-42.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972.

BLAND, David. *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and The Printed Book*. London: Faber & Faber Ltd., 1958.

BLEWETT, David. *The Illustration of Robinson Crusoe 1719-1920*. Colin Smythe Gerrards Cross, 1995.

CAMPOS, Haroldo. "Da Tradução como Criação e como Crítica". In: *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

CARPENTER, Humphrey; PRICHARD, Mari. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1978.

COHEN, Jane R. *Charles Dickens and His Original Illustrators*. Columbus: Ohio University Press, 1980.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Rime of the Ancient Mariner*, illust. Gustave Doré. New York: Dove Publications, Inc., 1970.

COLLINS, Phillip (ed.). *Dickens: The Critical Heritage*. New York: Barnes and Noble, 1971.

CORDERY, Gareth. *An Edwardian's View of Dickens & His Illustrators: Harry Furniss's "A Sketch of Boz"*. Greensboro: University of North Carolina, 2005.

CRANE, Walter. *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*. London: Bracken Books, 1984.

DAVID, Beverly R. "The Pictorial *Huck Finn*: Mark Twain and His Illustrator, E. W. Kemble". In: INGE, M. Thomas (ed.). *Huck Finn Among the Critics: A Centennial*

*Selection 1884-1894*. Washington: United States Information Agency – Division for the Study of the United States, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mark Twain and His Illustrators*, Vol. I (1869-1875). Albany: Whitston Publishing Company, Inc., 1986.

\_\_\_\_\_. *Mark Twain and His Illustrators*, Vol. II (1875-1883). Albany: Whitston Publishing Company, Inc. 2001.

da VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*, intr. e apparati Ettore Camesasca. Milano: TEA, 1995.

DEFOE, Daniel. *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, Parts I, II, illust. Stanley Berkeley. London/Sydney: Griffith, Farran, Okeden & Welsh, 1890.

DELISLE, J. et al. *Terminologie de la Traduction*. Amsterdam: John Benjamins, 1999.

DeWALD. E. T. *The Illustrations of the Utrecht Psalter*. Princeton: Princeton University Press, 1932.

DICKENS, Charles. *The Letters of Charles Dickens*, Volume Four, 1844-1846, ed. TILLOTSON, Kathleen et. al. (eds.). The Pilgrim Edition. Oxford: Clarendon Press, 1977.

DIMITRIU, Rodica. "Omission in Translation". In: *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 12, No. 3, 2004. pp. 163-175.

DRIVER, Martha W. *The Image in Print: Book Illustration in Late Medieval England and Its Sources*. London: The British Library, 2004.

FASS, Dan. *Processing Metonymy and Metaphor*. Greenwich/London: Ablex Publishing Co., 1997.

FORSTER, John. *The Life of Charles Dickens*, ed. J. W. T. Ley. London: Cecil Palmer, 1928.

FREMIINGER, Alex (ed.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

FRIEDMAN, Winifred. H. "Some Commercial Aspects of the Boydell Shakespeare Gallery". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 36. London: The Warburg Institute, 1973. pp. 396-401.

GANNON, Susan. "The Illustrator as Interpreter: N. C. Wyeth's Illustrations for the Adventure Novels of Robert Louis Stevenson". In: *Children's Literature*, Vol. 19. pp. 90-106.

GARRETT, Jeffrey. "The Aryan Alice & Other International Misunderstandings". Artigo virtual. Disponível em: <http://tlg.ninthwonder.com/rabbit/1.1/academy.html>. Última consulta em 20 de novembro de 2008.

GILL, Bob; LEWIS, John. *Illustration: Aspects and Directions*. London: Studio Vista, 1964.

GREGO, Joseph (ed.). *Pictorial Pickwiana: Charles Dickens and His Illustrators*. London: Chapman and Hall, 1899. Vol. 1.

HANCHER, Michael. *The Tenniel Illustrations to the Alice Books*. [s/l]: Ohio State University Press, 1985.

HARTHAN, John. *The History of the Illustrated Book: the Western Tradition*. New York: Thames and Hudson, 1981.

HARVEY, John R. *Victorian Novelists and Their Illustrators*. New York: New York University Press, 1971.

HASKELL, Eric T. "Picturing Nerval's *Aurélia*: Illustration as Interpretation". In: *Word and Image*, Vol. 3, No. 4, 1987. pp. 248-258.

HENRY, Avril (ed.). *Biblia Pauperum: A Facsimile and Edition*. Aldershot: Scolar Press, 1987.

HEROIC AMERICA: James Daugherty's Mural Drawings from the 1930's. Exhibition Catalogue, org. Rebecca E. Lawton. The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College Poughkeepsie, New York, 1998.

HODNETT, Edward. *Five Centuries of English Book Illustration*, London: Scolar Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. Aldershot: Scolar Press, 1986.

HOLME, Geoffrey (ed.). *British Book Illustration – Yesterday and To-Day*, com. Malcolm C. Salaman. London: The Studio Ltd., 1923.

HOLMES, James S. *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam: Translation Studies Section, University of Amsterdam, Department of General Literary Studies [rep. 1975; HOLMES 1988: 67-80], 1972.

\_\_\_\_\_. "Describing Literary Translations: Models and Methods", HOLMES et al. 1978: 69-82 [rep. in HOLMES 1988: 81-91], 1978.

\_\_\_\_\_. *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos Lingüísticos da Tradução”. In: *Lingüística e Comunicação*, trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.

KALLENDORF, Craig. “The Aeneid Transformed: Illustration as Interpretation from the Renaissance to the Present”. In: SPENCE, Sarah. *Poets and Critics Read Vergil*. New Haven: Yale University Press, 2001.

KLAUDY, Kinga. “Explicitation”. In: BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998. pp. 80-84.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAMB, Lynton. *Drawing for Illustration*. London/New York/Toronto: Oxford University Press, 1962.

LEACH, Elenor Winsor. “Illustration as Interpretation in Brant’s and Dryden’s Editions of Vergil”. In: HINDMAN, Sandra (ed.). *The Early Illustrated Book - Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*. Washington: Library of Congress, 1982.

LEAVIS, Q. D. “The Dickens Illustrations: Their Function”. In: LEAVIS, F. R.; LEAVIS Q. D. *Dickens the Novelist*. London: Penguin Books Ltd., 1994. pp. 429-479.

LEFEVERE, André. “Literary Theory and Translated Literature”. In: *Dispositio*, Vol. VII, No. 19-20, 1982a. pp. 3-22.

\_\_\_\_\_. *Translation/History/Culture*. London/New York: Routledge, 1992a.

\_\_\_\_\_. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992b.]

\_\_\_\_\_. “Mother Courage’s Cucumbers – Text, System and Refraction in a Theory of Literature” in VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, 2000. pp. 233-249.

LESSING, Gotthold Ephaim. *Laokoön* (1766). In: GOPFERT, Herbert G. (ed.) *Lessing’s Werke*, 6 vols. Munich: Carl Hanser Verlag, 1974.

\_\_\_\_\_. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, trans. Ellen Frothingham. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969.

\_\_\_\_\_. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, intr., trad. e notas Mário Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- LESTER, Valerie Browne. *Phiz, the Man Who Drew Dickens*. London: Pimlico, 2006.
- LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária – São Paulo – Década de Vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1985.
- LUCAS, E. V. (ed.). *The Letters of Charles Lamb*. New Haven: Yale University Press, 1935.
- MASSON, David. "Pendennis and Copperfield: Thackeray and Dickens". In: *North British Review*, 15, 1851. pp. 70-71.
- MAY, Jill. "Illustration as Interpretation: Trina Hyman's Folk Tales". In: *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 15, No. 9, 1995. pp. 127-131.
- MELO NETO, João Cabral de. *Antologia Poética de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MESPOULET, Marguerite. *Creators of Wonderland*. New York: Arrow Editions, 1934.
- MICHAELIS, David. *N. C. Wyeth, A Biography*. New York: Knopf/Random House, 1998.
- MILLER, J. Hillis. *Illustration*. London: Reaktion Books Ltd., 1992.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago/Longon: University of Chicago Press, 1987.
- NODELMAN, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens/London: The University of Georgia Press, 1988.
- OITTINEN, Riitta. *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Translating for Children*. New York/London: Garland Publishing Co., 2000.
- PANOFSKY, Dora. "The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations". In: *The Art Bulletin*, Vol. 25, No. 1, 1943. pp. 50-58.
- PAULSON, Ronald. *Emblem and Expressionism: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. London: Thames and Hudson, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Hogarth and the English Garden: Visual and Verbal Structures". In: HUNT, John Dixon (ed.). *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.
- PEPPIN, Brigid. *Fantasy: Book Illustration 1860-1920*. London: Studio Vista, 1975.
- PEREIRA, Nilce M. *Alice no Brasil: Traduções, Adaptações e Ilustrações*. 2003. Dissertação (Mestrado). Programa de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague/Paris: Mouton, 1973.

\_\_\_\_\_. "Cain's Jawbone That Did the First Murder". In: *Art Bulletin*, 24, 1942. pp. 205-212.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Osvaldo Goeldi e Dostoiévski: um Caso de Tradução Intersemiótica". In: *Revista da USP*, no. 32, dez/fev 1996.

SCHWARCZ, Joseph. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.

SEGALL, Marshall; CAMPBELL, Donald T.; HERSKOVITS, Melville J. *The Influence of Culture on Visual Perception: An Advanced Study in Psychology and Anthropology*. Indianapolis/New York/Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1966.

SELLIGMAN-SILVA, Mário. "Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, Enárgia e a Tradição da *ut pictura poesis*". In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, intr., trad. e notas Mário Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SPINOZZI, Paola. "Interarts and Illustration: Some Historical Antecedents, Theoretical Issues, and Methodological Orientations". *Journal of Illustration Studies*. Dez. 2007. Disponível em: <http://www.jois.cf.ac.uk/articles.php?article=43>. Consultado em 20 de março de 2008.

STEIG, Michael. *Dickens and Phiz*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. "Dickens, Hablôt Browne, and the Tradition of the English Caricature". *Criticism*, 11, 1969. pp. 219-33.

\_\_\_\_\_. "Structure and the Grotesque in Dickens: Dombey and Son, Bleak House". *Centennial Review*, 14, 1970. pp. 313-30.

STONELEY, Peter. "Sentimental Emasculations: Uncle Tom's Cabin and Black Beauty". *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 54, No. 1, 1999. pp. 53-72.

SUPERCEANU, Rodica. "Translation Procedures: a Didactic Perspective". In: *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 12, No. 3, 2004. pp. 194-207.

TAINÉ, Hyppolite. *Taine's Notes on England*, trans. E. Hyams. London: Thames and Hudson: 1957.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1966.

THE HOLY BIBLE. New International Version Anglicised. London/Sydney/Auckland: International Bible Society, 2004.

THOMAS, Julia. *Pictorial Victorians: The Inscription of Values in Word and Image*. Athens: Ohio University Press, 2004.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1995.

TSELOS, Dimitri. "English Manuscript Illustration and the *Utrecht Psalter*". In: *Art Bulletin*, Vol. 41, No. 2, 1959. pp. 137-149.

TWAIN, Mark. *Life on the Mississippi*. New York: Harper & Row, Publishers, 1965.

TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome, 1999.

VAN GOGH, Vincent. *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, Vol. 3. New York: Graphic Society, 1958.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995

VINAY, J.; DARBELNET, J. "A Methodology for Translation". In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000.

WALL, Stephen (ed.). *Charles Dickens*. Harmondsworth: Penguin, 1970.

WAUGH, Arthur. "Charles Dickens and his Illustrators". In: *The Nonesuch Dickensiana*. Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1937.

WEBSTER, Charles. *Mark Twain: Business Man*. Boston: Little, Brown, 1946.

WEITENKAMPF, Frank. *The Illustrated Book: Notes on an Exhibition in the Print Gallery of the New York Public Library*. New York: Bulletin of the New York Public Library, 1919.

WEITZMANN, Kurt. *Illustrations in Roll and Codex – A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

\_\_\_\_\_. "Euripedes Scenes in Byzantine Art". In: *Hesperia – Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Baltimore: (s/l), 1949. Vol. VIII, No. 2. pp. 159-210, plates 25-36.

\_\_\_\_\_. *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton: Princeton University Press, 1951.

\_\_\_\_\_. *Ancient Book Illumination*. Martin Classical Lectures Vol. XVI. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

\_\_\_\_\_. *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*. Princeton: The Art Museum, University of Princeton, 1975.

WELSHER, Jeanne K. "Eighteenth-Century Views of Gulliver: Some Contrasts Between Illustrations and Prints". In: MÖLLER, Joachim (ed.). *Imagination on a Long Rein: English Literature Illustrated*. Marburg: Jonas, 1988.

WILKIE, David. "Remarks on Painting". In: CUNNINGHAM, Allan. *The Life of Sir David Wilkie*, Vol. 3. London: John Murray, 1843.

WILSON, Forrest. *Crusader in Crinoline: The Life of Harriet Beecher Stowe*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1941.

WITTREICH JR., Joseph Antony. *Angel of Apocalypse: Blake's Idea of Milton*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975.

WYETH, Andrew et. al. *An American Vision: Three Generations of Wyeth Art: N. C. Wyeth, Andrew Wyeth, James Wyeth*. Boston: Little, Brown, 1987.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)