

CAPÍTULO XII – Ilustradores, ilustrações e aspectos visuais em obras produzidas ou traduzidas por Monteiro Lobato²⁷⁶

Profa. Dra. Nilce M. Pereira

A profusão de abordagens do legado bibliográfico de Monteiro Lobato – ampla, instigante e polêmica que se apresenta, e a despeito de seus notáveis promotores – acolhe com generosidade as novas aproximações a seu (estimado) objeto, como se revela na promissora expansão dos estudos sobre as ilustrações e/ou o conjunto artístico dos livros do autor na investigação lobatiana. Fatores convenientes para tanto incluem, *a priori*, as obras em si: as de sua autoria (para os públicos adulto e infantil) e as traduções e adaptações de autores estrangeiros que realizou ou revisou somam várias dezenas²⁷⁷ que se multiplicam na imensa galeria de artistas que as celebraram nos diferentes períodos por que se estende a sua produção. Conta-se, em particular, o interesse crescente pelas relações entre texto e imagem em publicações ilustradas, que, principalmente a partir dos anos 2000, passaram a ter mais visibilidade nos estudos literários. Quer em função do fortalecimento e (re)definições das literaturas infantil e juvenil²⁷⁸, do apogeu das narrativas gráficas²⁷⁹ ou da multimodalidade nos

²⁷⁶ Expresso os mais cordiais agradecimentos a Magno Silveira, por suas informações (e confirmações) com respeito a ilustrações e ilustradores em várias edições aqui tratadas.

²⁷⁷ Cf. LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: um Brasileiro sob Medida*. São Paulo: Moderna, 2000, p. 94; e BOTTMANN, D. Traduções de Monteiro Lobato. Website *Não Gosto de Plágio*, 14 jan. 2011 (atualização 17 jul. 2018). Disponível em: <<https://naogostodeplagio.blogspot.com/2011/01/traducoes-de-monteiro-lobato.html>>. Acesso em: 1 out. 2020.

²⁷⁸ Cf. HUNT, P. *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: OUP, 2009, p. 127-162.

²⁷⁹ Cf. BAETENS, J.; FREY, H. *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge: CUP, 2015; RAMOS, P. *Revolução do Gibi: A Nova Cara dos Quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Devir, 2012.

estudos da tradução²⁸⁰, as conjunções entre o verbal e o visual, para além dos formatos em que são tipicamente expressas, colocam-se como base para a discussão de questões como os espaços de trânsito de cada linguagem, as transferências culturais ou, até mesmo, a circulação de bens de consumo na dinâmica de sua operação enquanto instrumentos comunicativos. Incluso nessa tendência, este estudo destaca alguns aspectos do universo imagético nas obras do autor.

Lobato foi, desde o início de suas atividades editoriais, um incentivador da qualidade gráfica de seus livros, o que incluía divulgá-los de um modo diferenciado. Já se tornaram lendárias a seu respeito as ideias inovadoras com relação às capas, por exemplo, que as fizeram encher de cores vibrantes e carregadas, contrastantes ao amarelo sóbrio das edições calcadas na tradição francesa²⁸¹. O protagonismo na introdução da capa ilustrada (que comumente lhe é creditado) deu-se mais no âmbito da “prática comercial corrente”, como explicitado por Rafael Cardoso,²⁸² o que é atestado por estudos como os de Yone Soares de Lima, em sua análise minuciosa da composição visual de brochuras publicadas na década de 1920, que revela uma variedade de capas ilustradas²⁸³, ou os de Cilza Bignotto, nos quais são igualmente detalhados casos de editoras que as adotavam e de autores que pagavam separadamente por esse atrativo, além da atuação de editores que, já no final do século XIX, faziam uso do figurativo na produção da denominada “literatura de sensação”, “cujas capas exibiam imagens tão impressionantes quanto as narrativas que embalavam”²⁸⁴. Também, ao ressaltar o valor das “capas amarelas”, em sua associação à literatura erudita, Bignotto demonstra que as capas coloridas eram comuns a outras publicações²⁸⁵. De qualquer modo, como os autores

²⁸⁰ Cf. BORIA, M. et. al. (Eds.). *Translation and Multimodality: Beyond Words*. London and New York: Routledge, 2020, esp. 1-23.

²⁸¹ AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1998, p. 131.

²⁸² Apud BIGNOTTO, C. C. *Figuras de Autor, Figuras de Editor: As Práticas Editoriais de Monteiro Lobato*. São Paulo: UNESP, 2018, p. 268.

²⁸³ LIMA, Y. S. de. *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo – Década de Vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), 1985.

²⁸⁴ BIGNOTTO, C. C. *Figuras de Autor, Figuras de Editor*. Op. cit., p. 268-9.

²⁸⁵ Idem, p. 289.

concordam, é inegável a medida de influência de Lobato em alavancar essas estratégias, direcionando-as para a valorização do livro como objeto estético e de consumo, consagrada a seu respeito, assim como as suas iniciativas em oferecê-lo por todo o país em comércios oportunos, que não apenas as livrarias²⁸⁶.

Não seria incoerente imaginar que a atuação de Lobato na renovação visual do livro brasileiro estivesse ligada, em grande parte, a sua (outra) vocação para a arte pictórica. É sabido que o autor foi um aficionado pela pintura, não apenas se dedicando a ela por toda a vida, como também deixando um acervo de telas, desenhos e ilustrações²⁸⁷, o que colocaria os seus expedientes num curso natural a ser seguido. Seria uma tendência genuína, por suas inclinações, estimular os sentidos do leitor com imagens e outros detalhes de *design*, que se tornariam modelos de sua visionária editoração – o que tampouco deixa de ser um fato. Essas noções se efetivam, no entanto, em empreendimentos moldados na união entre o verbal e o visual, dos quais participou. Esses, aliados a uma ambientação no mundo das artes e artistas, transformariam a sua carreira. São notórios a seu respeito, por exemplo, projetos como a divulgação de produtos utilizando desenhos (e a figura do saci), como disposto nas guardas de seu primeiro livro²⁸⁸; a promoção de imagens para essa e outras criaturas fantásticas, cujas características físicas passaram a ser difundidas, em grande medida, por meio de concepções artísticas; a caracterização do Jeca Tatu (pés descalços, chapéu rasgado, etc.), igualmente lançado para o imaginário popular a partir de composições

²⁸⁶ LAJOLO, M. *Monteiro Lobato*. Op. cit., p. 30-31.

²⁸⁷ Cf. AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato*. Op. cit., esp. 75-85; BIGNOTTO, C. C. *Figuras de Autor, Figuras de Editor*. Op. cit., p. 264-265.

²⁸⁸ Narrativas e anedotas sobre o saci, permeadas de representações de sua aparência foram reunidas em *O Saci-Pererê: Resultado de um Inquérito* (1918), a partir de concurso artístico e subsequente mostra, organizados por *O Estado de São Paulo*, em 1917, com base no bem-sucedido “inquérito” a respeito da personagem, também movimentado pelo periódico alguns meses antes. Essas prerrogativas seguiram as manifestações de Lobato em prol da valorização da cultura popular nacional, que haviam ganhado força desde o ano anterior, na *Revista do Brasil*, e se materializaram na publicação do livro (embora sem levar a assinatura do autor), com os referidos desenhos de autoria de Voltolino e capa de J. Wash Rodrigues. Cf. AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato*. Op. cit., p. 63-74; 111.

visuais²⁸⁹; estratégias como a distinção de públicos de uma mesma obra por meio da diferenciação de componentes paratextuais nas capas²⁹⁰ e suas próprias contribuições, como os vinte e quatro desenhos para a primeira edição de *Urupês* (1918) e para jornais como *A Bomba*, ou as revistas *Fon-Fon* e *Vida Moderna*²⁹¹, que culminam na publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), com ilustrações de Voltolino, inaugurando a sua produção infantil²⁹².

Narizinho também inaugura uma tradição pautada na arte da ilustração literária, que acompanharia as criações de Lobato para os jovens leitores e na qual os desenhos de Voltolino precederiam uma série de outros, nos “frementes” anos 1920²⁹³ e em anos posteriores – eles próprios figurando na versão escolar do livro *Narizinho Arrebitado* (1921) e em obras subsequentes, como *O Sacy* (1921), *Fábulas de Narizinho* (1921) e *Fábulas* (1922) –, em mais um marco editorial na carreira do autor. Sem perder o tino comercial, os intuitos de Lobato se revelam atrativos para as vendas: “[c]hamei desenhistas, mandei por cores berrantes nas capas. E também mandei por figuras!”²⁹⁴. Mas não deixa de haver um genuíno entusiasmo de que seus livros possam transformar uma geração: “[s]ó procuro isso: que interesse às crianças”²⁹⁵.

²⁸⁹ A despeito das polêmicas que tenha despertado, ou das prerrogativas de Lobato para redimi-la (Cf. Idem, esp. p. 60-61; 112-118), as imagens comuns da personagem são aquelas idealizadas por seus ilustradores, entre os quais J. Carlos (Cf. Idem, p. 117).

²⁹⁰ Veja o exemplo da versão de *Narizinho Arrebitado* para outros públicos que não o escolar, apresentada em LAJOLO, M. *Monteiro Lobato*. Op. cit., p. 43.

²⁹¹ Cf. HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil: sua História*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 316; AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato*. Op. cit., p. 78-79; 90.

²⁹² Detalhes sobre a criação do livro são fornecidos, entre outras fontes, no ensaio de Francisco de Assis Barbosa, composto para as comemorações do centenário de nascimento de Lobato e acompanhando a edição fac-similar, não comercial, da primeira edição do livro, patrocinada pela Metal Leve e disponibilizada pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (Cf. BARBOSA, F. de A. Monteiro Lobato e o Direito de Sonhar. In: LOBATO, Monteiro. *Edição fac-similar de A Menina do Narizinho Arrebitado, livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino*. [São Paulo: Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia., 1920] São Paulo: Metal Leve, 1982, p. 45-57. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/>>. Acesso em: 1 out. 2020.

²⁹³ Como Nicolau Sevckenko os classifica: cf. SEVCENKO, N. *Orfeu Extático na Metrópole – São Paulo: Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁹⁴ *Leitura*, no. 13, set. 1943 apud HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil*. Op. cit., p. 326.

²⁹⁵ Como afirmado a Rangel, na ocasião de sua consulta sobre se *Narizinho* para o público escolar pudesse ser do interesse dos alunos do amigo. Cf. AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato*. Op. cit., p. 158.

De fato, Lobato fez mais do que agradar às crianças: ao congregar artistas de renome do período ao redor de suas obras, não apenas elevou o *status* dos textos, em si, como ajudou a fomentar o cenário artístico de São Paulo no âmbito da literatura infantil, o que (para além de sua própria influência como escritor), igualmente, conferiu visibilidade ao gênero. Somente entre os seus contemporâneos, contam-se, além de Voltolino, Kurt Wiese, Nino Borges, Belmonte, Jean G. Villin, Rodolfo, Raphael de Lamo, J. U. Campos, André Le Blanc e Augustus, como elencado por Magno Silveira (não sem uma ponta de nostalgia) no catálogo da exposição “*Ilustradores de Lobato: A Construção do Livro Infantil Brasileiro 1920-1948*”²⁹⁶, cujos nomes se juntam, hoje, a uma infinidade de outros, na pluralidade de visões dos títulos do autor.

Particularidades diversas marcam as obras ilustradas da produção infantil. Começando pelas capas, com exceção daquelas em coleções como as Obras Completas de Monteiro Lobato (da 2ª. série, Literatura Infantil), lançadas pela Brasiliense com ilustrações de André Le Blanc em 1947, com as tradicionais capas duras monocromáticas em percalina marrom ou verde e que podem ser encontradas também nas cores azul e vermelha, em edições posteriores, predominam nas obras infantis de Lobato as capas figurativas coloridas. Nesse tipo de capa, como indica a denominação, as figuras são evidenciadas no volume, não apenas funcionando como “um cartaz”²⁹⁷ para seus conteúdos, mas promovendo uma maior integração entre as linguagens visual e verbal, o que se observa nas obras em questão com respeito a diversos aspectos apontados por Yone Soares de Lima sobre de que modo as capas são emblemáticas de sentido²⁹⁸. Há, por exemplo, as capas que apresentam a figura da personagem que intitula a obra, sozinha, sobre a mancha, numa relação de total reciprocidade com o título, na qual o desenho é identificado pela palavra e a palavra é representada no desenho, como acontece com as capas para *Jeca Tatuzinho* (1924), de Kurt Wiese, ou *O Minotauro* (1960), de Augustus. Nas capas de *Serões de Dona Benta* (1960) ou *Geografia de Dona Benta* (1949), também criadas por Augustus, a interação entre a imagem

²⁹⁶ A exposição, realizada entre 12 de outubro e 27 de dezembro de 2015, teve curadoria de Magno Silveira e equipe do SESC São José dos Campos, com o catálogo podendo ser consultado *online*, no endereço: <https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador>. Acesso em: 1 out. 2020.

²⁹⁷ Cf. LIMA, Y. S. de. *A Ilustração na Produção Literária*. Op. cit., p. 141.

²⁹⁸ Idem, 141-186.

e o texto pode envolver processos de inferência. No caso da primeira, a figura da (simpática) senhora de cabelos grisalhos presos num coque mais provavelmente levará a crer se tratar de Dona Benta e que os serões se caracterizem pela leitura do livro que tem em mãos. No segundo exemplo, uma embarcação antiga, sobreposta, em um mar revolto, a um enorme globo amarelo, representativo do sol ao se por, e, ao mesmo tempo, de um mapa-múndi, pode funcionar como símbolo (ou metonímia) de temáticas geográficas (a serem possivelmente discutidas no livro). Há também as capas que apresentam personagens, detalhes de cenários, etc. como elementos em integração na capa e que estarão presentes na história, mas que são apenas “citados”, sem protagonizar uma cena propriamente dita, podendo-se mencionar nesse tipo a capa para *Reinações de Narizinho* (1970) elaborada por Paulo Ernesto Nesti. Há, ainda, as capas que exibem cenas de ação, que podem ser repetidas internamente ou terem sido elaboradas especialmente para a capa, mas que, em ambos os casos, representam passagens do texto, podendo até mesmo adiantar episódios da história. Exemplos, entre outros, incluem as capas para *Viagem ao Céu* (1945), de J. U. Campos, ou *O Poço do Visconde* (1937), de Belmonte.

No tocante às ilustrações internas, elas estão ligadas ao potencial descritivo imagético. Embora estáticas, por meio de linhas, cores, níveis de saturação, da maneira como os objetos representados são organizados no espaço da figura (o que faz gerar tensões entre eles, conferindo-lhes diferentes *pesos visuais* e direcionamentos para as tensões), ou, ainda, pelo uso de gestos, símbolos e outros recursos, as imagens são capazes de simular o movimento e a passagem do tempo, forjando a ação e se colocando, elas próprias, como narrativa da história²⁹⁹. Entre outros exemplos, em *A Chave do Tamanho* (1947), com ilustrações de André Le Blanc, a representação do Visconde com linhas finas e arredondadas, andando a passos largos diante de um plano de fundo com nuvens, confere leveza e agilidade a sua figura, fazendo se inferir que seu deslocamento se esteja dando da mesma maneira. Contrariamente, em *Viagem ao Céu* (1947), também na visão do artista, as linhas grossas e carregadas na retratação de Tia Nastácia sentada

²⁹⁹ Cf. NODELMAN, P. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.

no solo da lua com Pedrinho a ajudando a se levantar, aliadas a formatos angulares em detalhes dos desenhos (repare-se nas dobras das roupas das personagens, nos ângulos formados pelas posições em que se encontram ou, mesmo, pelas crateras ao fundo), restringem o movimento, enfatizando a noção de que Tia Nastácia é pesada e levantá-la demandará bastante esforço da parte de Pedrinho. Na ilustração de Emília composta por Lole para títulos do *Sítio* lançados pela Cia. das Letrinhas em 2019³⁰⁰, as cores vivas e variadas distinguem as características de boneca da personagem (retalhos pelo corpo, boca em formato de coração, cabelos de fios de lã, etc.); na Emília de Nino Borges, em duas cores (que aparece, por exemplo, em *A Cara de Coruja*, 1928), essas características são ressaltadas por meio das formas arredondadas e curvilíneas de seu corpo, bem como pela pouca distinção entre os seus membros. O estilo realista dos animais de Manoel Victor Filho, em *Fábulas* (1978), enfatiza os atributos naturais de cada um; ao passo que o traço caricatural da Narizinho de Voltolino, em sua primeira representação, *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), atua em sua maior integração ao universo fantástico do Reino das Águas Claras. Nesse livro, ainda, as expressões faciais de Major Agarra e Doutor Caramujo servem para denotar a dor da primeira personagem e a cautela da segunda ao lhe examinar a barriga. Na cena em que Pedrinho, Narizinho, Emília e Visconde encontram as pegadas da onça, em *Caçadas de Pedrinho* (1970), num outro desenho de Manoel Victor Filho, vários elementos apontam para as pegadas: os pés e nariz do Visconde, o par de binóculos que segura, a espingarda de Pedrinho e os olhares das personagens, atuando, todos, para colocar as pegadas como foco da cena. Nesse mesmo título, ilustrado por J. U. Campos em 1944, a apresentação da onça amarrada pelo rabo e as patas traseiras estendida em primeiro plano diante do leitor (como se ele a observasse de uma perspectiva muito próxima) sendo puxada pelas quatro personagens, juntamente com Rabicó, que são vistos ao longe, acima do plano central, apenas por suas silhuetas, coloca ênfase na grandiosidade da onça – e seu peso, arrastado morro acima – e, por conseguinte, na proeza dos “caçadores” em tê-la derrotado.

³⁰⁰ Tal como em LOBATO, M. *Reinações de Narizinho*. Ilustrações de Lole. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

As passagens escolhidas para representação, bem como o momento exato a que a cena representada corresponde em cada uma, são também relevantes na narrativa imagética³⁰¹. Em *Viagem ao Céu* (1934), ao representar o episódio em que o Pinto Sura come seis botões de milho do paletó de [Visconde transformado em] Dr. Livingstone, com a figura da ave apenas apontando o bico na direção dos botões³⁰², Jean G. Villin atenua a ação. Como ambas as personagens são mais ou menos do mesmo tamanho, a violência do que seria um ataque ao coração do boneco (como poderia ser sugerido ao se observar somente a ilustração) é anulada. Nas *Fábulas* (1978) de Manoel Victor Filho, a representação da ação em pleno desenvolvimento, com os animais com a boca aberta e/ou com braços em posições de gesticulação (para simular um diálogo), desempenhando tarefas ou se deslocando de um lugar a outro (aplicável também aos casos em que componentes básicos do desenho, como as linhas no voo de Emília, composto pelo artista para *A Chave do Tamanho*, 1997) conferem ritmo ao texto e às imagens, na progressão da história, “empurrando-a” para sua conclusão. O momento escolhido na passagem é, por fim, crucial na sugestão de traços de personalidade das personagens. Ao ser mostrada nas passagens em que está lendo, ou (especialmente) com as crianças e bonecos ao redor de si (como na ilustração de Kurt Wiese para *Aventuras de Hans Staden*, 1927) ou, ainda, dirigindo-se a elas com expressão serena no rosto, virtudes como sabedoria, ponderação, amabilidade, entre outras, são imputadas a Dona Benta, na mesma proporção em que a representação de Tia Nastácia no momento em que está subida em uma cadeira (como em *A Caçada da Onça* [1924], de Kurt Wiese), ou quando cai sobre o varal no teste das pernas-de-pau, na ilustração da mesma história por J. U. Campos (de 1944), ou mesmo no instante em que se surpreende com alguma coisa, recorrente, entre outros, nas retratações feitas por Belmonte e Rodolpho³⁰³. Apesar da notória conotação burlesca – e da promoção da

³⁰¹ Cf. HODNETT, E. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. Aldershot: Scolar Press, 1982, p. 6-8.

³⁰² Representar a ação quando está prestes a acontecer (antes de atingir o seu ponto máximo) é uma das convenções para representar o movimento, de acordo com NODELMAN, P. *Words About Pictures*. Op. cit., p. 160.

³⁰³ Cf. <https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_sao_jose_dos_campos_ilustrador>. Acesso em: 1 out. 2020.

alegria da aventura, em que também incorrem –, relacionam a personagem a atributos como medo, receio, sofrimento e assim por diante, o que contribui, em ambos os casos, para a criação de estereótipos no meio visual.

Essas propriedades são tão efetivas a respeito da narrativa visual porque as ilustrações influenciam na construção do sentido. Por representarem a interpretação de um artista e atuarem paralelamente ao texto a que estão atreladas, elas imputam à obra não apenas uma visão diferente da mesma história, mas que lhe pode ser enfática, atenuadora ou mesmo contraditória e/ou refutadora³⁰⁴. Assim, longe de constituírem um meio neutro ou um adorno para o texto – embora, invariavelmente, façam-no –, as ilustrações “oferecem impressões e mensagens à percepção, cognição e ao poder emocional”³⁰⁵ do leitor, interferindo na experiência da leitura³⁰⁶ – talvez podendo explicar o caso relatado por Luís Camargo do menino que, escrevendo a Lobato, reclamava das ilustrações de Rodolpho³⁰⁷. Quando se trata dos livros traduzidos, adaptados ou incorporados por Monteiro Lobato à sua obra a partir da literatura estrangeira e que tenham sido ilustrados, essas dimensões se abrem, ainda, para a observação de outros aspectos, uma vez que as associações que, a princípio, envolveriam um texto e ilustrações para ele, agora são expandidas para envolver um texto traduzido e ilustrações reproduzidas da edição original; ilustrações produzidas por artistas brasileiros, mas inspiradas nos desenhos da edição original ou de outras edições (na língua original ou não) do texto, que seguem os direcionamentos da edição traduzida e assim por diante, o que impõe um nível maior de complexidade ao encontro entre os dois meios.

Um caso desse tipo pode ser exemplificado com *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. A nona edição brasileira do livro, lançada

³⁰⁴ Cf. BEHRENDT, S. C. Sibling Rivalries: Author and Artist in the Earlier Illustrated Book. *Word and Image*, Vol. 13, Pt. 1, p. 23-42, 1997.

³⁰⁵ [They] offer impressions and messages to the perception, cognition, and the emotional power of [the child]. SCHWARCZ, J. H. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982, p. 94.

³⁰⁶ GANNON, S. R. The Illustrator as Interpreter: N. C. Wyeth's Illustrations for the Adventure Novels of Robert Louis Stevenson. *Children's Literature*, Vol. 19, p. 90-106, 1991.

³⁰⁷ Cf. CAMARGO, L. A Imagem na Obra Lobatiana. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (Orgs.). *Monteiro Lobato, Livro a Livro – Obra Infantil*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 33-50.

pela Brasiliense em 1960 com capa de E. Koetz, apresenta o texto de Lobato acompanhado pelas ilustrações da inglesa A. L. Bowley. Apesar de seu nome não ter sido creditado no volume, os mesmos desenhos foram identificados em três edições em língua inglesa da obra, integrantes do acervo da Biblioteca Britânica³⁰⁸ e ilustradas pela artista, cuja data de criação possivelmente remonte a 1921³⁰⁹. Ao que consta, as ilustrações de Bowley caracterizaram as publicações iniciais de *Alice* com o texto de Lobato, o que se comprova no exame da folha de rosto da primeira edição, de 1931, pela Companhia Editora Nacional (consultada *online*), que dispõe a imagem da personagem juntamente com o título e em uma das páginas internas³¹⁰, e julgando-se, ainda, pela quarta edição de *Alice no País do Espelho* (1973), também “traduzido e adaptado” pelo autor (como costuma ser descrita a sua atuação em termos editoriais), em que Alice e demais personagens de Bowley estão presentes – embora a Biblioteca Britânica não possua nenhum volume do referido título em inglês, ilustrado pela artista, e, igualmente, seu nome não tenha sido incluso nos créditos em nenhum dos casos nas edições brasileiras. É também provável que a imagem de Alice como idealizada por Bowley tenha adquirido uma considerável repercussão no Brasil, o que se percebe na retratação da personagem por Belmonte quando de sua visita ao sítio, em *Memórias da Emília* (aqui, na primeira edição de 1936), com as feições e o figurino com que aparece na *Alice* de Lobato. As características da associação do texto com as imagens nessas publicações chamam a atenção para dois desdobramentos.

O primeiro, diz respeito à idade aparente de Alice nos desenhos, entre cinco e seis anos, que direciona o texto para a mesma faixa etária. Por seus traços delicados, que lhe conferem uma expressão de pureza e a associam até mesmo a uma boneca, a personagem insere o texto no universo pueril em que existe, conferindo-lhe qualidades similares. Quando a imagem é comparada ao nível de maturidade expresso no texto pela personagem, por exemplo, nas

³⁰⁸ Resultado de minhas pesquisas, que descrevo em PEREIRA, N. M. Book Illustration as Intersemiotic Translation: The Case of *Alice in Wonderland* in Brazil. In: KENNY, D.; RYOU, K. (Eds.). *Across Boundaries: International Perspectives on Translation Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 56-77.

³⁰⁹ Cf. PEREIRA, N. M. Book Illustration as Intersemiotic Translation: The Case of *Alice in Wonderland* in Brazil. Op. cit., p. 76-77.

³¹⁰ Cf. <<https://www.veranunesleioes.com.br/peca.asp?ID=3971232>>. Acesso em 1 out. 2020.

respostas à pergunta sobre a sua identidade, no encontro com a Lagarta (“– Para falar a verdade, ignoro. Quando me levantei esta manhã, eu sabia quem era; mas durante o dia mudei tanto que não sei mais quem sou. [...] – Não posso explicar-me [...] porque, como vê, eu não sou eu mesma.”³¹¹), pode haver um conflito entre seus dois modos de apresentação. O segundo aspecto se relaciona à maneira como referentes culturais na imagem podem, igualmente, promover inconsistências entre as duas linguagens. No mesmo episódio, por exemplo, o narguilé a partir do qual a Lagarta fuma durante a conversa, que aparece na imagem de Bowley³¹², contrapõe-se ao texto de Lobato, em que foi substituído por um cachimbo: “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?”³¹³. Posteriormente, numa reedição do texto feita pela Abril em 1972, a ilustração de Lila Figueiredo para a mesma cena apresenta a Lagarta fumando um cachimbo³¹⁴. Nesse caso, no entanto, há o confronto entre o gênero masculino da personagem (mantido da língua inglesa, em que a personagem é masculina e a quem Alice se dirige como “senhor”), a imagem de uma lagarta (e sua provável identificação como feminina) e a ausência dos pelos denotados em Bicho-Cabeludo. Há, ainda, o contraste entre os desenhos na edição da Brasiliense e sua capa, em que Alice aparenta ser mais velha³¹⁵.

Questões sobre a identidade e a aparência física de personagens ou sobre a introdução de referentes culturais por meio dos desenhos são comuns na intersecção dos Estudos da Tradução com os Estudos da Imagem e, no caso dos textos traduzidos e/ou adaptados por Lobato que receberam ilustrações, podem ser citadas a respeito de outras obras. Na adaptação de *Robinson Crusoe*, as ilustrações de Marguerita Bornstein, constantes na décima segunda edição, de 1972, apresentam Sexta-Feira com os traços característicos de um

³¹¹ CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução e Adaptação de Monteiro Lobato; capa de E. Koetz; ilustrações não creditadas [A. L. Bowley]. São Paulo: Brasiliense, 1960, p. 52.

³¹² CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Op. cit., p. 53.

³¹³ CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Op. cit., p. 52.

³¹⁴ CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas; Alice no País do Espelho. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato*; ilustrações de Lila Figueiredo. São Paulo: Abril, 1972, p. 34-35.

³¹⁵ Cf. CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*, 1960. Op. cit.

indígena brasileiro (cabelo cortado em “tigelinha”, tanga, etc.)³¹⁶. Em *Dom Quixote das Crianças* das *Obras Completas* de 1956, por sua vez, os desenhos de André Le Blanc para a história são inspirados nas ilustrações de Gustave Doré para *Don Quixote*, publicadas pela primeira vez em 1863³¹⁷, não apenas com respeito às personagens, mas incluindo detalhes de cenário ou as cenas escolhidas para representação. Exemplos disso são as ilustrações de Dom Quixote chocando-se com o moinho ou de Sancho Pança sendo atirado para o alto numa “cama elástica” de cobertor, entre outras. Em *Aventuras de Tom Sawyer* (1971), com ilustrações de Alberto Naddeo, ainda, a caracterização de Huckleberry Finn não corresponde ao texto em detalhes como as roupas amplas, com rasgos e remendos, os pés descalços, o chapéu em “uma ruína”, faltando metade da aba³¹⁸. Por fim, é igualmente comum nesses estudos se observar de que maneira concepções políticas, religiosas, de gênero, classe, etc., como discutidas por John Milton a respeito do texto verbal nas obras do autor³¹⁹, podem se dar no nível das ilustrações.

Esses exemplos demonstram que, especialmente no âmbito das obras traduzidas, a maneira como as ilustrações são criadas é crucial nas diferentes tendências em que a obra pode incorrer em sua inserção na literatura que a recebe. Nesse caso, além dos fatores apontados acima, inerentes à natureza imagética, a ação de agentes externos – tais como as necessidades de mercado, os propósitos da edição ou a época em que são produzidas, entre outros – pode contribuir para que as ilustrações se voltem para o universo cultural do leitor ou, contrariamente, tragam a cultura estrangeira para o contexto da obra traduzida, ou, ainda, que introduzam e/ou promovam uma ideia na literatura receptora. Assim, tal como os próprios textos traduzidos, as imagens atuam na domesticação ou estrangeirização de uma obra ou em fazê-

³¹⁶ DEFOE, D. *Robinson Crusoe: Aventuras dum Náufrago Perdido numa Ilha Deserta, Publicadas em 1719*. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato; capa de Manoel Victor Filho; ilustrações de Marguerita Bornstein. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

³¹⁷ Cf. DORÉ, G. *Doré's Illustrations for Don Quixote: A Selection of 190 Illustrations by Gustave Doré*. New York: Dover Publications, 1982.

³¹⁸ Cf. TWAINE, M. *Aventuras de Tom Sawyer*. Tradução de Monteiro Lobato; ilustrações de Alberto Naddeo. São Paulo: Abril, 1971, p. 53-55; 114.

³¹⁹ MILTON, J. *Um País se Faz com Tradutores e Traduções: A Importância da Tradução e da Adaptação na Obra de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

la se conformar aos padrões de uma determinada corrente estética, política, etc. – que pode ou não coincidir com os direcionamentos da tradução –, de modo que, como nos casos das obras ilustradas originais do autor, duas visões da obra traduzida serão postas lado a lado. Os exemplos também delineiam possibilidades de abordagem das ilustrações literárias, em sua intrínseca ligação com o desenvolvimento da arte ilustrativa e com o próprio mosaico da história do livro no Brasil, às quais este estudo procurou somar.