

O livro infantil ilustrado: a produção nonsense de Edward Lear (1812-1888) e Edward Gorey (1925-2000)

Fernanda Marques Granato

PUCSP

Vera Lucia Bastazin

PUCSP

Resumo: O ensaio explora as relações entre palavra e imagem na composição dos livros infantis ilustrados de Edward Lear e de Edward Gorey, tendo como motivação maior duas obras previamente selecionadas: *Viagem numa peneira* (2011) (versão em português que é trabalhada lado a lado com o original, *A book of nonsense*, publicado em 1846), de Edward Lear, e *A bicicleta epiplética* (1969), de Edward Gorey. As obras são abordadas à luz dos conceitos de imagem de Wolff (2005); de texto e imagem, de Necyk (2007); de livro ilustrado, de Linden (2011); da relação palavra imagem, de Nikolajeva e Scott (2011); e de literatura nonsense, de Sewell (1952) a partir de uma metodologia comparativista, que ressalta possíveis aproximações e diferenças, dentro do contexto aos quais os autores pertenceram. O desenvolvimento de nossa reflexão posiciona Gorey como herdeiro da produção de Lear e como autor de livros infantis ilustrados na perspectiva do nonsense contemporâneo.

Palavras-chave: livro infantil ilustrado; palavra e imagem; Edward Lear; Edward Gorey

Abstract: This essay explored the relationship between word and picture in the configuration of the children's picture book by Edward Lear and Edward Gorey, having as its basis two previously selected works: *Viagem numa peneira* (2011), the Brazilian edition that is analyzed side by side with the original *A book of*

nonsense, published in 1846, both by Edward Lear, and *The epileptic bicycle* (1969), by Edward Gorey. The works were analyzed in light of the concepts of image according to Wolff (2005), of text and image according to Necyk (2007), of picture book according to Linden (2011), of relationship between image and word by Nikolajeva and Scott (2011), of nonsense literature according to Sewell (1952), as of a comparative methodology, emphasizing its similarities and differences in the contexts to which the authors belonged to. The development of our reflection positions Gorey as heir to the production of Lear and as author of children's picture books in connection with the contemporary nonsense.

Keywords: children's picture book; words and pictures; Edward Lear; Edward Gorey

Uma leitura das produções ilustradas de Edward Lear e Edward Gorey pode conduzir à observações instigantes sobre a composição do nonsense na literatura infantil. No caso dos autores em referência, mais de um século distancia suas publicações, todavia, os pontos de contato entre suas obras despertam o leitor para refletir sobre a especificidade das relações palavra-e-imagem sempre de forma a romper com manifestações estratificadas ou mais convencionais.

Nas obras que compõem o *corpus* deste trabalho, nota-se, que a ilustração ocupa o mesmo nível de importância que o texto verbal e, ambos – texto e imagem – criam um paradigma inovador de significados.

Edward Lear (1812-1888), natural de Londres, Inglaterra, foi um escritor e ilustrador considerado pela crítica mundial como pai do *nonsense literário* vitoriano, tendo produzido uma obra extensa que foi publicada ao longo da vida e, posteriormente, organizada em coletâneas, assim como traduzida para outras línguas. Lear é conhecido principalmente por sua botânica nonsense e seus limericks que é um tipo de poema composto de 5 versos acompanhados de ilustração, no contexto da literatura infanto-juvenil.

Edward Gorey (1925-2000), natural de Chicago, Illinois, Estados Unidos, foi um

ilustrador renomado que se tornou mais conhecido por sua obra nonsense que, segundo Dirce Waltrick do Amarante (2013), beira o grotesco. Neste estudo, coloca-se Gorey não só como produtor de um livro ilustrado que apresenta similaridades ao de Lear, mas também como um produtor assíduo de obras de literatura infantil que criam uma estética de interdependência entre palavra-e-imagem.

Ambos os autores trabalharam com o conceito de livro infantil ilustrado, criando uma nova estética em diferentes espaços e períodos de tempo, isto é, Lear, em Londres, na era vitoriana; e Gorey, no pós-segunda guerra, nos EUA. Cada um, à sua maneira, estruturou bases comuns à literatura infanto-juvenil e, muitos foram os autores que vieram a se inspirar em suas propostas. Lear, com a criação do livro infantil ilustrado, marcou a literatura infantil em geral e seu próprio conceito com reverberações que se estendem até o século XXI; Gorey, por sua vez, influenciou vários outros autores que o sucederam, deixando marcas profundas na concepção da poesia e nas criações do século XX.

Assim, como objetivo desta pesquisa, destacamos as características do livro infantil ilustrado, explorando, de forma analítica comparatista, as relações palavra e imagem, tal como elas se configuram em Lear e Gorey, tanto em nível temático, quanto estrutural. Propomos também caracterizar a escrita e a imagem, no contexto da literatura infanto-juvenil e do livro infantil ilustrado em suas diferentes temporalidades, conforme ocorre em Lear e Gorey.

A obra de Edward Lear, produzida em meados do século XIX e publicada pela primeira vez em 1846 é, aqui, analisada em suas traduções mais atuais. Em 1861, Lear publicou alguns de seus escritos sob o título *A book of nonsense*. Vivian Noakes, em 2001, depois de selecionar alguns escritos de Lear, organizou, editou e publicou *The complete verse and other nonsense*. Posteriormente, em 2011, alguns destes textos foram traduzidos para o português por Dirce Waltrick do Amarante e publicados na obra *Viagem numa peneira*. O autor é conhecido pelo seu humor que se diferencia da norma e pelas suas histórias nonsense, sempre acompanhadas de ilustrações. Gorey também se caracteriza pelo estilo de traço e de ilustração que se assemelha ao estilo vitoriano, e pelos temas comuns ao contexto vitoriano que são abordados de maneiras semelhantes às de Lear.

A hipótese deste trabalho é a de que Edward Lear foi o responsável por uma criação estética que teve em Gorey seu mais expressivo sucessor. Ao visitar o livro infantil ilustrado e o estilo de ilustração de Lear, Gorey teria criado um livro infantil ilustrado que dialoga com a produção de Lear, em processo de atualização.

A criança e a literatura infantil

Antes de adentrarmos a discussão das obras, parece-nos importante nos atermos um pouco à Literatura Infantil e aos desafios impostos pela perspectiva educacional contemporânea, o que significa refletir sobre a concepção de infância e as formas de abordagem da criança tanto no âmbito das manifestações lúdicas, quanto das propostas de ensino e aprendizagem relacionadas à formação do leitor.

Para isso, tomemos a abordagem da criança, a concepção de infância, de literatura infantil e de livro infantil do século XIX nos países de língua inglesa, e o contexto histórico em que Edward Lear criou sua obra. No período compreendido entre os anos de 1803 e 1895, a maioria dos quais compreende a Era Vitoriana, na Inglaterra, os livros para crianças tinham em sua grande parte uma preocupação pedagógica – vale lembrar que os livros centrados no entretenimento da criança têm pouco menos de um século. Em 1743, John Newbery dá o primeiro passo em direção à concepção de uma literatura para crianças, quando, ao mudar-se para Londres, inaugura uma livraria cujo objetivo é publicar livros, ensinando e deleitando a criança, com alfabetos em forma de poemas.

Sarah Trimmer, em 1803, defendia a posição de que a literatura infantil deveria veicular conteúdos com formação religiosa, servindo ao propósito de ensinar; enquanto que os romances deveriam ser lidos apenas depois que os jovens estivessem familiarizados com o mundo. Para Trimmer, contos de fada machucavam a mente das crianças com seus conteúdos violentos e absurdos.

Walter Scott, citado por Elizabeth Rigby, em 1844, adotando posicionamento similar, em seu prefácio ao *Tales of a Grandfather*, afirma que a criança deve ser autorizada a ler conteúdos que estão além de sua compreensão para que ela se sinta, a partir do contato com a dificuldade, encorajada a se esforçar para desvendar o novo. Nessa época, o livro para

crianças era considerado um livro para adultos e a criança era vista como um adulto em miniatura, ao que Scott coloca que as crianças são as únicas leitoras que podem se aproveitar da “carne” sem serem picadas pela víbora, pois ainda têm paixões silenciosas e gosto não formado. (*apud* Rigby 1844: 10).

Elizabeth Rigby, em 1844, também passou a defender a ideia de que as obras destinadas a infância deveriam ter a mais simples forma e a mais elevada arte.

Palo e Oliveira (1992), ao refletirem sobre a contemporaneidade, na obra *Literatura Infantil: voz de criança*, observam que, no ocidente, parte-se do pressuposto de que a criança não tem voz, e sua condução deve ser realizada a partir de valores sociais impostos pelos adultos. Essa visão de que a criança é dependente e não apta a compreender o código verbal ou o âmbito analítico conceitual é colocada pelas autoras como algo distorcido ou, até equivocado. A função utilitário pedagógica tem sido, segundo Palo e Oliveira uma dominante em termos da produção literária pensada para a infância. Portanto, a literatura infantil surge no panorama literário como uma literatura menor, dirigida ao aprendizado de modelos linguísticos e de comportamentos idealizados por uma sociedade ainda pouco dedicada às questões da infância.

A criança pensa de forma concreta, inclusiva e motivada, podendo responder ao signo artístico e aos projetos mais arrojados de literatura infantil que trabalham a dominante poética. Peter Hunt (2010), outro estudioso sobre as questões instigantes da infância, caracteriza este período como sendo marcadamente pautado pelo exercício da imaginação que rege as ações e “a brincadeira espontânea” (Hunt 2010: 91).

Livro infantil ilustrado

Para que possamos abordar a questão da literatura infantil e do livro ilustrado contemporâneo, recorreremos a Linden (2011), que propõe uma “transcendência da copresença por uma necessária interação e interdependência entre texto e imagem, em que o sentido emerge a partir da mútua interação entre ambos” (Linden 2011: 86).

Assim, é possível observar que Linden (2011) se concentrou no objeto livro e em seus elementos para, em seguida, explicitar os aspectos formais, incluindo a expressão do

tempo e do espaço e as relações semânticas e narrativas. Em relação aos aspectos formais, a autora divide as duas linguagens presentes no livro ilustrado em mensagens linguísticas (texto) e mensagens visuais (ilustrações).

Em relação à expressão de tempo e espaço, a autora propõe o *instante capital* - que expressa a sua essência e artificialidade; o *instante qualquer* - um instante pinçado que passa a impressão de desenvolvimento narrativo lento; e o *instante movimento*, que reduz ao mínimo a duração, representando uma etapa fugaz, um instante preciso da ação, como o pé levantado de um dançarino, por exemplo, como é o caso de algo que temos nas ilustrações de Edward Lear. Em relação ao espaço, Linden (2011) coloca que ele pode ser sugerido por meio da diagramação, da moldura, da composição, dos campos (campo/ contra campo), dos planos (interior/exterior) do enquadramento e do posicionamento na página.

Quanto às funções do texto, a autora apresenta a *limitação*, que isola a imagem em um enunciado, tempo ou recorte narrativo; a *ordenação* dos fatos que se sucedem, sendo uma “projeção da temporalidade estrutural da frase dentro do continuum espacial da imagem” (Linden 2011: 110); a *regência*, que indica o tempo na ficção; e a *ligação*, que confere continuidade e progressão temporal.

No que se refere às funções do texto e da imagem, temos, em termos de resultado e modo de interação, segundo Linden (2011), a *repetição*, na qual a mensagem passada por um é repetida pelo outro, conferindo ideia de conforto; a *seleção*, em que o texto seleciona elemento específico da imagem, “elegendo um sentido da polissemia do texto” (Linden 2011: 123); a *revelação*, em que um ponto pouco claro é esclarecido pelo texto ou pela imagem; a *completiva*, em que lacunas são preenchidas; o *contraponto*, em que expectativas geradas são quebradas; e a *amplificação*, em que um diz mais que o outro sem frustrar as expectativas geradas pelo outro, nem contradizê-las.

Finalmente, Linden (2011) traz o pensamento de Genette para tratar da questão do ponto de vista, que pode ter *focalização interna*, quando o narrador adota o ponto de vista de uma personagem (narrador personagem); *focalização externa*, quando o narrador assume ponto de vista geral sobre os fatos (narrador onisciente); e *focalização zero*, quando

o narrador pode se posicionar tanto dentro como fora de uma personagem (narrador onisciente seletivo).

Um elemento pertinente à discussão que o livro ilustrado evoca é o *status* da imagem, que, para Linden (2011), pode ser de: *imagens isoladas*, apresentadas em páginas separadas, que não interagem; *imagens sequenciais* dependentes, que articulam um discurso e encadeadas formam um sentido; *imagens associadas* que, além de terem coerência em si próprias, são conectadas umas às outras por continuidade plástica ou semântica.

Quanto ao *texto* para o livro ilustrado, vale destacar, em primeiro lugar, o suporte livro, que confere, segundo Linden (2011), preponderância à imagem; em segundo lugar, a brevidade do texto; em terceiro, a dependência do suporte livro e de sua materialidade enquanto objeto; em quarto, a unidade de sentido formada pela página e pela frase; em quinto, a incompletude do texto e a leitura em voz alta, remetendo às cantigas de ninar; em sexto, o formato horizontal do livro, favorecendo a expressão de movimento e a sequencialidade; em sétimo e último lugar, temos a manipulação do livro e a sua capa.

Todos estes elementos aqui enumerados afetam a maneira que o texto será pensado, escrito, lido e interpretado. Além do que, é preciso considerar também, os tipos de *diagramação*. A montagem, definida por Linden (2011) como o encadeamento de diagramação e a maneira de se organizar as páginas que se sucedem criando um efeito, apresenta-se como sucessão de páginas encadeadas nas criações de Edward Gorey; outro tipo é a montagem em que cada página reconfigura o espaço, apresentando estados sucessivos e sobreposições autônomas, como se poderá observar neste ensaio, em algumas criações de Edward Lear.

Imagem

A diagramação e a reconfiguração do espaço da página remontam à questão da imagem. No século XIV, imagens raras, produzidas com dificuldade permeavam a realidade, carregando grande influência social, além de poder de sedução e dominação, segundo Wolff

(2005). À medida que as imagens vão se tornando mais fáceis de serem reproduzidas e mais presentes na vida social, maior é sua intrusão nas esferas sociais.

Desde o Paleolítico superior, nas pinturas de Lascaux, as imagens carregam imenso poder. De acordo com Wolff (2005), o poder das imagens está em seu caráter universal, e também no fato do homem ser o único animal que as produz.

Wolff (2005) confere uma definição de imagem como algo que começa onde o observador não pode mais discernir o que é apresentado pelo material ou pelo suporte, mas como algo que não é dado pelo suporte. Uma imagem, afirma o autor, é uma representação.

Representar, conforme Wolff (2005), é tornar presente, pela imagem, algo que está ausente; ele ainda explicita três condições das imagens de acordo com a teorização de Platão em um de seus *Diálogos*, *Crátilo*: (1) para representar, a imagem não pode ter todas as características da coisa representada; (2) apesar da imagem ser múltipla, o que ela representa é único; (3) a imagem é inferior ao representado, por ser uma imitação e não o verdadeiro ser, não contendo a realidade total do que representa.

O ser humano, ainda segundo Wolff (2005), tem a capacidade de tornar presente as coisas ausentes, por meio da imaginação, assim como da criação de imagens, tornando-as presentes na realidade exterior. Segundo o autor, existem ainda três maneiras por meio das quais é possível tornar algo presente simbolicamente: (1) o indício, que remete parcialmente à coisa ausente, como é o caso, por exemplo, da fumaça ao fogo; (2) a imagem, como o retrato, que representa e nutre semelhança com a coisa ausente; (3) o símbolo que, como o nome indica, é um representante linguístico convencional da coisa ausente. Assim, podemos pensar em duas formas de representar: a sonora que é, de acordo com Wolff (2005), arbitrária, temporal e convencional; e a visual ou imagética que é espacial e opera por semelhanças, permitindo a representação em âmbito coletivo. Para o autor, o poder representativo que a imagem carrega é analógico, pois remete às partes da coisa representada, sugerindo um vínculo direto entre eles. Ademais, o poder da palavra em representar é global, pois ocorre por convenção, tendo por base a diferença, isto é, ao definirmos e nomearmos uma coisa, automaticamente dizemos tudo o que ela não é, diferenciando-a das demais.

A maior contribuição de Wolff (2005) para uma teoria da imagem e da representação está no argumento: “o que faz a potência da imagem são os seus defeitos”; podemos explicar seu efeito a partir daquilo que elas não podem fazer nem dizer (Wolff 2005: 25). Com isso em mente, o estudioso nos apresenta aos quatro defeitos da imagem - aspectos que ela não representa, mas que fazem a sua força: (1) o conceito de algo: a imagem não pode representar a definição de algo, apenas situações específicas; é nessa *irracionalidade* (Wolff 2005: 25) que está a força da imagem, pois “aquilo que vemos, vivemos, sentimos, experimentamos, nós o vemos, vivemos, sentimos e experimentamos no singular” (Wolff 2005: 26); (2) a negação: a imagem mostra, por isso, sua afirmação tem mais força; (3) o possível: a imagem pode indicar e representar o real, “põe o possível e o real no mesmo plano, tornando-os absolutamente presentes porque não modaliza, nem relativiza o real”. (Wolff 2005: 27-28); (4) o passado ou o futuro: a imagem mostra o presente e é incapaz de representar o passado ou o futuro, possibilitando que se represente o passado e os mortos como presentes e trazendo consigo a ideia de eternidade, “o tempo da imagem”. Já a linguagem, para Wolff (2005), pode representar as variações do tempo.

Um aspecto importante do uso das imagens nas sociedades tradicionais é a sua presença em relação aos mortos, aos deuses e às religiões. O autor salienta que as primeiras imagens funerárias remetem à própria etimologia da palavra. Imagem, em latim, é *simulacrum*, espectro; imago é o termo que designava o molde de cera que era colocado no rosto dos mortos, remetendo, mais uma vez, ao culto dos antepassados. Em grego, o verbete *imagem* se relaciona à ideia da alma dos mortos, do duplo, do fantasma, do reflexo.

Outro componente relevante para a proposta de análise que Wolff (2005) coloca é a existência de três graus do poder da imagem: (1) a imagem acidentalmente ausente, ou seja, aquela que representa algo que, no momento, está ausente; (como uma foto, por exemplo); (2) a imagem substancialmente ausente, tal como as fotos daqueles que já se foram; (3) a imagem absolutamente ausente, aquela que representa algo que nunca esteve presente, como os vampiros, ou outros seres sobrenaturais. Wolff (2005) compreende o traço autoral, ou seja, as marcas que o autor deixa na imagem como uma fase do seu processo de

opacificação, ou, em outras palavras, como um momento em que a imagem coloca que é representação, pois foi profanada pelo toque subjetivo daquele que a produziu.

Palavra e imagem: articulação

A articulação presente no alfabeto entre o signo gráfico e o som diretamente representado pode ser associada à articulação vista, no livro infantil ilustrado, entre a palavra escrita e a imagem que a representa. Em termos da ilustração e de seu relacionamento com o texto, Debray (*apud* Necyk 2007) considera a escrita como uma instância que confere continuidade às possibilidades da imagem, enfatizando que o desenho é o ponto de partida do texto, mas que o alfabeto é o fim do percurso, remetendo à história da escrita. Necyk (2007) afirma que, em algum momento da história, passou-se a ter uma relação de dependência da imagem em relação ao texto, o que a torna uma linguagem oficial. Ao retomar a definição de ilustração, a autora observa que essa relação de dependência é reforçada pela acepção dada pelo dicionário, que enfatiza o caráter de adorno, ou elucidação do texto pela imagem. Para Necyk (2007), tanto texto quanto imagem necessitam de aprendizado de seu código para serem decifrados.

Há dois tipos de livros infantis contemporâneos, conforme Necyk (2007): os que trazem a relação entre texto e imagem produzida pelo leitor, e aqueles cuja relação entre texto e imagem é diretamente apresentada no livro; neste caso, a narrativa pode se desenvolver de forma paralela ou interdependente. Esse último tipo - narrativa interdependente - pode ter algumas estratégias de ampliação do sentido das palavras, como é o caso do uso da ironia, do humor, das sugestões, da representação fantástica etc.

De acordo com as pesquisadoras Nikolajeva e Scott (2011), existem várias maneiras de promover a cooperação entre palavras e imagens: a congruência, a elaboração, a especificação, a amplificação, a complementação, a alternância, o desvio e o contraponto. Também existem diversos tipos de interação: a redundância - quando o texto e a imagem são simétricos; o reforço e reelaboração do texto por meio da ilustração; o carregamento da narrativa base pelo texto e a ilustração seletiva; ou a ilustração que traz a narrativa base e o texto seletivo.

Quanto à ambientação, segundo Nikolajeva e Scott (2011), ela pode ser mínima, reduzida, simétrica, imitativa, redundante, realçada ou expandida. A ambientação pode mesmo chegar a constituir um cenário complexo que faça parte do enredo como uma personagem. Normalmente, os cenários estão relacionados à expectativa de gênero, como no surrealismo e no absurdo, nos quais o cenário é parte essencial e não funciona apenas como pano de fundo. Na ilustração, a caracterização toma forma e dá amplitude à descrição narrativa, à dimensão temporal, aos eventos, à ação, ao comportamento, às dimensões dos personagens, aos diálogos entre os personagens e aos monólogos do protagonista. Diversas características podem ser transmitidas por repetição, comparação, contraste ou dedução. A ilustração também pode trazer a perspectiva narrativa, ou seja, o ponto de vista do narrador, da personagem ou mesmo do leitor.

Quanto à temporalidade, Nikolajeva e Scott (2011) salientam que o livro ilustrado pode ser descontínuo, ou sequencial, utilizando estratégias visuais para transmitir a sensação de movimento e duração. Com linhas de movimento e distorção da perspectiva, o ilustrador pode passar a impressão de que a ação está em desenvolvimento, e ainda não foi concluída, como é o caso de Lear quando faz repetidos limericks ao desenhar personagens com os pés inclinados ou levantados.

A representação, ainda segundo as autoras, é de fundamental importância por conter a forma de apresentação dos eventos narrados. Pode-se representar de forma mimética (literal) ou de forma não mimética (simbólica). Em alguns livros ilustrados, tanto a narrativa verbal quanto a visual apresenta os eventos como verdadeiros, mas, em outras, ambas apresentam os acontecimentos desejados. As modalidades realista e fantástica se alternam, criando um paralelismo que, com o auxílio de uma imagem menos explícita, pode criar maior ambiguidade. Essa ambiguidade pode ser simétrica, quando as palavras e as imagens contam histórias diferentes; pode ser contraditória, irônica, embutida ou alternada, quando os textos verbais e visuais são ambivalentes, mas não simétricos.

De acordo com as autoras, uma modalidade da linguagem figurada em palavras e imagens é o *nonsense* que se caracteriza como um dispositivo de estilo baseado na oposição entre o significado literal e o significado metafórico, ou entre o significado verdadeiro dos

eventos e a forma pela qual as personagens o interpretam. As pesquisadoras propõem uma tipologia a partir da relação desenvolvida nos livros observados por elas entre texto e imagem, indicando cinco categorias, a dos livros simétricos, a dos complementares, a dos que expandem, dos que contrapõem e dos silépticos.

Edward Lear e Edward Gorey

Considerando a modalidade de linguagem figurada exposta anteriormente, temos dois expoentes dessa articulação nonsense de palavra e imagem: Edward Lear e Edward Gorey. Edward Lear escritor, ilustrador e pintor inglês, atuou como desenhista em publicações de zoologia, ilustrando manuais científicos. Muito cedo, teve problemas na vista que o impediram de continuar desenhando com a precisão necessária exigida pelos manuais; muda-se, então, da Inglaterra, passando boa parte de sua vida como estrangeiro em outros países. A experiência vivida por Lear no exterior afetou em grande parte a sua produção: escolhas de ambientação, de personagens ou de julgamento acerca das figuras representadas refletem seu olhar vitoriano, que acreditava na superioridade da Inglaterra e de sua cultura. A revolução industrial e a produção em larga escala são evidentes na botânica nonsense, que mistura objetos e plantas, enquanto que o desenvolvimento das enciclopédias e dos manuais são visíveis nos nomes científicos das plantas

Já adulto, com a sua habilidade para desenhar e pintar, Lear foi chamado para fazer desenhos da coleção de um lorde, que acabou deixando espaço para que ele desenvolvesse sua veia poética. Neste momento, Lear foi apresentado ao formato de poema, de tradição oral, chamado limerick. A palavra que dá nome a esse tipo de poema pode ter se originado do nome da cidade de Limerick, na Irlanda, na qual havia uma escola importante de poesia, em meados do século XVIII. Para Noakes, a presença de Lear no cânone literário deve-se, principalmente, ao fato de ter criado o nonsense e, com ele, a performance de interação palavra e imagem, acompanhada de ritmo musical. O autor chamava atenção para os padrões de comportamento, prescritos pelos adultos, que as crianças deveriam seguir e criava o nonsense como forma artística de manifestar uma percepção lúdica, mas também crítica de entender sua época e seus valores.

Nesta perspectiva, Lear também mostrava que as obras literárias de sua época não refletiam a realidade, pois o homem vitoriano buscava livros edificantes moralmente que pudessem ser lidas em família. O nonsense de Lear, nasceu dos momentos de leitura em ambiente doméstico, quando o autor entretinha uma família, em seus longos jantares, com seus limericks e ilustrações que eram bastante apreciados pelas crianças e adultos. A literatura nonsense, como uma vertente que não refletia a realidade, reforçava o paradoxo vivido na época, cujas mudanças na maneira de fazer as coisas afetavam a percepção de mundo e de seus valores.

Edward Gorey, por sua vez, escreveu e ilustrou mais de 50 livros. Era um homem eclético, que tinha formação em literatura francesa, gostava de pintar, desenhar e se inspirava na dança contemporânea para criar o movimento na composição de suas ilustrações (Thomazine 2017). Gorey também trabalhava com aspectos exagerados, colocando o estilo à frente da temática e das considerações morais. Ao remover o padrão da narrativa e da personagem convencional de horror, ele testa os limites do gênero. Ainda que Gorey seja um artista do século XX, de acordo com Lackner (2015), sua estética é fortemente associada ao século XIX e à Era Vitoriana. Conforme Theroux (2011), Gorey traz vários elementos vitorianos, como as roupas, as luvas, a ambientação ornamentada com tapeçarias e papeis de parede e a temática da morte relacionada à infância, comum neste período.

Gorey também utiliza o tom, o estilo, a ambientação das ilustrações da era vitoriana, mas adapta e inverte as suas metáforas, símbolos e ícones, manipulando-as e valendo-se do humor, da sátira, da ironia, da inversão e da paródia (Kennedy 1993). Para o crítico, ao mudar o fundamento da metáfora original, Gorey cria um fundamento novo que leva à “aporia, à ironia e ao impasse entre sentidos contraditórios ou incompatíveis nos quais o texto ou a ilustração são subvertidos” (Kennedy 1993: 182).

Além disso, Gorey utiliza objetos comuns que ganham vida própria em seus livros, criando significações opostas, além de colocar crianças órfãs como paródia das preocupações vitorianas. Em sua obra, Gorey explora a infância e a violência numa “justaposição incongruente de imagens do século XIX e ícones com o humor negro do século

XX [...] convida[m] o leitor a rir do próprio desconforto” e, de acordo com Kennedy (1993), descontextualiza as metáforas isolando-as dos elementos que contribuem para a construção do seu sentido.

O nonsense pode ser explicado pela teoria de Sewell (1952), que afirma a tentativa de reorganização da linguagem estar baseada não nas regras da prosa, mas no jogo considerado como um sistema independente que tem a sua própria estrutura de relações. Pelo fato do nonsense ser construído *pela* e *na* linguagem, os objetos que o constituem são as próprias palavras, cuja natureza – parcialmente concreta – afeta os tipos de jogos nos quais elas poderão se envolver. Conforme Sewell, o nonsense se caracteriza pela permanente tensão entre a ordem e a desordem.

As obras e suas inovações

1. A book of nonsense [1846] / Viagem numa peneira (2011)

No livro de Edward Lear, há uma compilação de limericks, ilustrações, alfabetos, músicas, árvores e botânica nonsense. Passemos à apresentação de algumas destas criações para a continuidade de nossas análises e reflexões.



There was an Old Lady of
Chertsey,
Who made a remarkable curtsey;
She twirled round and round,
Till she sunk underground,

Havia uma senhora de Valência,
Que fez descomunal reverência;
Girou como pião,
Até se enterrar no chão,
Estressando o povo de Valência.

Which distressed all the people of Chertsey. (LEAR, ABN, 1846)	(LEAR, VNP, 2011)
--	-------------------

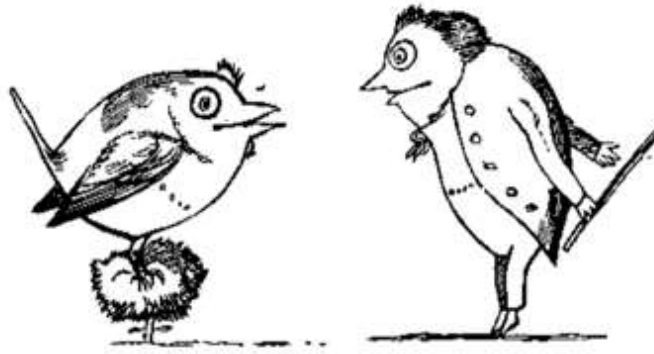
There was an Old Lady of Chertsey

No limerick em destaque, temos, na mensagem verbal, uma senhora que faz uma “descomunal” reverência e acaba por se enterrar no chão e estressar todos os que a rodeiam. A palavra e a imagem se complementam no texto: a palavra explicita como o fato se deu, enquanto que a imagem mostra a senhora já enterrada e as pessoas agitadas ao seu redor. Por isso, há colaboração das duas instâncias para gerar um sentido comum. A cena representada é o *instante capital*, pois a mensagem visual transmite a essência do que se passou, e o texto ordena o que aconteceu, explicando a sequência de eventos até o resultado que se vê na imagem.



Em um de seus alfabetos nonsense, Lear coloca a letra ‘A’ representa por uma ‘ant’, uma formiga, por conta da identificação com a letra inicial da palavra. No poema, temos uma formiga que raramente ficava parada e decidiu construir uma casa na face de uma encosta. Ela é caracterizada ao final como “formiguinha marrom”. O fato de que na mensagem visual ela é referencialmente uma formiga qualquer e, na verbal, uma formiga que construiu uma casa em uma encosta, a qual provavelmente será logo destruída pela

instabilidade do lugar , mostra a questão da disjunção colocada por Linden (2011), em que narrativas paralelas podem funcionar como contrapontos, chegando a negarem-se mutuamente. Na tradução de Amarante (2011), temos uma águia que pousa em um rochedo e salta por cima do arvoredor, observando tudo. Novamente, a ideia da encosta inclinada, e do animal inquieto são colocadas referencialmente na mensagem visual, enquanto na verbal, podemos dizer, conforme Nikolajeva e Scott (2011), que a mensagem se expande.



<p>There was an Old Man who said, 'Hush! I perceive a young bird in this bush! When they said, 'Is it small?' He replied, 'Not at all! It is four times as big as the bush!' (EL, ABN, 1846)</p>	<p>Havia um velho que disse: "Que susto! Vejo um passarinho nesse arbusto!". Quando falaram: "É dos pequenos?" Respondeu-lhes: "Mais ou menos; É quatro vezes maior que o arbusto!". (EL, VNP, 2011)</p>
--	--

There was an Old Man who said Hush.

No limerick "There was an Old Man who said Hush", a mensagem verbal apresenta *um velho* que se assusta ao ver um passarinho em um arbusto. Quando lhe perguntam se o pássaro é pequeno, ele responde "mais ou menos", mas que "é quatro vezes maior que o arbusto". A incerteza do *mais ou menos* é contraposta pelo dado sobre o tamanho do pássaro: "quatro vezes maior que o arbusto", e essa contradição justifica o susto. Na

mensagem visual, não temos quem faz a pergunta, mas apenas o homem que está à direita do pássaro que, por sua vez, é quase do seu tamanho. Nota-se também que existe uma semelhança entre os olhos de ambos, e as asas do pássaro estão colocadas para trás, assim como os braços do homem, cujo colete tem botões que remetem às marcas no peito do pássaro; assim como o objeto comprido que o homem carrega assemelha-se à penugem que o pássaro tem ao final de seu corpo, e o homem está na ponta dos pés quase que retomando a posição do pássaro. Neste limerick, observa-se uma relação de colaboração e de ampliação entre texto e imagem, pois, enquanto o texto narra uma interação que não se revela na imagem, na mensagem visual, existem traços de contiguidade que não existem no verbal.

2. A bicicleta epiplética [1969] (2013)

No livro de Edward Gorey selecionado para análise, tentou-se reproduzir a letra cursiva de Gorey. O livro conta a história das aventuras de Embley e Yewbert. Ele é organizado em capítulos e apresenta um prólogo, que situa o leitor, inclusive em relação à temporalidade e à ambientação. Em resumo, a narrativa é sobre dois irmãos que encontram uma bicicleta *desacompanhada* e, ao seguirem seu caminho nela montados, deparam-se com o insólito. A numeração dos capítulos talvez remeta à época em que a criança aprende a contar e, por vezes, como ainda não aprendeu a ordem inteira e todos os números, acaba pulando números ou errando a ordem, sendo uma maneira interessante do autor estruturar o livro referenciando a infância.

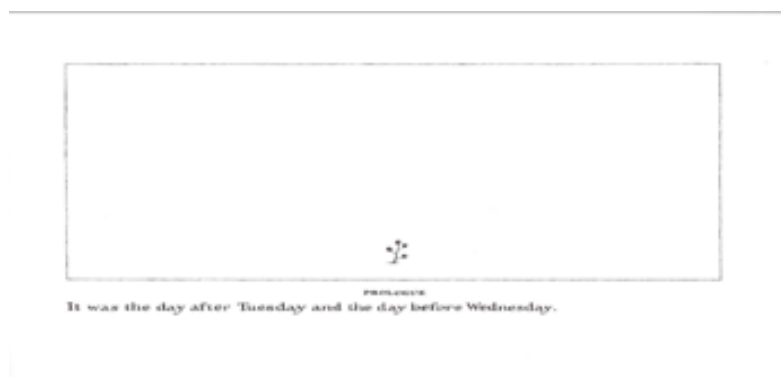
Em relação aos capítulos, nota-se que a divisão segue uma lógica narrativa pautada pelo tempo e pelo conflito: o prólogo situa o tempo no qual a história se passa, apresentando a brincadeira dos irmãos que ocorre “nem na terça nem na quarta-feira”.

Tudo, na narrativa, parece gerar indefinição e instabilidade. Por outro lado, no capítulo vinte e dois, os irmãos voltam para casa, que seria o retorno para o equilíbrio, mas a casa está vazia e há um obelisco em homenagem a eles que, apesar de não ter estado lá antes, foi construído há 173 anos. Ou seja, um lugar familiar pautado pelo inusitado, pelo tempo e pelo conflito: a bicicleta em pedaços; a casa deles desaparecida e um obelisco, do qual não tinham conhecimento, estava lá há 173 anos.



Capa e contracapa.

Na capa, percebem-se relações entre texto e imagem. O título do livro é apresentado, na parte superior da página, em letras brancas sobre uma faixa preta. Centrado na página, vê-se em fundo verde, um jacaré deitado de barriga para cima sobre a bicicleta, e diversos sapatos amarelos que voam, cada um com uma das letras do título. Na contracapa, vê-se um grande pássaro, talvez *um adulto*, que usa o casaco e os catorze pares de sapatos amarelos perdidos por Yewbert durante a tempestade. A mensagem visual estabelece uma relação interdependente com o verbal, presente nos sapatos que voam, construindo o sentido. A representação gráfica revela algo absolutamente ausente, de acordo com os conceitos de Wolff (2005). No livro, a relação entre palavra e ilustração é direta e interdependente, de acordo com a teorização de Necyk (2007). As ilustrações são sequenciais e estão encadeadas formando uma sucessão de eventos. Como as imagens só podem mostrar situações singulares, segundo Wolff (2005), tem-se uma situação insólita e um tempo suspenso – talvez o tempo da eternidade. Nas representações que compõem o interior do livro, há uma sequência, com coerência interna, palavra e ilustração dispostas na mesma página, uma abaixo da outra. No livro, as imagens aparecem na página da direita acompanhadas do texto que vem abaixo da mensagem visual, de modo breve.



Prólogo – Já não era mais terça-feira, mas ainda não era quarta.

No prólogo, temos a função do texto levantada por Linden (2011) de regência, ou seja, de indicar o tempo da história. Entretanto, essa frase, “Já não era mais terça-feira, mas ainda não era quarta”, indica um tempo em suspenso, portanto, pode-se dizer, inexistente. A imagem, que poderia indicar a ambientação, complementa a incerteza do verbal e seleciona apenas uma parte do espaço para mostrar que só amplia a incerteza sentida pelo leitor. A planta sozinha, centralizada na parte inferior do enquadramento, aumenta o caráter insólito do texto.

Gorey também produziu limericks, que conforme se pode observar, é constituído por cinco versos e rimas AABBA. Na mensagem verbal, uma criança conta sobre a visita do seu pai que aconteceu à noite. O pai a assusta ao sentar-se ao pé de sua cama, falando de forma confusa com guinchos, o que não a preocuparia se não fosse o fato de ele estar morto há dezessete anos. Na imagem, a representação de uma criança deitada e de um homem que quase se assemelha a um monstro repete o que o texto narra, representando a essência da cena, mas sem deixar claro que o pai está morto, pois, conforme Wolff, a imagem traz os mortos de volta, conseguindo apenas representar o presente.



O alfabeto de Edward Gorey, publicado em seu livro *The Gashlycrumb Tinies*, de 1963, traz cada letra caracterizada por uma ilustração e uma frase. A capa, reproduzida acima, traz crianças reunidas no primeiro plano, acompanhadas pela figura da morte, no

plano de fundo. A morte as acompanha mas tenta protegê-las com um guarda-chuva, o que é ambíguo. Na letra A, temos a frase “A is Amy who fell down the stairs” (“A é de Amy que caiu das escadas”), que remete aos perigos que as crianças enfrentam e a quantidade de mortes que aconteciam na era vitoriana. A imagem mostra uma menina em processo de queda nos degraus de uma escada, remetendo ao conceito de *instante movimento* de Linden pela fugacidade da cena.



Análise em perspectiva comparatista: Lear e Gorey

Vários autores indicaram a possibilidade de Lear e Gorey terem elementos comuns: Leewen (1988) prenunciou que a ilustração de Gorey poderia trazer a relação entre a imagem e a palavra que se percebe no nonsense de Lear; e Thomazine (2017) indicou a proximidade da produção nonsense dos dois autores. Neste artigo, buscamos explorar a maneira pela qual ambos os autores relacionam a imagem à palavra para construir um sentido que só pode ser entendido nessa relação, configurando o livro infantil ilustrado. A título de conclusão, podemos destacar algumas diferenças e semelhanças entre eles, seja em termos temáticos e estruturais, seja pelas mensagens visuais e verbais.

Lear escreve para crianças; Gorey se tornou, com o tempo, um autor para crianças, mas não era esse o seu intuito inicial. Lear e Gorey criam mensagens visuais e verbais que se complementam, se contrapõem e se ampliam; Lear e Gorey têm a Era Vitoriana como inspiração; Lear é inglês, Gorey é norte-americano; Lear é do século XIX, Gorey do XX.

Gorey, tal como Lear, propõe sua mensagem verbal no formato de limericks e alfabetos. Gorey propõe uma narrativa em *A bicicleta epiplética* à semelhança das narrativas de Lear, como a história intitulada *Os Jumblies* sobre um grupo que viaja em uma peneira – não abordada aqui por extrapolar os objetivos deste artigo. Gorey trabalha temáticas da morte e de crianças abandonadas, que também são trabalhadas por Lear. Gorey, diferentemente de Lear, modifica o contexto de alguns símbolos do século XIX para lhes dar novo sentido, acrescentando um elemento irônico de aporia e de nonsense. Lear também traz a aporia e cria o nonsense, mas não por se afastar do contexto de sua época, mas por dispor os elementos de sua época de forma a evidenciar a sua artificialidade e rigidez.

A imagem criada tanto por Lear, quanto por Gorey é opaca, pois não tenta se apresentar como se fosse a coisa representada, revelando que é uma representação que ressignifica as relações entre símbolo e ícone, recolocando as relações e repropondo associações. Por não poderem definir um conceito, as imagens em Lear e Gorey são únicas, singulares, constroem a negação e a contradição nas relações interdependentes entre palavra e imagem que se configuram na página e são incapazes de dizer o tempo - o futuro ou o passado. Ambos utilizam a mensagem verbal para expressar o tempo, trazendo o subjuntivo por meio das contradições entre texto e imagem.

Tanto Lear quanto Gorey constroem em seus livros uma relação direta entre texto e imagem, pois são linguagens dispostas lado a lado em sua diagramação, de maneira *associada e interdependente*. As mensagens visuais de Lear e de Gorey são diagramadas e emolduradas de forma semelhante: posicionam a imagem acima do texto. A mensagem verbal é usada por Lear e Gorey para ordenar o tempo e passar a ideia de *progressão temporal*. Em muitas instâncias, na produção de Lear, temos a imagem em relação de *disjunção* e de *colaboração* com a palavra, enquanto que em Gorey, temos mais a relação de *colaboração* do que de *disjunção*. No caso de Lear, muitas vezes, a imagem confere um contraponto ao texto, enquanto que o texto revela coisas não ditas pela imagem, ampliando as redes significação. No caso de Gorey, o texto repete o que foi dito pela imagem, selecionando momentos importantes e conferindo a *instância temporal*. Em Lear, em termos de expressão de tempo, *o instante movimento* com a personagem com o pé

levantado é o mais utilizado.. Em Gorey, em termos de expressão de tempo, o *instante capital*, que transmite a essência, e o *instante qualquer*, que retrata o desenvolvimento lento de uma ação são os mais utilizados. Em termos do ponto de vista, Lear assume uma focalização externa, enquanto que Gorey assume com maior frequência a focalização zero. Em termos dos personagens, Lear tem adultos e Gorey, crianças como personagens.

Tendo em vista o exposto, ao longo deste artigo, podemos dizer que cada autor escreve em seu contexto histórico e cria o nonsense a sua maneira; seja alterando o contexto das metáforas como elemento irônico, como o faz Gorey, seja dispondo a estrutura usual da época, evidenciando sua artificialidade, como é o caso de Lear.

Cada autor, de forma semelhante, prioriza a dinâmica palavra-imagem em sua produção nonsense. Em que pesem algumas diferenças, Lear e Gorey – em essência – são semelhantes se considerarmos a relação palavra-imagem, que traz complementariedade, contraponto e ampliação, além do contexto vitoriano com seus limericks, alfabetos, e imagens opacas, repondo associações e o enigma sempre presente da representação.

Bibliografia

Amarante, Dirce Waltrick do (2005), “Imagem e forma: dois aspectos dos limericks de Edward Lear”, *Cadernos de Literatura em Tradução*, nº 6: 45-59.

-- (2012). “O nonsense de Lear através do espelho”, in *As antenas do caracol: notas sobre literatura infanto-juvenil*, São Paulo, Iluminuras.

Christin, Anne-Marie (1999), “Le texte et l’image”, in *L’Illustration, essais d’iconographie*, Paris, Klincksieck.

Debray, Régis (1993). *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, tradução de Guilherme Teixeira, Petrópolis, RJ, Vozes.

Dogde, Mary Maples (1873), "Children's Magazines", Reimpressão de Scribner's Monthly, 6 (July 1873): 352-354.

Fischer, Steven Roger (2009), "Dos entalhes às tabuletas" e "A arte que fala", in *História da escrita*. Tradução Mina Pinsky, São Paulo, Editora UNESP.

Gelb, I. J (1963), *The study of writing*. Chicago, University of Chicago Press, [1952].

Gomes, Eduardo de Castro (2007), "A escrita na História da Humanidade". *Revista Dialógica eletrônica*. Vol. 1, nº 3, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Amazonas.

Gorey, Edward (2013), *A bicicleta epiplética*. Ilustrações do autor. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza e Eduardo Verderame. São Paulo, Cosac Naify.

-- (1969), *The epiplletic bicycle*. Orlando, Harcourt Books.

Haviland, Virginia (1973), *Children and literature: views and reviews*. London, The Bodley Head.

Heyman, Michael Benjamin (1999), "Lear's pictorial embellishments", in *Isles of Boshen: Edward Lear's Literary Nonsense in Context*. Tese de doutorado. Departamento de Literatura Inglesa, Universidade de Glasgow.

Higounet, Charles (2003), *História concisa da escrita*. 10a edição - São Paulo, Parábola Editorial.

Hunt, Peter (2010), "Definição de literatura infantil", in *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo, Cosac Naify.

Jakobson, Roman (1988), "Aspectos Linguísticos da Tradução", in *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix.

Jordan, Thomas Edward (1987), *Victorian Childhood: themes and variations*. New York, State

University of New York Press.

Kennedy, Victor (1993), "Mystery! Unraveling Edward Gorey's Tangled Web of Visual Metaphor", *Metaphor and Symbolic Activity*, 181-193.

Khasawneh, Hana F (2008), *The Dynamics of Nonsense Literature*. Tese de doutorado.

Lackner, Eden Lee (2015), *Genre Games: Edward Gorey's play with generic form*. Tese de doutorado. Victoria University of Wellington.

Lear, Edward (2011), *Viagem numa peneira: poesia e prosa*. Organização, apresentação, tradução e notas Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo, Iluminuras.

-- (1846), *A book of nonsense*. London, Routledge, Warne and Routledge.

Leewen, Hendrik Van (1988), "The Liaison of Visual and Written Nonsense", in *Explorations in the field of nonsense*. Editado por Wim Tigges. Amsterdam, Rodopi.

Linden, Sophie Van der (2011), *Para ler o livro ilustrado*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo, Cosac Naify.

Necyk, Barbara Jane (2007), *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. Dissertação de mestrado. PUC-Rio.

Nikolajeva, Maria / Scott, Carole (2011), *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução Cid Knipel. São Paulo, Cosac Naify.

Noakes, Vivien (2004), *Edward Lear: the life of a wanderer*. Phoenix, Sutton Publishing.

Palenteo, Sylvia (2005), "Reading Young children's visual texts", *Early Childhood Research and Practice*, Spring: Volume 7, Number 1.

Palo, Maria José / Oliveira, Maria Rosa Duarte (1992), *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo, Editora Ática.

Pereira, Nilce Maria (2008), *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos

linguísticos e literários em inglês, Departamento de Letras Modernas, FFLCH, US.

Platão (1973), *Diálogos: Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, vol. IX da Coleção Amazônica. Belém, Universidade Federal do Pará.

Porto, Pedro Shalders (2012), *Do Imaginário ao Real: A criação e a produção do livro infantil na visão do ilustrador*. Dissertação de mestrado. PUC-Rio.

Replier, Agnes (1895), "Battle of the babies". Reimpressão de *Essays in Miniature*. Boston: Houghton Mifflin Company. London, Gay and Bird, [1893].

Rigby, Elizabeth (1974), "Children's Books". Reimpressão de *Quarterly Review*, 74 (June-October 1844): 1-3, 16-26 [1844].

Scudder, Horace (1867), "Books for Young people". Reimpressão de *Riverside Magazine for Young People*, 1 (January): 43-45.

Sewell, Elisabeth (1952), *The field of nonsense*. Chatto and Windus, London.

Scott, Walter (2016), "Preface", in *Tales of a grandfather*. Epub, University of Adelaide. [1829]. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/scott/walter/tales-of-agrandfather/index.html>

Theroux, Alexander (2011), *The Strange Case of Edward Gorey*. Seattle, Fantagraphics.

Thomazine, Angelica Micoanski (2017), "Notas sobre a produção nonsense de Edward Lear e Edward Gorey", *Revista Communitas*, vol. 1, no. 1.

Tigges, Wim (1988), *Explorations in the field of nonsense*. Editado por Wim Tigges. Amsterdam, Rodopi.

Trimmer, Sarah (1803), "On the care which is requisite" e críticas reimpressas do *Guardian of Education*, 2 (1803): 407-410; 1 (1802): 430-431; and 4 (1805): 74-75.

Wolff, Francis (2005), "Por trás do espetáculo: o poder das imagens", in *Muito além do espetáculo*. São Paulo, Editora SENAC SP.

Fernanda Marques Granato é Doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela PUCSP. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUCSP.

Vera Lucia Bastazin é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, onde é professora e foi fundadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária (Mestrado e Doutorado).