

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

HELENA FRANCO ANDREATTA
MARIANA DE ALMEIDA KUMMER

**DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO PARA UM
LIVRO ILUSTRADO DE CONTOS INFANTIS**

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO

CURITIBA
2014

HELENA FRANCO ANDREATTA
MARIANA DE ALMEIDA KUMMER

**DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO PARA UM
LIVRO ILUSTRADO DE CONTOS INFANTIS**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Diplomação, do curso superior de Tecnologia em Design Gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo.

Orientador: Prof. Manoel Alexandre Schroeder, MSc.

Co-orientadora: Prof(a). Graciela Campos.

CURITIBA
2014



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Curitiba
Diretoria de Graduação e Educação Profissional
Departamento Acadêmico de Desenho Industrial

TERMO DE APROVAÇÃO

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 623

“DESENVOLVIMENTO DO PROJETO GRÁFICO PARA UM LIVRO
ILUSTRADO DE CONTOS INFANTIS”

por

Helena Franco Andreatta
Mariana de Almeida Kummer

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 27 de novembro de 2014 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO em Design Gráfico do Curso Superior de Tecnologia em Design gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O aluno foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora:

Prof(a). MSc. **Graciela J. C. Jokowski**
DADIN - UTFPR

Prof(a).MSc. **Renato Bordenousky Filho**
DADIN – UTFPR

Prof(a) MSc. **Manoel Alexandre Schroeder**
Orientador(a) DADIN – UTFPR

Prof(a). MSc. **Josiane Lazaroto Riva**
Professora Responsável pela Disciplina TD
DADIN – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

RESUMO

ANDREATTA, Helena F.; KUMMER, Mariana A. Desenvolvimento do projeto gráfico para um livro ilustrado de contos infantis. 2014. Trabalho de diplomação (Curso de Tecnologia em Design Gráfico) – Programa de Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

Este projeto tem como objetivo a criação de um livro infantil de contos de fadas ilustrado. Por meio de uma pesquisa teórica a respeito do surgimento e importância do gênero, determinou-se a função dessas narrativas e como elas foram adaptadas para transmitir valores ao leitor. Foi analisado o que diferencia o conto de fadas de mitos e fábulas, visando determinar quais histórias podem compor o livro. Assim, foram selecionadas as narrativas com a mesma temática: o desenvolvimento moral do lobo. O papel das escolhas gráficas e como elas alteram a percepção da história tida pelo leitor foi discutido, juntamente com a capacidade comunicativa da ilustração. Determinou-se qual é a faixa etária da criança que gosta de contos de fadas, e qual é a melhor abordagem para se criar um livro para ela. O pop up, foi apontado como o recurso que mais atrai o interesse desta idade, por tanto, mecanismos utilizados na técnica foram estudados.

Palavras-chave: Contos de Fadas. Livros Infantis. Livros de pop up.

ABSTRACT

ANDREATTA, Helena F.; KUMMER, Mariana A. A Development of a graphic project for a fairy tales' book. 2014. Graduation paper (Technology in graphic design course) - Graduation program in Technology, Universidade Federal do Parana, Curitiba, 2014

This project has as objective the creation of an illustrated children's fairy tales book. Through a theoretical survey regarding the genre's appearance and importance were determined the functions of these narratives and how they were adapted to transmitting values to the reader. The factors which differentiate fairy tales from myths and fables have been analyzed with the purpose of determining which stories can compose the book. Therefore, the narratives with the same theme have been selected: the moral development of the wolf. The paper of the graphic choices and how they alter the initial perception of the reader have been discussed, alongside the communicative capacity of the illustration. It has been determined which is the age group of the children that like fairy tales and which is the best approach to creating a book for it. The pop up was pointed out as the resource which most interests this age, so mechanisms used in this technic were studied

Keywords: Fairy Tales. Children's book. Pop Up Books.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- ILUSTRAÇÃO DE WANDA GÁG, 1936.....	05
FIGURA 2 – ILUSTRAÇÃO DE MAXFIELD PARRISH, 1987.....	21
FIGURA 3 – ILUSTRAÇÃO DE EUGÉNE FEYER, 1846.....	21
FIGURA 4 – ILUSTRAÇÃO DE CRISTINA BIAZETTO, 2002.....	29
FIGURA 5 – REPRESENTAÇÃO DE RINOCERONTE.....	34
FIGURA 6 – ILUSTRAÇÃO DE ARTHUR RACKHAM.....	35
FIGURA 7 – ILUSTRAÇÃO DE HERMANN VOGEL, 1894.....	36
FIGURA 8 – BRUXA DO FILME “BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”.....	36
FIGURA 9 – BRUXA DO FILME “VALENTE.....	37
FIGURA 10 – FAIXA ETÁRIA, DESENVOLVIMENTO DA PERSONALIDADE E DA LEITURA.....	43
FIGURA 11 – ILUSTRAÇÃO DE WALTER CRANE, 1875.....	57
FIGURA 12 – ILUSTRAÇÃO DE ELEANOR VERE BOYLE, 1875.....	57
FIGURA 13 – ILUSTRAÇÃO DE H. J. FORD, 1893.....	58
FIGURA 14 – ILUSTRAÇÃO DE ARTHUR RACKHAM, 1915.....	58
FIGURA 15 – CORES COMPLEMENTARES DIVIDIDAS.....	62
FIGURA 16 – ILUSTRAÇÃO DE W. HEATH ROBINSON, 1921.....	66
FIGURA 17 – ESTUDOS DE COR PARA A MÁSCARA DO LOBO.....	67
FIGURA 18 – ALTERNATIVAS PARA A CAPA DE “A BELA E A FERA”...	67
FIGURA 19 – RASCUNHO DA CAPA DE “CHAPEUZINHO VERMELHO”.	69
FIGURA 20 – ESTUDO DE COR DA CAPA DE “CHAPEUZINHO VERMELHO”.....	69
FIGURA 21 – ESTUDO DE COR DA CAPA DE “CHAPEUZINHO VERMELHO”.....	70
FIGURA 22 – VERSÃO FINALIZADA DA CAPA.....	71
FIGURA 23 – IDEIA PARA A CAPA DE “A HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS”.....	73
FIGURA 24 – OPÇÕES DE COR PARA A CAPA.....	74
FIGURA 25 – ILUSTRAÇÃO PARA CONTRACAPA.....	75
FIGURA 26 – MODELO DE CONTRACAPA.....	76
FIGURA 27 – ILUSTRAÇÃO DE CONTRACAPA.....	76
FIGURA 28 – ESTUDO DE CONTRACAPA.....	77
FIGURA 29 – IMAGENS PARA PADRONAGEM.....	77
FIGURA 30 – ESTUDO DE PADRÕES PARA “A BELA E A FERA”.....	78
FIGURA 31 – ESTUDO DE PADRÕES PARA “A HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS”.....	78
FIGURA 32 – ESTUDO DE PADRÕES PARA “CHAPEUZINHO VERMELHO”.....	79
FIGURA 33 – DIAGRAMAÇÃO DE CONTRACAPA.....	81
FIGURA 34 – ESTUDOS DE COR PARA A CAPA.....	82
FIGURA 35 – BOOKMAN OLD STYLE BOLD.....	83
FIGURA 36 – SEGOE PRINT.....	84
FIGURA 37 – TIPOGRAFIA DE SERIFA GROSSA.....	84
FIGURA 38 – RASCUNHO DA ILUSTRAÇÃO.....	86
FIGURA 39 – ILUSTRAÇÃO VETORIZADA.....	87
FIGURA 40 – ESTUDOS DE COR.....	87

FIGURA 41 – ELEMENTOS DO CENÁRIO.....	88
FIGURA 42 – POP UP DE “O PEQUENO PRÍNCIPE”.....	89
FIGURA 43 – POP UP DE “A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATES”.....	90
FIGURA 44 – SISTEMA DE COORDENADAS CARTESIANO.....	91
FIGURA 45 – MECANISMO DE ABA DESLIZANTE.....	92
FIGURA 46 – MECANISMO DE DOBRA EM “V”.....	93
FIGURA 47 – MECANISMO DE DOBRA MÓVEL.....	93
FIGURA 48 – MECANISMO DE CAMADAS FLUTUANTES.....	94
FIGURA 49 – MECANISMO DA CAIXA PERPENDICULAR.....	94
FIGURA 50 – ILUSTRAÇÃO DA FERA.....	96
FIGURA 51 – NOVA DIMENSÃO DA IMAGEM.....	96
FIGURA 52 – PRIMEIRA VERSÃO DO CENÁRIO.....	97
FIGURA 53 – ESTILO ANTIGO.....	99
FIGURA 54 – ESTILO MODERNO.....	99
FIGURA 55 – DIAGRAMAÇÃO DE PÁGINA DUPLA COM A FAMÍLIA PALATINO.....	100

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1- HÁBITOS DAS CRIANÇAS DE 5 À 6 ANOS.....	48
GRÁFICO 2 – HÁBITOS DAS CRIANÇAS DE 8 ANOS.....	49
GRÁFICO 3 – HÁBITOS DAS CRIANÇAS DE 9 ANOS.....	49
GRÁFICO 4 – QUEM LÊ PARA A CRIANÇA.....	50
GRÁFICO 5 – PREFERÊNCIA POR LIVROS.....	51
GRÁFICO 6 – POP UPS MOSTRADOS PARA CRIANÇAS DE 5 À 6 ANOS.....	52
GRÁFICO 7 – POP UPS MOSTRADOS PARA CRIANÇAS DE 8 ANOS.	53
GRÁFICO 8 – POP UPS MOSTRADOS PARA CRIANÇAS DE 9 ANOS.	53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	03
1.1 OBJETIVOS.....	03
1.1.1 Objetivo geral.....	03
1.1.2 Objetivos específicos.....	03
2 A IMPORTÂNCIA DAS HISTÓRIAS VOLTADAS PARA O PÚBLICO INFANTIL.....	05
2.1 ENSINO DE VALORES.....	06
2.2 COMPREENSÃO DO AMBIENTE SOCIAL.....	08
2.3 DESENVOLVIMENTO DE HÁBITOS DE LEITURA.....	10
3 CONSTRUÇÃO DOS PARADIGMAS DAS HISTÓRIAS INFANTIS.....	15
3.1 SURGIMENTO DAS HISTÓRIAS INFANTIS.....	16
3.2 MODIFICAÇÕES NOS CONTOS DE FADAS.....	19
4 FUNÇÃO DAS ESCOLHAS GRÁFICAS NA PRODUÇÃO DE UM LIVRO	24
4.1 A ILUSTRAÇÃO NOS LIVROS INFANTIS.....	26
4.1.1 Elementos formais da ilustração.....	27
4.1.2 A alfabetização visual.....	29
4.1.3 Representação do imaginário.....	32
5 PESQUISA COM O PÚBLICO ALVO.....	39
5.1 ESCOLHA DO GRUPO A SER ENTREVISTADO.....	42
5.2 PROBLEMAS E DIFICULDADES DA ENTREVISTA.....	45
5.3 RESULTADOS DA PESQUISA.....	47
6 ESCOLHA DOS CONTOS DE FADAS.....	55
6.1 DIFERENÇA ENTRE MITO, FÁBULA E CONTOS DE FADAS.....	55
6.2 O DESENVOLVIMENTO DO LOBO.....	56
6.3 ADAPTAÇÃO DAS HISTÓRIAS.....	59
7 ILUSTRAÇÕES DE CAPA.....	61
7.1 A BELA E A FERA.....	63
7.2 CHAPEUZINHO VERMELHO.....	68
7.3 A HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS.....	71
8 CAPAS E CONTRACAPAS.....	75
8.1 CRIAÇÃO DE PADRÕES.....	78
8.2 ELABORAÇÃO DAS CAPAS.....	80
9 A CRIAÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES.....	86
10 DESENVOLVIMENTO DOS POP UPS.....	89
10.1 MODIFICAÇÕES NAS ILUSTRAÇÕES.....	95
11 COMPOSIÇÃO DOS LIVROS.....	98
12 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXOS.....	108
APÊNDICES.....	125

1 INTRODUÇÃO

Este projeto tem como objetivo a criação de um livro de contos de fadas ilustrado. Por meio de uma investigação teórica, seguida pela entrevista com o público alvo, foi possível unir os conteúdos pesquisados para gerar alternativas. Desse modo, a equipe conseguiu criar uma coletânea composta por elementos metalinguísticos.

O público alvo para qual o trabalho se destinou foi crianças de 5 e 6 anos, conjecturando o interesse por livros e contos de fadas desta faixa etária. Cabe ressaltar que nesta idade, o jovem ainda não faz a leitura do texto sozinho, conta por sua vez, com o auxílio de um adulto. As ilustrações ajudam o responsável a efetuar esta prática, o qual apresenta um papel importante para a criança. É com a utilização de imagens que o jovem ainda não alfabetizado irá interpretar a narrativa.

Os contos de fadas têm a função de ensinar à criança valores morais e práticas sociais desejáveis. Diferenciam-se das fábulas por apresentar uma progressão de aprendizado do protagonista. A lição aprendida irá lhe garantir a salvação ao final da história. A criança se identifica com o personagem e recebe esperanças de desenvolvimento.

Ao selecionar as narrativas componentes da coleção, o grupo somou a necessidade de unificar sobre uma mesma temática as histórias à função dos contos de fadas. Foi decidido que a coletânea acompanharia o desenvolvimento do vilão, o lobo, demonstrando suas escolhas, aprendizado e, ao final, sua redenção.

As histórias podem ser adaptadas para esta finalidade sem problemas, porém a equipe decidiu por não fazê-lo. Cada conto cumpre individualmente o ensino de uma lição, importante para a criança. Encarar todos os contos como uma só narrativa deve ser uma opção, que aumenta às possibilidades de se pensar as histórias, e não um limitador.

Para evidenciar a alternativa de se unir os contos, formando a história do lobo, a ilustração foi utilizada como recurso. Assim, sua função não está limitada ao ornamento das páginas, comunicando outras intenções além das propostas explicitamente nos textos.

Com a finalidade de atingir a criança, a ilustração foi somada à utilização de pop ups. A técnica é tida como uma surpresa agradável pelo jovem, sendo preferida da grande maioria dos entrevistados na pesquisa. Portanto, além de agradar ao público, a ilustração foi potencializada, ganhando um grande destaque nas páginas. A imagem foi trabalhada como aliada do texto, reforçando e ampliando seus valores.

A ilustração também foi pensada com o propósito de fazer uma ligação com a linguagem do pop up. Dessa maneira, os desenhos foram finalizados por meio de vetorização, tendo o intuito de lembrar as dobras e os recortes de papel.

Mesmo com a coletânea direcionada ao público infantil, a equipe considerou o valor da relação estabelecida pela leitura do responsável para a criança. Portanto, o texto não foi eliminado, e sua tipografia se manteve como prioridade ao leitor adulto.

As soluções possibilitaram uma abordagem diferente das apresentadas nos livros de contos de fadas tradicionais, mas sem alterar seu conteúdo. Novas alternativas de analisar a história foram acrescentadas, incentivando ainda mais o senso crítico do jovem leitor, este desenvolvido durante a prática de leitura.

1.1 OBJETIVOS

Os objetivos têm como função orientar o desenvolvimento do trabalho de diplomação. Partindo de um objetivo geral é possível iniciar a pesquisa e verificar conjecturas, a partir das quais se originarão os objetivos específicos.

1.1.1 OBJETIVO GERAL

Desenvolver um projeto gráfico para um livro ilustrado de contos infantis.

1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Produzir uma coletânea de livros ilustrados de contos de fadas em pop up, destinado a crianças de 5 e 6 anos de idade.

2 A IMPORTÂNCIA DAS HISTÓRIAS VOLTADAS PARA O PÚBLICO INFANTIL

As histórias infantis possuem um papel fundamental no desenvolvimento da criança. Por meio delas é possível estimular o raciocínio, a atenção, o senso crítico, a imaginação, a criatividade, a afetividade e o ensino de valores. As lições transmitidas nesses textos seguem o princípio da causa e do efeito, avaliando as consequências decorrentes de uma atitude, tendem a provocar um amadurecimento no leitor (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 4).

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança (BETTELHEIM, 2002, p. 12).

Tatar (2004, p. 8) afirma que os contos infantis transmitem uma sensação de conforto às crianças, além de ajudá-las a atravessar a realidade e sobreviver em um mundo centrado na vida adulta. Estas histórias também libertam seus leitores do cotidiano enfadonho em que estão imersos, possibilitando a eles o prazer de derrotar monstros como gigantes, bichos-papões, ogros e demais seres que os adultos utilizam para representar.

Contudo, por mais que apreciemos as histórias da infância, também as superamos, as abandonamos e as rejeitamos como coisas pueris, esquecendo seu poder não só de construir o mundo infantil da imaginação como de edificar o mundo adulto da realidade (TATAR, 2004, p. 8).

Durante a infância, as narrativas trazem grandes contribuições para o desenvolvimento das crianças, contudo cabe afirmar que sua importância nem sempre é valorizada pelos adultos. Por conseguinte, os contos são encarados como desnecessários, quando de fato possibilitam muitas realizações ao seu público.

Para Farias e Rubio (2012, p. 6), os contos de fadas dão a possibilidade à criança de brincar com os mistérios da vida, simulando acontecimentos de uma forma segura, sem se preocupar com a aprovação ou reprovação de um adulto. “Os contos de fadas são íntimos e pessoais, contando-nos sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança de casa.” (TATAR, 2004, p. 9).

2.1 ENSINO DE VALORES

O ensino de valores é uma das finalidades mais evidentes dos contos infantis. Rodrigues e Oliveira (2009, p. 186 apud Becker, 2001) declaram com firmeza que estudiosos datam o surgimento dessa modalidade de literatura apenas a partir do século XVII, com a fundação do sistema educacional burguês. Esta nova classe buscava incitar comportamentos socialmente desejáveis nos leitores, utilizando-se da literatura infantil como um veículo de propagação dos valores burgueses.

Os contos tendem a enfatizar as qualidades morais de cada personagem. Os protagonistas, de maneira generalizada, são valentes, pacientes, generosos e belos. Tais virtudes são recompensadas no fim da história, quando é mencionado que o herói viveu feliz para sempre. Em contraste podemos citar a figura do vilão, representado por características físicas temerosas, anexas à uma personalidade terrível, que tem como fim a morte ou a fuga (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 3).

Dessa maneira, o conto exterioriza a moral e os valores dos personagens em suas características físicas, provocando repúdio no leitor ao imaginar a aparência do vilão ou a aceitação da imagem e dos valores presentes no comportamento do herói. É possível citar como exemplo para enfatizar a maneira como as filhas da madrasta, do conto “Cinderela”, são retratadas. Em contraste com as belas imagens de Cinderela, suas irmãs malvadas ganham uma aparência repulsiva (figura 01), satirizando a tentativa de ambas de parecerem atraentes e belas pelo uso de roupas e ornamentos (TATAR, 2004, p. 41).



Figura 01: Ilustração de Wanda Gàg, 1936.
Fonte: Tatar, 2004, p. 41.

As histórias infantis de cunho moral valorizam as atitudes corretas dos personagens, que são recompensados nas ilustrações por meio de suas virtudes externadas em uma bela aparência. Da mesma forma, ações indesejadas decorrem em punições, incentivando a reflexão por parte do leitor a respeito da sua maneira de agir.

Necessita - e isto mal requer ênfase neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo (BETTELHEIM, 2002, p. 5).

Portanto, as histórias infantis podem ser consideradas como um mecanismo eficaz para a transmissão de valores. Elas dão contexto a fatos abstratos que, isoladamente, são dificilmente compreendidos. A valorização da esperteza e o repúdio da mentira como uma solução eficaz são exemplos disso (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 5).

Farias e Rúbio (2012, p. 6) afirmam que as histórias infantis incentivam a criança a agir de acordo com as boas práticas, motivando-a a ser generosa e solidária. Os contos também possibilitam uma compreensão a respeito do comportamento das outras pessoas, levando o leitor a entender que nem todos são bons, da mesma forma que nem todas as situações se apresentarão de maneira favorável para ele. Dessa maneira, as narrativas infantis promovem o desenvolvimento do senso crítico da criança, causando reflexões a respeito do certo e do errado.

Os contos de fadas, segundo o ilustrador britânico Arthur Rackham, tornaram-se “parte de nosso pensamento e expressão cotidianos, e nos ajudam a moldar nossas vidas”. Não há dúvida alguma, ele acrescenta, “de que estaríamos nos comportando de maneira muito diferente se Bela não tivesse jamais se unido à sua Fera ... Ou se a irmã de Rapunzel não tivesse visto ninguém chegando; ou se o ‘Abre-te Sésamo!’ não tivesse aberto o caminho, ou Simbá navegado”. Quer tenhamos ou não consciência disso, os contos de fadas modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos forneceram termos com que pensar sobre o que acontece em nosso mundo (TATAR, 2004, p. 8).

O conteúdo desejado em histórias para crianças envolve orientações morais positivas que sejam claras e de fácil compreensão. Todavia, boa parte dos contos de fadas possui um senso de justiça ingênuo somado ao materialismo obstinado,

ambas as características indesejadas. Portanto, existe a necessidade de orientar os leitores a respeito das histórias que lhe são apresentadas. Sem reflexão, os textos podem ser mal interpretados e trazer consequências reais, inclusive pelo não questionamento de valores culturais apresentados (TATAR, 2004, p. 11).

2.2 COMPREENSÃO DO AMBIENTE SOCIAL

Os livros infantis servem como uma maneira de se realizar pessoalmente. Eles transmitem conhecimentos e integram a criança ao meio social em que a mesma se encontra, simultaneamente, entretêm e divertem o leitor (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 187 apud WITTER, 2004).

Os personagens dos contos de fadas apresentam seus conflitos de forma sintética e simbólica, permitindo a quem os lê a elaborar da mesma maneira os seus. Por meio dessa identificação, as crianças podem reformular suas expectativas e entrar em contato com diferentes pontos de vista (CADEMARTORI, 2006, p. 84).

Tais características tornam a literatura infantil em um mecanismo de ensino a respeito do convívio em sociedade, mostrando para o leitor como se relacionar melhor com outras pessoas. Bettelheim (2002, p. 3) menciona que a criança, a medida que se desenvolve, consegue entender os outros e a si mesma de uma melhor maneira, assim aprende a interagir com eles de forma satisfatória.

Tatar (2004, p. 10) cita que nas últimas décadas, os contos de fadas vêm sendo utilizados por psicólogos para auxiliar na resolução de problemas tanto de crianças quanto de adultos. Por meio do drama encenado nas histórias, é possível enfrentar medos e livrar-se de sentimentos hostis. Isso ocorre devido ao espaço imaginário criado, que garante segurança para enfrentar os conflitos e banir os sentimentos indesejáveis.

Na perspectiva da leitura como recurso preventivo e promotor de desenvolvimento humano, é possível vislumbrar a possibilidade de se utilizar os livros de histórias infantis como fonte de compreensão do processo de informação social e desenvolvimento de competências sociocognitivas (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 187).

Para Rodrigues e Oliveira (2009, p. 187), a leitura de narrativas infantis permite à criança refletir sobre os pensamentos, as expectativas, os motivos e os

sentimentos dos outros indivíduos. Esses textos conscientizam o leitor a respeito do ambiente social em que ele está inserido, possibilitando a compreensão de atitudes de outras pessoas, e conseqüentemente, facilitando o convívio em sociedade.

Posteriormente, Dodge e Rabiner (2004), bem como Arsenio e Lemerise (2004), propuseram que a consideração de conceitos de domínio moral também afeta as operações mentais, influenciando a resposta comportamental em situações sociais (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 188).

As histórias para crianças são, inclusive, o foco de estudos e programas de redução da agressividade infantil (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 189 apud TEGLASI; ROTHMAN, 2001). Os jovens que possuem tendências agressivas costumam a apresentar dificuldade em entender a motivação e intenções dos outros, assim, a leitura mostra-se como um mecanismo para trazer a tona questões difíceis para estas crianças e trabalhar na resolução do problema (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 189 apud GAYLE, 2003).

Rodrigues e Oliveira (2009, p. 189 apud TEGLASI; ROTHMAN, 2001) citam os seis passos do processamento de informação social contido nas histórias infantis para argumentar como se perpetua o entendimento do leitor a respeito desses textos. São eles: 1. *O que está acontecendo?* A criança identifica o problema que ocorre no mundo exterior sob a ótica do ameaçador, da vítima e do espectador. 2. *O que os personagens estão pensando e como eles estão se sentindo?* Menciona como a criança encara as circunstâncias externas, identificando o problema, além de observar as intenções, sentimentos e interpretações de cada personagem. 3. *Quais são as intenções e metas dos personagens?* Os pensamentos e as metas dos personagens são relacionados com seus objetivos e suas intenções, possibilitando ao leitor esclarecer a respeito de seus próprios objetivos enquanto considera a experiência do personagem. 4. *O que os personagens alcançam com suas ações?* Os resultados das ações dos personagens em relação a seus objetivos são colocados em evidência. Isso possibilita que a criança reflita a respeito das ações que deve tomar de acordo com seus objetivos. Neste passo, também ocorre à diferenciação de soluções de um problema momentâneo e em longo prazo. 5. *Como os personagens executam e monitoram seus comportamentos?* As razões pelas quais os personagens realizam a ação pretendida de maneira eficaz ou em vão são apontadas e discutidas. 6. *Quais são as lições aprendidas?* A experiência possibilita

a resolução de problemas de maneira eficiente, a partir dela é possível aprender lições de vida naturalmente.

A ilustração também possui um papel importante no momento de auxiliar o leitor a identificar pistas sociais. As imagens guardam uma grande gama de significados para a melhor compreensão da história. Por meio de expressões faciais, formas e gestos, características internas dos personagens podem ser representadas, facilitando o entendimento de suas ações (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 190).

Coadunam-se também como as pistas externas representadas por figuras e observadas no texto por meio de expressões faciais, formas e gestos. Nessa perspectiva, Teglassi e Rothman (2001) salientam que as ilustrações das histórias são importantes e passíveis de serem exploradas ao longo da narrativa, pois auxiliam a criança a identificar e avaliar o problema em relação ao mundo externo, observar pistas sociais e, em relação ao mundo interno (de cada personagem), explorar seus sentimentos e pensamentos (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 192).

As histórias infantis, em conjunto com seus personagens e suas atitudes, podem situar a criança a respeito de como deve agir no ambiente social em que se encontra. Ao refletir a respeito das consequências das ações dos personagens, o leitor pode selecionar a melhor maneira de interagir com demais indivíduos, evitando conflitos de acordo com valores culturais abordados (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2009, p. 193 apud ALVES, 2001).

2.3 O DESENVOLVIMENTO DE HÁBITOS DE LEITURA

A leitura é considerada como um ato importante até por aqueles que não sabem ler, sendo incentivada mesmo em lares em que haja pais não possuem domínio dessa prática (SILVA, 2008, p. 38). Tal conscientização a respeito da importância da leitura ocorre devido à sua capacidade de transmitir conhecimento.

Historicamente, o ensino da escrita e de ler se demonstrou como uma ferramenta para doutrinar seus leitores. Nos séculos XVI e XVII tais práticas eram encaradas como atividades sagradas por terem sua divulgação alavancada por

incentivo da Igreja. A instituição esperava, dessa maneira, reforçar seus ensinamentos (SILVA, 2008, p. 47 apud DARNTON, 1992).

A Igreja, além de procurar tutelar as leituras de seus fiéis, expressou seu ponto de vista sobre tudo o que era editado. A questão da escrita e dos seus usos esteve no centro das discussões culturais provocadas pela Reforma. Os cristãos colocavam em perigo sua salvação quando liam sem tomar certas precauções: a leitura perigosa era aquela que contrariava os dogmas católicos (SILVA, 2008, p. 49).

A Igreja incentivava as práticas de leitura como uma forma de promover suas crenças e seus valores. Porém, o surgimento de textos não oriundos da instituição resultou em uma ameaça para a mesma. Desse modo, podemos concluir que, a leitura tem a capacidade de transmitir conhecimento e também pode agir como catalizador para questionar valores vigentes.

Por sua vez, Bakhtin (2000) ressalta que, onde não há texto, também não há objeto de estudo. Para o autor, nas ciências humanas o pensamento nasce no pensamento do outro, que manifesta sua vontade, sua presença, seus signos, por trás dos quais estão as revelações divinas ou humanas (SILVA, 2008, p. 77).

Para Silva (2008, p. 41 apud FONTES, 2000, p. 77), a leitura é uma atividade intelectual. Os olhos percorrem as páginas e traduzem os símbolos apresentados em significados de acordo com a capacidade de compreensão do leitor.

O ato de ler também é responsável pelo o desenvolvimento linguístico e intelectual do indivíduo. Devido a isto, suas propriedades encontram-se com os interesses do ensino. Tal fato determinou a formalização de seu estudo, causando a apropriação por parte da escola da instrução a respeito da língua escrita (CADEMARTORI, 2006, p. 66).

A formalização desse aprendizado decorreu em uma seleção de aspectos da leitura a serem valorizados. A eficácia do ensino das línguas é medida pela escola de acordo com o domínio de regras gramaticais, descartando a importância de suas demais funções (CADEMARTORI, 2006, p. 67).

Desenvolver hábitos de leitura se torna uma prática importante não apenas para possuir o conhecimento de regras gramaticais, como o desejado pela escola, mas para vivenciar experiências diferenciadas e entrar em contato com demais maneiras de encarar uma situação e outros pontos de vista.

Para Cademartori (2006, p. 71), o texto criativo possibilita novas conexões para a consciência, aproximando objetos que aparentavam não ter nenhuma característica em comum. A leitura desses textos estimula o desenvolvimento de novas possibilidades de expressão.

[...] a leitura será eficaz na medida em que o leitor, a partir dela, puder corrigir projeções antigas e superar experiências passadas experimentando algo novo que, até então, não pertencia às suas expectativas. Tal conceito de leitor se apoia numa concepção de leitura como agente de mudança, móvel de reordenações de vivências e estimuladora do senso crítico. A preparação do aluno para o texto será dimensionada como agente de modificações no sujeito e, por extensão, na sociedade, for valorizada e desejada (CADEMARTORI, 2006, p. 82).

Ao escrever uma obra, o escritor aborda uma realidade moldada em sua visão pessoal de mundo. Quando lemos, estruturamos e desestruturamos universos, possibilitando contato com novas perspectivas e opiniões (VENTURELLI, 1990, p. 264).

O ensino de literatura justifica-se enquanto um espaço especialíssimo para rediscutir e redefinir os conceitos que orbitam nesta área, como indicado está no início desta exposição. Nessa possível redefinição, o aluno articula-se como alguém de visão independente e não apenas caixa coletora de dados. Se biologicamente as gerações são renovadas, é necessário renovar o pensamento, o existir e o estar no mundo, o que implica arriscar novas formas de relação, de postura e a sala de aula pode tornar-se excelente laboratório de experiências (VENTURELLI, 1990, p. 266).

Ao entrar em contato com textos se estimula o senso crítico do indivíduo, possibilitando que ideias prontas e interpretações oficiais não sejam consideradas como verdades absolutas sem uma reflexão sobre as mesmas. Portanto, a maneira como a escola propõe o ensino da literatura a coloca em um plano de baixa importância, o que é estético como linguagem cede espaço para o utilitário. E isso causa em um afastamento nos leitores, que são privados de desfrutar de textos criativos (VENTURELLI, 1990, p. 265).

A facilidade e a comodidade de se manter no senso comum faz com que muitos não questionem novas formas de se encarar um acontecimento e o meio em que estão inseridos. Esse fato alimenta a crença de que o consumo é uma maneira de se obter felicidade, deixando na ignorância o que foge da produção mercadológica, como por exemplo, a arte (VENTURELLI, 2005, p. 25).

E quando falamos em arte, nos estamos referindo ao que Adorno chama de “princípio da causa”, em seu célebre ensaio “A indústria cultural”. A arte aí é um produto feito por uma causa, dentro de um projeto estético do autor e é autogratificante. Este autor tem algo a dizer, por isso sua obra demanda tempo de maturação para ser realizada. Tal produto vem sempre problematizar algum aspecto do mundo, em especial a linguagem, daí seu inconformismo que leva à desterritorialização: ou seja, tira o eixo de certezas do espectador/leitor. Dentro desta perspectiva, a arte verdadeira contraria a expectativa do público e não oferece um caráter evolucionista, mas age por ruptura com os modelos anteriores. Sua entropia existe, a partir dos discursos que se encarregam de valorizá-la, mas não é tão visível. Geralmente segue uma tendência. Se pensarmos na literatura atual, é lícito falar de uma tendência do romance histórico, enquanto nas artes plásticas há a presença das performances, das instalações que exigem a participação do espectador (VENTURELLI, 2005, p. 25).

A arte tem como princípio causar reflexão sobre valores e padrões consolidados, o que geralmente contraria o que é exibido pela mídia, causando revolta no espectador pela sua não identificação (VENTURELLI, 2005, p. 25).

A obra de arte necessita da participação do espectador, exige de quem a lê a capacidade de entendê-la. Nesse processo, o observador deve ter em mente que os elementos presentes na obra remetem e dialogam com outros significados. Apenas ao compreendê-los, é possível avaliar a intenção do autor. A indústria cultural não se utiliza de recursos para instigar seu público, ela possui unicamente a função do lucro (VENTURELLI, 2005, p. 25).

A indústria cultural procura seguir com as expectativas e desejos do público, indo de acordo com o gosto já moldado no consumidor. Seus produtos são para o divertimento e o consumo rápido, tendendo à obsolescência e carregando clichês do estereótipo, o que tolda a reflexão (VENTURELLI, 2005, p. 26).

Mas não podemos esquecer o que diz Edmir Perrotti: “a sociedade de consumo não se apresenta como solução satisfatória”. Ela é “uma anomalia histórica, causadora de conflitos”, dos quais os jornais estão repletos todos os dias e a corrupção sistêmica do país é mostra evidente. Ela é “dissimuladora desses mesmos conflitos, ao apresentar o mundo das mercadorias como solução para as insatisfações pessoais por ela produzidas”. E, “aquilo que se apresenta como fórmula apaziguadora da vida dos homens (na sociedade de consumo), na verdade coloca esses homens sozinhos diante de seus desesperos, sem saídas que possam ser vislumbradas. A consequência é a redução da pessoa à impotência”. (VENTURELLI, 2005 p. 26).

A arte possui a capacidade de nos amparar e nos auxiliar a sair do comum. Refletir quais são as outras possibilidades além do que nos é apresentado na televisão, nas praças de alimentação, nos filmes, nos livros da moda e nos demais recursos que nos atrapalham a pensar de uma maneira diferente (VENTURELLI, 2005, p. 26).

Uma das preocupações frequentes de pais e educadores é a formação de indivíduos com senso crítico, capazes de avaliar uma situação de acordo com seus princípios e tomar decisões seguindo suas crenças (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 4 apud Dohme, 2003, p. 21). As histórias infantis promovem uma reflexão sobre o tema tratado, possibilitando o questionamento a respeito de situações expostas de acordo com a maturidade da criança.

Por exemplo: As crianças pequenas ficarão encantadas quando Cinderela se apaixonar imediatamente pelo príncipe. Mas as mais velhas poderão ser questionadas se somente o fato de ser bonito rico e poderoso é suficiente para alguém se apaixonar (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 4).

A literatura, assim como outras formas de arte, tem como objetivo causar reflexão a respeito do ambiente em que o indivíduo se encontra. Despertar o interesse pela leitura é uma das formas de estimular o desenvolvimento do senso crítico. Nos textos infantis, a capacidade de julgamento acompanha a maturidade do leitor, sendo a prática de leitura uma das formas de educar a criança a respeito de seu potencial de questionamento.

3 CONSTRUÇÃO DOS PARADIGMAS DAS HISTÓRIAS INFANTIS

O que definiu os parâmetros da literatura infantil foram os contos consagrados de diferentes épocas voltados para as crianças. Estes contos tradicionais tiveram sua recepção testada inúmeras vezes e foram aceitos pelos leitores, se tornando um referencial para histórias lançadas posteriormente (CADEMARTORI, 2006, p. 33).

Podemos afirmar que os paradigmas da literatura voltada para a criança têm em suas bases os contos considerados como tradicionais. Tais histórias se originaram em um contexto bem diferente do atual, voltadas para adultos e com uma temática não aconselhada aos jovens. Estes relatos foram sendo modificadas para adaptar-se ao seu público e aos valores da sociedade vigente.

Os contos de fadas, outrora narrados por camponeses ao pé da lareira para afugentar o tédio dos afazeres domésticos, foram transplantados com grande sucesso para o quarto das crianças, onde florescem na forma de entretenimento e edificação. Esses contos, que passam a constituir um poderoso legado cultural transmitido de geração em geração, fornecem mais que prazeres amenos, enlevos encantadores e deleites divertidos (TATAR, 2004, p. 10).

Bettelheim (2002, p. 5) destaca que dentro do conjunto da literatura infantil, os contos de fadas folclóricos podem ser considerados como, com raras exceções, os mais enriquecedores, sendo satisfatórios tanto para adultos quanto crianças. Eles também abordam temas sobre a vida na sociedade moderna de massa, mesmo tendo surgido antes dela.

Devemos enfatizar, entretanto, que os contos de fadas não são o único tipo de literatura adequada para crianças. Existem outras histórias que cumprem sua função de forma semelhante ou até mesmo melhor. No geral, os contos de fadas são aconselhados devido à sua estrutura e temas, que despertam interesse e permitem à criança projetar-se em diferentes personagens, vivenciando diversas situações (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 4).

3.1 SURGIMENTO DAS HISTÓRIAS INFANTIS

Charles Perrault é frequentemente apontado como o pai da literatura infantil, no entanto ele não é o criador das histórias que lhe renderam tal título. O trabalho desenvolvido por Perrault é de um adaptador, ele selecionou contos e lendas da Idade Média e transcreveu tais relatos de acordo com questões didáticas e populares da época (CADEMARTORI, 2006, p. 33).

As histórias que originaram os contos infantis como conhecemos hoje têm suas raízes em narrativas sobre a vida dos camponeses. Seus conteúdos eram pouco indicados para crianças devido a assuntos envolvendo conflitos, sexualidade e aventuras presentes no cotidiano de classes menos abastadas. Tais histórias eram populares, contadas a ponto de ficarem conhecidas por camadas mais nobres da sociedade. Isto ocorreu devido ao contato inevitável das mesmas com camponeses por meio do comércio ou a presença de serviçais em suas residências (FARIAS; RUBIO, 2012, p. 2).

Adaptações foram feitas nessas histórias com o interesse de atender à necessidade da nova classe vigente, a burguesia. Muito diferente dos contos originais, que tiveram sua origem em uma camada popular, estas narrativas atendiam aos interesses pedagógicos burgueses. Tal contraste fica evidente se considerarmos referências comuns que não podiam provir do povo. São exemplos disso à vida na corte presente em “A Bela Adormecida”, a moda feminina apresentada em “Cinderela” e ao mobiliário utilizado em “O Barba Azul” (CADEMARTORI, 2006, p. 36).

A visão transmitida por Perrault de uma época majestosa e refinada foi impregnada na mente dos leitores como realidade. Contudo na época de Luís XIV foi um período duro em que as contradições se acentuavam devido a mudanças nas estruturas políticas e sociais (CADEMARTORI, 2006, p. 37).

Apesar de a economia na França ser, na época, essencialmente agrícola, a vida dos camponeses era marcada pela privação. No campo, ainda se vivia a Idade Média. Os legisladores e os bispos haviam-se voltado para a massa camponesa, mas seu objetivo verdadeiro não era a educação das gentes do povo, e sim o controle da fé dessas massas e, conseqüentemente, a lealdade delas. Num contexto onde os contrastes sociais eram tão fortemente marcados, evidentemente, toda divergência religiosa tinha uma

ressonância política. Os séculos de maior repressão religiosa, na França, são os séculos XVI e XVII, devido ao agravamento das contradições econômicas e à violência da Contra Reforma (CADEMARTORI, 2006, p. 37).

Ressalta-se, então, que a imagem de uma sociedade refinada e com preocupações banais se deve aos interesses da burguesia. Tal foco foi utilizado por Perrault em sua seleção e adaptação de contos, induzindo à criação da mentalidade desejada pela classe burguesa.

Questões a respeito do contexto social da época, juntamente com suas adaptações, formam a estrutura para os contos se moldarem. Referências à cristianização obrigatória do povo se misturam às crenças anteriores, que se refletem, por sua vez, na produção literária da época.

A despeito do processo de cristianização desenvolvido pelo poder nesse período, ao cristianismo obrigatório do povo se mistura com um paganismo residual que ganha aparências múltiplas. Ao lado dos ritos da Igreja cristã, permanecem as superstições. São os deuses pagãos que, cristianizados sob a forma de santos, garantem a fertilidade dos campos e preservam o corpo de doenças (CADEMARTORI, 2006, p. 38).

Os contos são um reflexo das contradições e crises da classe que os criou, os camponeses. Participam do conjunto de manifestações artísticas do povo, juntamente da dança, de cerimônias e de canções, sob a categoria do folclore. Tais histórias são fatores de reconhecimento entre os camponeses, apresentando soluções para seus conflitos, manifestadas através da magia e do elemento maravilhoso (CADEMARTORI, 2006, p. 38).

Esses aspectos estão no âmago dos contos de fada e, malgrado a cristianização e os propósitos moralizantes, eles permanecem perversos, amorais e angustiantes como legítimo produto da classe sofrida e marginalizada que os gerou (CADEMARTORI, 2006, p. 38).

Cademartori (2006, p. 39) afirma que a aproximação entre literatura infantil e literatura popular pode ter ocorrido devido à semelhança entre dois tipos de ignorâncias. A primeira é a ingenuidade do povo, derivada de sua péssima condição social, e a segunda é a da infância, ingênua, devido à idade.

Antes da adaptação de Perrault, os contos populares eram destituídos de princípios moralizantes. Possuíam um cunho humorístico ao circular entre adultos, mas ao ser direcionados para crianças, um caráter de advertência foi impregnado nas histórias. Como, por exemplo, no conto “Chapeuzinho Vermelho”, personagens

que não seguem as regras estabelecidas são punidos (CADEMARTORI, 2006, p. 40).

Jacob Grimm e Wilhelm Grimm são dois outros nomes que, juntamente com Perrault, delinearam os paradigmas da literatura infantil. Após a impressão de “Contos da Mamãe Gansa” por Perrault em 1697, os irmãos Grimm publicaram sua coletânea de histórias em 1812 e 1815. Inicialmente o projeto surgiu com um caráter erudito, carregando a finalidade de proteger tesouros folclóricos do povo, ameaçados pela urbanização e industrialização crescente (TATAR, 2004, p. 350).

A coletânea dos Grimm se utilizou de fontes orais e literárias, espelhando-se na identidade nacional alemã, para reunir piadas, lendas, fábulas, anedotas, contos de fadas e demais narrativas tradicionais (TATAR, 2004, p. 351).

A partir de suas pesquisas, os irmãos desenvolveram a obra “Contos da infância e do lar”¹. O Trabalho não foi bem recebido pela crítica, que o acusava de conter influências francesas e italianas. A obra foi, então, classificada como inadequada, e sofreu com as opiniões adversas de críticos. Os leitores eram orientados, inclusive, a manter a obra fora do alcance de crianças, devido ao seu conteúdo de mau gosto (TARTAR, 2004, p. 351).

Incomodado com a recepção de seu trabalho, Wilhelm Grimm se dedicou a polir os contos, de forma a eliminar comentários sobre seu conteúdo rude e inadequado. Tal adaptação foi extremamente radical, alguns contos tiveram, inclusive, seu tamanho dobrado ao serem reescritos. Devido a essas alterações, uma obra que era voltada para estudiosos teve seu público modificado para o infantil. Wilhelm afirmava que seu trabalho foi apossado de forma errada pelas crianças, porém ele próprio foi o catalizador para tal acontecimento. Isto ocorreu devido à preocupação frenética do autor em eliminar tudo que aparentava inadequado nas histórias. O humor vulgar foi retirado, mas em muitos casos a violência foi intensificada (TATAR, 2004, p. 351).

As irmãs postiças de Cinderela têm sua visão poupada na primeira versão registrada da história, mas, na segunda edição dos *Contos da infância e do lar*, pombos lhes bicam os olhos e um verniz moral é acrescentado à história: “Assim as duas irmãs foram punidas com a cegueira até o fim de suas vidas

¹ *Kinder – und Hausmärchen* no idioma original é a compilação de piadas, lendas, fábulas, anedotas e contos de fadas da cultura alemã, feita por Jacob e Wilhelm Grimm (TATAR, 2004, p. 351).

por serem tão malvadas e falsas.” Rumpelstiltskin foge rapidamente numa colher voadora no final de algumas versões de sua história, mas os Grimm optaram por mostrar como ele fica tão fora de si em sua fúria que se rasga em dois. Em sucessivas edições dos *Contos da infância e do lar*, os detalhes repugnantes sobre os destinos dos pretendentes fracassados da Rosa da Urze foram ficando mais claros. Eles não conseguiam escalar a cerca viva que envolvia o castelo porque “as urzes se entrelaçavam umas às outras como se estivessem de mãos dadas, e os jovens que tentavam se enredavam nelas e... morriam de uma morte terrível” (TATAR, 2004, p. 351).

Tatar (2004, p. 353) declara que a meta inicial dos irmãos Grimm foi de reunir um arquivo cultural de folclore, no entanto o projeto os direcionou para a criação de manuais educativos com o foco no público infantil. A obra foi tão disseminada que passou a ser veiculada em diferentes meios, tornando seus personagens em ícones. Como consequência desse reconhecimento, os textos foram transmitidos inúmeras vezes e sofreram as mais diversas adaptações.

3.2 MODIFICAÇÕES NOS CONTOS DE FADAS

No decurso dos séculos, os contos de fadas foram sendo recontado, o que causou um polimento das histórias. O conto obteve tanto significados manifestos quanto encobertos, a ponto de atingir desde a criança ingênua até o adulto sofisticado (BETTELHEIM, 2002, p. 6).

Rodrigues e Oliveira (2009, p. 186 apud ALVES, 2001) postulam que as modificações nos contos infantis se devem à mudança na visão a respeito do desenvolvimento da criança. As histórias são adaptadas de acordo com a função que lhe é ditada pela época vigente.

Como já mencionado, os contos de fadas foram moldados de acordo com um contexto social, que permanece no plano de fundo da história. É necessário ter entendimento a respeito dos valores culturais e costumes apresentados nos textos, e questioná-los de acordo com a moral vigente. Desse modo, a intervenção de um adulto se torna necessária ao transmitir algumas histórias para crianças. É preciso refletir sobre as verdades sancionadas no conto, questionando-se o enredo deve seguir o mesmo rumo da versão impressa ou se convém improvisar novos caminhos

ou, até mesmo, diferentes finais (TATAR, 2004, p. 14). Assim, é possível reparar na necessidade constante de modificação das histórias, que pode variar até mesmo de acordo com o contexto em que a criança está inserida.

Os princípios morais, definidos pela Contra Reforma, como a valorização do pudor e a cristianização, afetaram a maneira como se deram as adaptações feitas por Perrault. Um exemplo disso é a mudança no conto “Bela Adormecida”. Na versão popular, o príncipe engravida a protagonista, que concebe gêmeos, desacordada, sem ter consciência de nenhum dos fatos. Esse trecho foi substituído na adaptação infantil, com o despertar da heroína ao ser abraçada pelo príncipe (CADEMARTORI, 2006, p. 41).

A concepção em estado de inconsciência pode ter sido considerada sacrilégio por parte dos cristãos, devido à referência velada à concepção sem pecado de Maria. Provavelmente, esse fator refreou a propagação do conto tal qual era (CADEMARTORI, 2006, p. 41).

A “Chapeuzinho Vermelho” é outro bom exemplo de história que sofreu diversas modificações no decorrer do tempo. Suas versões mais antigas eram contadas ao pé da lareira e em tabernas, para um público adulto. Em “A história da avó”, uma versão oral do conto surgida na França durante o final do século XIX, a Chapeuzinho Vermelho tira suas roupas numa tentativa de seduzir o lobo, e pergunta sobre as partes do corpo dele, finalizando com uma indagação sugestiva. Os adaptadores desse conto, Perrault e Grimm, apagaram todos os vestígios eróticos encontrados nele e acrescentaram ensinamentos para as crianças. Na versão antiga, a Chapeuzinho se demonstra uma hábil trapaceira, sem a ingenuidade que lhe é atribuída comumente. A menina passa o lobo para trás, demonstrando não precisar da ajuda de caçadores para derrotá-lo e achar o caminho de casa (TATAR, 2004, p. 28).

As imagens que acompanham adaptações infantis do conto a “Chapeuzinho Vermelho” apresentam uma preocupação em transmitir o caráter puro e inocente da protagonista. A delicadeza da menina se evidencia por suas roupas, que é retratada olhando a feição claramente ameaçadora do lobo sem demonstrar medo ou preocupação (figuras 02 a 03). Tatar (2004, p. 30) afirma a intenção apresentada pelo ilustrador (figura 02) “A simetria rígida do traje transparece a ideia de uma Chapeuzinho impecável e comportada”.



Figura 02: Ilustração de Maxfield Parrish, 1897.
Fonte: Tatar, 2004, p. 30.



Figura 03: Ilustração de Eugène Feyen, 1846.
Fonte: Tatar, 2004, p. 35.

Em uma versão mais recente da história, “*Little Girl and the Wolf*”² de James Thurber, o lobo não se assemelha nenhum pouco à vovó. A Chapeuzinho Vermelho percebe a farsa facilmente, matando o animal à tiros com uma pistola automática. Ainda mais contemporâneo, podemos citar “*Little Red Riding Hood and the Wolf*”³ de Roald Dahl. Nessa história, Chapeuzinho Vermelho retira uma pistola de seu bermudão, matando o lobo e se utilizando do corpo para fazer um casaco de pele. Ambos os contos evidenciam a esperteza da menina, que já não é considerada como tão ingênua, com a desnecessidade de ajuda por parte de uma figura masculina (TATAR, 2004, p. 29). Por estas versões do conto, diferentes das antigas, é evidente uma mudança a respeito da visão da criança e, simultaneamente, da mulher, que é retratada como mais independente e decidida.

O conto “Cinderela” é um dos poucos que goza de vasta sobrevivência literária, sendo reinventado por praticamente todas as culturas. Sua história foi reciclada de forma a originar até mesmo filmes contemporâneos como, por exemplo, “Uma linda Mulher”⁴. Em 1812, os irmãos Grimm adaptaram o conto, criando sua versão mais violenta. As filhas da madrasta são retratadas como obcecadas pelo sapatinho de cristal, chegando a cortar pedaços de seus calcanhares para que o calçado lhes sirva (TATAR, 2004, p. 37).

Tatar (2004, p. 52) menciona que “João e Maria”, por sua vez, sofreu modificações em relação ao parentesco e a postura dos adultos. Na versão original, o lenhador e a esposa são os pais biológicos das crianças, já na quarta edição de “Contos da infância e do lar”, datada de 1840, a mãe é substituída por madrasta. A figura do pai também é modificada, partilhando das intenções de sua esposa nas primeiras versões do conto, para posteriormente ser retratado protestando as atitudes da mulher. Referências religiosas também são acrescentadas pelos irmãos Grimm, como por exemplo, com a fala de João: “Não chore, Maria. Trate só de dormir um pouco. O bom Deus vai nos proteger” (TATAR, 2004, p. 55).

É possível concluir que por meio desses exemplos, que as histórias infantis sofrem constantes adaptações. Por mais que os textos originais carreguem fatos

² Pequena garota e o lobo (tradução nossa).

³ Pequena chapeuzinho vermelho e o lobo (tradução nossa).

⁴ Comédia romântica lançada em 1990, com o título original *Pretty Woman*, dirigida por Garry Marshall (IMDb).

históricos, considerados como importantes para estudiosos, modificações são necessárias exatamente pelo redirecionamento a um público diferente, que vê nos contos outra função. Portanto, as histórias se adaptam ao contexto em que estão inseridas e à importância que possuem para seus leitores.

4 A FUNÇÃO DAS ESCOLHAS GRÁFICAS NA PRODUÇÃO DE UM LIVRO

Devemos considerar que o livro é o suporte para o texto, o que torna a prática de leitura permeada pela materialidade. O leitor é orientado a respeitar as intenções do livro, tornando as escolhas gráficas partes fundamentais para estabelecer relações entre o leitor e a história (LIGIA, 2008, p. 40, apud FRAISSE; POMPOUGNAC; POULAIN, 1997, p. 137).

Fontoura (2007, p. 18) define que os livros são objetos tridimensionais, transmissores de sensações diversas através de seu manuseio. Elas podem ser visuais, táteis, olfativas, auditivas e sinestésicas. São estas sensações que definem a qualidade de interação entre o leitor e o objeto. O que interfere na percepção do livro é seu peso, formato, dimensão, encadernação, tipo de gramatura, cor e textura do papel, relação entre mancha gráfica e tamanho da folha, brancos deixados na página, escolhas tipográficas e ilustração.

Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra (LINDEN, 2011, p. 8).

De acordo com Silva (2008, p. 42), “a materialidade do texto não pode ser separada de seus usos e funções, ou ainda dos sentidos que são produzidos na relação com o leitor”. Assim sendo, as escolhas gráficas presentes no livro possibilitam a materialização do texto, e simultaneamente influenciam na percepção do leitor.

Pinheiro (2009, p. 19) atenta para o fato de que a criança obtém muitas informações visualmente, sendo a imagem parte de sua vida cotidiana, mas nem sempre tratada adequadamente no ambiente escolar. Cabe, então, concluir que as imagens e demais escolhas gráficas componentes do livro infantil participam da construção de significados da história, orientando a criança em sua interpretação.

Para Silva (2008, p. 42 apud CHARTIER, 1996), a audição e a visão também são mecanismos que permitem a leitura do texto, auxiliando a construção de seus sentidos. Caso um livro tenha seus dispositivos de comunicação alterados, seus sentidos acompanharam tal mudança originando novas interpretações para o texto.

O suporte material do texto delinea a experiência de leitura. A produção de sentidos pode ser alterada pelo tipo de encadernação, pelo tamanho e pelas possibilidades de manuseio oferecidas. Como exemplo, um livro que pode ser ou não guardado na bolsa, algo que altera sua relação com o leitor devido às possibilidades oferecidas (SILVA, 2008, p. 48 apud CHARTIER, 1996).

De acordo com Chartier (2002, p. 38), os aspectos físicos do livro são portadores de sentido na relação com o leitor. Um texto impresso em diferentes suportes não é mais o mesmo texto, já que “a alma do texto é moldada pelos tipógrafos (SILVA, 2008, p. 95).

O leitor faz suas interpretações do texto de forma a compreender até mesmo intenções não pretendidas pelo autor. Consta-se assim que a leitura é “permeada e transgredida pela mobilidade do leitor e pelos usos que esse faz do texto impresso. As formas de ler transformam-se em conjunto com as mudanças ocorridas nos suportes da leitura.” (SILVA, 2008, p. 106).

Para Cademartori (2006, p. 53), livros destinados para crianças que ainda não sabem ler, os que se utilizam exclusivamente da imagem para transmitir seu conteúdo, são importantes para o desenvolvimento infantil. Isso ocorre, porque a visão é uma experiência que ordena os demais sentidos.

Recorrendo à percepção visual para chegar ao pensamento, os signos visuais, através de suas propriedades, induzem conceitos, o procedimento analítico, a reflexividade, enfim. O desenvolvimento da apreensão visual é, portanto, uma etapa básica e importante do desenvolvimento que a leitura requer (CADEMARTORI, 2006, p. 53).

Os livros que não possuem texto transmitem sua narrativa de forma visual. Semelhantemente ocorre a codificação da história escrita por meio de símbolos, as letras. Ambas as maneiras de se apresentar um conto se distanciam da forma oral, como acontecia em atividades cronologicamente anteriores à leitura (CADEMARTORI, 2006, p. 53).

O ilustrador ou o projetista gráfico são os responsáveis pelas escolhas presentes da materialização do livro. Para isto se faz necessário o desenvolvimento de um projeto gráfico. Nele será definida a divisão do texto em páginas, a distribuição das ilustrações de acordo com sua quantidade e tamanho, a tipografia, as medidas do livro e como será a capa (OLIVEIRA, 2008, p. 86).

Após a escolha desses elementos, um boneco do livro é criado, ou seja, um protótipo do produto final que irá ajudar na diagramação e montagem do objeto.

Esse boneco deve ser enviado para a editora juntamente das ilustrações digitalizadas, possibilitando assim, a criação do arquivo do livro. Após essa etapa, são realizadas provas de impressão para garantir a semelhança do material impresso com os desenhos originais do ilustrador. Caso necessário, deve-se realizar a calibração de cores, corrigindo possíveis problemas de luminosidade ou contraste (OLIVEIRA, 2008, p. 88).

4.1 A ILUSTRAÇÃO NOS LIVROS INFANTIS

Para Tatar (2004, p. 9), não são apenas as palavras que dão o poder a uma história, as ilustrações participam dessa construção, valorizando ainda mais o texto.

Quando um adulto entra em contato com imagens de livros que leu quando criança, um sentimento nostálgico o possui, trazendo a tona memórias de sua infância. Isto demonstra como a ilustração é marcante para o leitor.

Oliveira (2008, p. 88) afirma que estamos inundados por imagens, entramos em contato com elas desde o início do dia, ao abrir uma embalagem de café da manhã, ao andar na rua, olhar o jornal ou a televisão, ou até mesmo ao acessar a internet. Figuras surgem de maneira muito frequente, procurando vender, convencer ou informar o espectador, que não possui a opção de ignorá-las. Mesmo quando criativa, a imagem em excessiva quantidade se demonstra como problema. Sendo assim, a ilustração de livros deve conter poesia, metáfora e fantasia, emergindo, dessa forma, em meio a tantos apelos visuais e ganhando destaque entre eles.

Toda a imagem possui uma natureza narrativa. Figurações e até mesmo formas abstratas estimulam o espectador a elaborar, fantasiar e fabular, portanto, toda a presença formal conduz à narração. Entretanto são as imagens figurativas que se tornam mais acessíveis ao observador, devido à sua fácil leitura. A história é responsável por originar a ilustração, porém sua capacidade narrativa conduz ao surgimento de uma nova história em uma cadeia contínua (OLIVEIRA, 2008, p. 103).

O trabalho do ilustrador é antes de tudo o de um dedicado leitor. Ele deve mergulhar no texto procurando sentidos e significados da história. Apenas pela leitura crítica e analítica do texto é que sua comunicação visual se torna significativa. O

ilustrador deve então utilizar-se de seu repertório de conhecimento visual, enriquecido por pesquisas referentes a assuntos específicos, culturas e épocas, para experimentar a visualização de personagens, locais, objetos e demais elementos componentes da cena narrativa (OLIVEIRA, 2008, p. 104).

Aliado, sem dúvida, à habilidade de manipular os materiais plásticos e à capacidade técnica de criar imagens visuais, o trabalho de ilustrar um texto, criando imagens narrativas, incorpora esse trabalho de tradução entre dois códigos diferentes e com recursos de linguagem próprios, mas não se restringe à tradução como repetição ou transferência de um sistema de linguagem a outro; o texto poético não necessita das repetições imagéticas, não se valoriza com esclarecimentos visuais que podem torna-lo óbvio. Pelo contrário, ele se desdobra e se expande em imagens provocadoras de poesia (OLIVEIRA, 2008, p. 105).

Para Oliveira (2008, p. 105), a ilustração não deve se limitar à ideia de superar o texto, pelo contrário, ela deve ser aliada do mesmo, colaborando para sua percepção através de uma linguagem que lhe é própria. Uma boa ilustração pode, inclusive, trazer a tona uma perspectiva inesperada para a história, não retratando exclusivamente o que está sugerido no texto, mas sim explorando detalhes menos óbvios do enredo.

Normalmente a ilustração está associada apenas ao elemento decorativo do texto, possuindo uma função redundante que reafirma sua narrativa. Todavia a capacidade de ornar é inerente à ilustração, sendo assim, quando é valorizada apenas pela estética, a imagem tem sua função comunicativa limitada (OLIVEIRA, 2008, p. 113).

O leitor absorve o texto, e o ilustrador fica encarregado de ampliar essa experiência. Muito pelo contrário da crença comum, que defende as limitações e barreiras causadas pela ilustração na imaginação daquele que lê, o uso das imagens cria experiências sensíveis, estimula a criatividade, não impedindo a formação de imagens mentais próprias no leitor (OLIVEIRA, 2008, p. 107).

4.1.1 ELEMENTOS FORMAIS DA ILUSTRAÇÃO

O ilustrador conduz a leitura de sua obra por meio da distribuição de elementos em zonas de interesse. O processo de visualização da imagem se origina

da esquerda para a direita, em diagonal descendente, possibilitando que as formas distribuídas dentro dessa organização tenham sua leitura mais rápida. No entanto, a figura não deve concentrar seus detalhes apenas nessa área, para que a ilustração se torne interessante, o leitor deve percorrer seus olhos por toda a extensão da obra (OLIVEIRA, 2008, p. 78).

Outro recurso que prende a atenção do espectador por mais tempo é o contraste de formas e cores. Elementos semelhantes tendem a se atrair, enquanto os diferentes entre si destacam-se. Tal contraste cria uma sensação de ritmo na imagem, devido às áreas de tensão espacial (OLIVEIRA, 2008, p. 78).

Para dominar de maneira adequada o uso de cores, de forma a atrair o olhar do observador, devemos ter em mente algumas de suas propriedades. A percepção da cor é dependente de aspectos fisiológicos, psicológicos e culturais. Enquanto cores vibrantes são mais bem percebidas por jovens, cores de baixa vibração são mais bem vistas por idosos. Porém a preferência pelas cores não é delimitada apenas por esse fato, ela depende da cultura, ambiente e sociedade em que o observador está inserido (OLIVEIRA, 2008, p. 79).

O texto sempre deve ser utilizado como ponto de partida para as escolhas do ilustrador. A narrativa, de forma tanto subjetiva quanto objetiva, orienta a seleção de cores que irão compor a imagem. O clima e o tempo em que a história se desenrola são exemplos de orientações objetivas, o contraste entre dia e noite, quente e frio ou até mesmo chuvoso e ensolarado, demandam a escolha de uma palheta coerente. Quanto aos aspectos subjetivos da narrativa, podemos citar sua trama ser densa ou tranquila, de ritmo acelerado ou lento e até mesmo o humor que a situação narrada transmite ao leitor (OLIVEIRA, 2008, p. 80).

Um recurso para o olhar do espectador em percorrer diversos pontos da imagem é orientá-lo por meio de uma mesma cor colocada em diferentes planos da ilustração. O uso de cores complementares pode auxiliar nessa tarefa, conduzindo o sentido de leitura. Ao ver uma cor, tendemos a percorrer a obra com nossos olhos, buscando sua complementar, assim como ocorre na ilustração do livro “Num Marte pequenininho” da autora Gláucia de Souza (figura 04). A ilustradora Cristina Biazetto posicionou o personagem com detalhes verdes em um grande fundo vermelho, criando tensão e dando dramaticidade à cena (OLIVEIRA, 2008, p. 81).



Figura 04: Ilustração de Cristina Biazetto, 2002.
Fonte: Oliveira, 2008, p. 81.

As cores quentes são ideais para representar dias ensolarados, elas transmitem proximidade, vibração e materialidade. Cores frias, por sua vez, são ideais para noites frias, seu uso provocará o distanciamento, profundidade e transparência. Pela combinação de ambos os tipos de cores é possível criar uma sensação de ritmo, com zonas que avançam e outras que recuam. Cores quentes são destinadas ao primeiro plano, enquanto as frias tendem a dar profundidade à cena. Também é possível ampliar o espaço pelo uso de cores claras, ou reduzi-lo com pigmentos escuros (OLIVEIRA, 2008, p. 83).

4.1.2 A ALFABETIZAÇÃO VISUAL

Ao mencionar a palavra “alfabetização”, temos a tendência em pensar nos elementos relacionados à linguagem escrita: ao saber ler e escrever. No entanto ela também pode se referir a interpretar os significados presentes em figuras.

A imagem possui capacidade comunicativa. Em uma sociedade fundamentada com bases na cultura visual, a conscientização a respeito de suas propriedades se torna algo de extrema importância.

Segundo Amador (1998), como ponto de partida para uma maior valorização da imagem na educação podem ser importantes algumas atitudes; a imagem deve ser vista como uma oportunidade para pensar; a imagem, além de ser um modo de transmitir conhecimento, é também uma parte do ato de pensar; a imagem é uma forma de organizar ideias e desenvolver a comunicação, portanto o valor didático de uma imagem está relacionado à sua capacidade de gerar ideias, e ainda a imagem deve permitir a recuperação da informação anterior para propiciar a facilidade de posteriores associações e construção de analogias e deve potencial e incentivar o desenvolvimento de atitudes inquiridoras (PINHEIRO, 2009, p. 23).

A ilustração não referencia apenas o universo do texto, nela o ilustrador reflete também experiências e conhecimentos que lhes são próprios. Isso ocorre de forma semelhante como a relação entre o escritor e o texto, em ambas, o autor exprime seu modo de ver particular na obra (OLIVEIRA, 2008, p. 75).

A percepção da imagem depende em grande parte de seu leitor. Uma ilustração pode ser interpretada de várias maneiras, de acordo com o conhecimento de seu observador, encadeando diversas associações ao ser exposta a pessoas diferentes. O entorno também possui a capacidade de alterar o sentido da imagem, que, ao ser colocada ao lado de outro elemento, passa a associar-se a ele, gerando novos significados (OLIVEIRA, 2008, p. 76).

Para a leitura de imagens, devemos considerar que fatores culturais modelam suas interpretações. Canclini (2005, p. 41) postula que um objeto pode sofrer reapropriações sociais, ganhando uma função diferente da que foi elaborado para cumprir, ao transpor de um sistema cultural para outro. Os significados são recodificados, mudando de significação de acordo com o grupo social que os interpreta.

A imagem também sofre diferentes interpretações devido à cultura de seu observador. Em alguns casos, mudando radicalmente o contexto em que a figura se encontra e sua função. Como exemplo disto, Pinheiro (2009, p. 21 apud AGOSTINI, 1946) cita uma experiência ocorrida em *Wainatu*, uma grande ilha habitada por povos isolados dos demais. Com a descoberta de jazidas de petróleo, os nativos foram forçados a conviver com a civilização ocidental.

Os supermercados eram supridos com toda espécie de mercadoria: garrafas de champanhe, perfumes e roupas caras. Havia também alimentos enlatados com figuras de carne, peixes, vegetais, em seus rótulos, as quais permitiam as pessoas identificar seus conteúdos. As pessoas responsáveis

pela distribuição da comida descobriram que uma lata em especial, exibindo a cara fofo e sorridente de um menino, rapidamente se esgotava das prateleiras. Intrigados, perguntavam-se por que aquela marca em particular era tão popular diante da enorme variedade e começaram a pesquisar sobre as razões que levavam os descendentes dos nativos a consumirem esse tipo de enlatado e, para a surpresa das autoridades, descobriram que as pessoas compravam a marca por estarem convencidos de que estavam comendo a terna carne fresca da criança que o rótulo exibia quando, na verdade, o conteúdo das latas era de carne bovina (PINHEIRO, 2009, p. 21 apud AGOSTINI, 1946).

A associação normal a ser feita pela imagem de um garoto saudável é de que o alimento é de qualidade e garante a boa saúde do consumidor, porém outras embalagens se utilizam de figuras em seus rótulos para retratar seus conteúdos. Presume-se assim que a interpretação dos nativos foi influenciada por questões culturais que são consideradas óbvias para o grupo.

O significado de uma imagem, a mensagem que ela transmite, é extremamente ligado à experiência e ao conhecimento pessoal. Normalmente, as imagens nas latas são um “atalho informativo” mostrando-nos o que elas contêm. Isto é um raciocínio cultural que nos ajuda a interpretar imagens visuais em seu modo correto (PINHEIRO, 2009, p. 22 apud AGOSTINI, 1989).

Ao elaborar um livro ilustrado, devemos refletir sobre como se dá a relação entre imagem e texto e leitor.

De imediato, o livro evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativas, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado. As imagens, cujo alcance é sem dúvida universal, não exigem menos do ato de leitura. Nisso talvez resida um mal-entendido crucial. Considerada adequada aos não alfabetizados - a quem esses livros são destinados em particular -, é raro que a leitura de imagens resulte de um aprendizado, uma vez que ela irá paulatinamente desaparecer da nossa trajetória de leitores. Ora, assim como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação (LINDEN, 2011. p. 8)

As ilustrações são utilizadas como ornamento para o texto, mas também podem transmitir conteúdos além dos descritos no mesmo. Os códigos presentes na imagem são interpretados pelo leitor, ato dependente de fatores culturais, e alteram relações do mesmo com a narrativa.

4.1.3 REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO

O universo dos contos é permeado por magia, locais fantasiosos e seres fantásticos: dragões, fadas, gigantes, bruxas e monstros ganham vida dentro destas obras literárias. Certamente tais figuras são carregadas de símbolos que delimitam uma gama de ações e características psicológicas a estes seres de acordo com seus atributos.

Criaturas fantásticas são utilizadas como recurso para atribuir personalidade e ditar a maneira que cada personagem irá agir durante a história. Uma fada representa a virtude, bondade e beleza, enquanto a bruxa representa o mal e a feiura. É natural imaginar esses seres retratados a partir de estereótipos, fato que orienta as escolhas do ilustrador de contos.

No caso de elementos pertencentes ao mundo fantástico, não existe um modelo concreto para se seguir ao realizar uma representação de seus componentes. Desse modo, tendemos a imitar a imagem carregada de estereótipos que nos aparece na mente (MOLINA, 2006, p. 513).

Mesmo sem um modelo concreto, o ilustrador recorre ao real, de forma a utilizar-se de seus elementos para criar algo fantasioso. Para retratar seres imaginários de forma plausível, suas partes devem ser reais, possibilitando que o todo aparente ser copiado de um modelo real (MOLINA, 2006, p. 514).

Se queremos fazer com que um animal imaginário pareça natural, por exemplo, um dragão, pegaremos de modelo uma cabeça de mastim; de olhos, os de um gato; de nariz, os de um galgo; de orelhas as de um leão; de têmporas, as de um galo velho, e de pescoço, o da tartaruga aquática (MOLINA, 2006, p. 514 apud VINCI, 1983, p. 69).

As representações frequentes de monstros ao longo da história foram criadas a partir da mistura de diferentes bichos. Tais imagens são impregnadas de simbolismo, derivado muitas vezes de crenças que atribuíam poderes a animais específicos (MOLINA, 2006, p. 514 apud HUXLEY, 1994).

Para representar um ser irreal, recorreremos aos nossos processos de reconhecimento. Nesta etapa, dados cifrados são decodificados no decorrer do fazer criativo. Como exemplo, o processo de reconhecimento funciona da seguinte forma: sabemos como certa pessoa é, porém se tentarmos desenhar o seu rosto teremos

dificuldade. Já se nos depararmos com essa pessoa, mesmo que por meio de uma fotografia, a reconheceremos imediatamente (MOLINA, 2006, p. 515).

Nosso cérebro arquiva apenas as informações que consideramos mais importantes, o que mais nos impressiona. Em seguida, estes dados são agrupados em conjuntos que seguem um padrão, perdendo, assim, suas características particulares em função das gerais (MOLINA, 2006, p. 515).

Lembramos que uma pessoa é alta, tem nariz grande e usa uma camisa verde. Com o tempo conservaremos uma imagem mental que corresponde com a de uma pessoa alta com um nariz grande e uma camisa verde, porém teremos padronizado os conceitos de alto, grande e verde e teremos os incluído dentro de um grupo indeterminado de alto, grande e verde. Quando se vão apagando todos os traços que conservamos na memória, só nos recordaremos que era uma pessoa alta, de nariz grande e camisa verde, porém não sabemos exatamente que altura tinha (diremos tantos centímetros e indicaremos com a mão onde acreditamos que sua cabeça terminaria), não sabemos qual é a forma exata de seu nariz (porém a desenharemos dentro do que acreditamos ser um nariz grande) e não saberemos exatamente qual é tom de verde da sua camisa (o enquadraremos dentro de uma gama de verdes que acreditamos que a cor pertencia). Ao memorizar reduzimos o particular ao geral dentro dessa particularidade (MOLINA, 2006, p. 515).

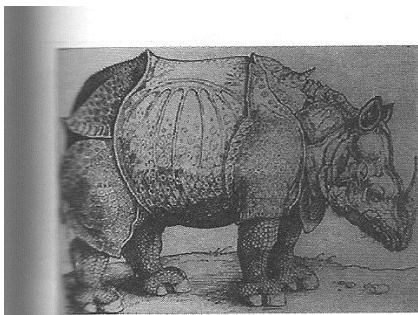
Devemos enfatizar que existe uma grande diferença entre a percepção sensorial e aquilo que percebemos mediante a uma descrição. A impressão que algo nos transmite jamais será igual à sua representação, seja por imagem ou pela palavra, tanto em forma de texto quanto por via oral. Isto ocorre porque são poucas as formas, cores e texturas que possuem uma denominação adequada. As palavras tendem a designar algo como pertencente a uma determinada classe. Porém esta classe abarca uma gama infinita de objetos diferentes entre si, mas que compartilham de uma característica comum (MOLINA, 2006, p. 515).

Tanto a representação de animais quanto de seres imaginários é influenciada por essa forma de agrupar seguindo um padrão. Ver o animal, uma obra de arte que o representa, relatos ou restos do mesmo, é referência física anterior que o ilustrador já possui. Contudo elas sofrem modificações pelo tempo juntamente com uma subjetificação por parte do observador (MOLINA, 2006, p. 515).

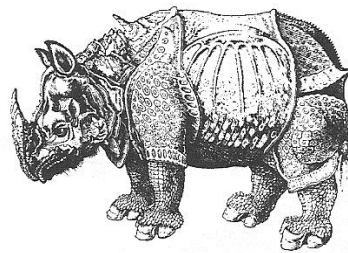
Molina menciona que “Podemos distinguir um rinoceronte de um leão, porém no conjunto todos os rinocerontes nos parecem iguais. Não estamos acostumados a ver rinocerontes” (2006, p. 516).

Para criar uma representação deste animal, recorreremos ao único modelo disponível, o exemplar que se encontra no zoológico. Se ele possuir rabo curto, concluiremos que todos os rinocerontes têm rabo curto. O mesmo acontece com outras características do ser. Elas serão generalizadas, pois não possuímos demais referências que viabilizem a comparação (MOLINA, 2006, p. 516).

Outra possibilidade seria não poder ver um rinoceronte diretamente, caso comum aos seres imaginários devido à sua natureza, assim sua representação será baseada em imagens criadas por outros. Um exemplo disso é o rinoceronte de Dürer (figura 05), gravura criada em 1515 que até o século XVIII serviu de modelo para diversas representações do animal, inclusive em revistas de cunho científico. Os erros cometidos por Dürer incluíam o corpo escamoso e um chifre extra nas costas do solípede, e foram repetidos por aqueles que lhe tomaram como modelo (MOLINA, 2006, p. 516).



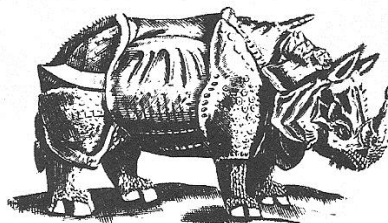
Rinoceronte según un grabado de A. Dürero, 1515



8. C. Gessner. Cópia del rinoceronte de A. Dürero, 1560



Rinoceronte



10. Cópia realizada por G. Schott, 1697

Figura 05: Representações de rinoceronte.
Fonte: Molina, 2006, p. 527.

Um caso semelhante ocorre com a representação da bruxa, originária do conto “João e Maria”. Tatar (2004, p. 59) afirma que a aparência da mulher não era descrita com detalhes pelo texto, porém as ilustrações vieram a moldar sua aparência. A punição da bruxa foi responsável pelos estereótipos tidos como característicos deste ser. Na história, a mulher sofre com uma morte horrível pelas chamas, fato que foi associado aos horrores do Terceiro Reich. Desse modo, as bruxas passaram a ser representadas com fortes traços judeus estereotipados (figura 06 e 07), principalmente durante o século XX (TATAR, 2004, p. 61). Versões mais recentes também carregam esses estereótipos, como é o caso da bruxa na versão animada da “Branca de neve e os sete anões”⁵ dos estúdios Walt Disney⁶ (figura 08) e a bruxa em “Valente”⁷ dos estúdios Pixar⁸ (figura 09).



Figura 06: Ilustração de Arthur Rackham.
Fonte: Tatar, 2004, p. 59.

⁵ Animação tradicional lançada em 1937 pelos estúdios de animação Walt Disney (DISNEY, 1937).

⁶ Estúdio de animação localizado em Burbank, Califórnia. Desenvolve a criação de filmes em animação tradicional e computadorizada (WALT DISNEY ANIMATION STUDIOS).

⁷ Animação computadorizada, lançada em 2012 pelos estúdios Pixar (SARAFIAN, 2012).

⁸ Estúdio de animação localizado na Califórnia, responsável pelo desenvolvimento de aclamados filmes de curta metragem e animações (PIXAR ANIMATION STUDIOS).



Figura 07: Ilustração de Hermann Vogel, 1894.
Fonte: Tatar, 2004, p. 61.



Figura 08: Bruxa no filme “Branca de neve e os sete anões”.
Fonte: Disney, 1937.



Figura 09: Bruxa no filme “Valente”.
Fonte: Sarafian, 2012.

Uma criatura que sofreu modificações tanto de aparência quanto de significação foi o unicórnio. Borges (1974, p. 146) pontua que as primeiras descrições do ser pouco se aproximam das finais. O historiador e médico grego Ctesias, 400 anos A.C, descreve o unicórnio como um burro selvagem muito rápido que habitava as terras da Índia. Sua pelagem era branca, de cabeça roxa, com olhos azuis e um chifre pontudo no meio da testa, preto com ponta vermelha e base branca.

Plínio, mais precisamente, escreveu (VIII, 31): o mais impetuoso de todos os animais é o unicórnio, cujo corpo se assemelha ao de um cavalo, mas tem por cabeça a de um veado, os pés de um elefante, o rabo de javali, um grave mugido e um único chifre longo e preto que se projeta do meio da testa. Dizem que é impossível capturar o animal com vida (BORGES, 1974, p. 146).

Tomando como base estas descrições de um animal violento e ameaçador, é difícil imaginar que as representações mais recentes do unicórnio seguiriam uma vertente totalmente oposta disto. Talvez a modificação do animal para um ser dócil e adorado tenha se iniciado pelo uso de sua representação com uma finalidade diferente. Borges (1974, p. 147) cita que entre os conteúdos de bestiários da Idade Média estava à narração de que uma donzela poderia domar o unicórnio. Leonardo da Vinci inclusive atribuía à captura do ser pela sua luxúria. Diante de uma virgem, a

criatura esquecia-se de toda a sua natureza feroz, e sedia à vontade de deitar-se no colo da donzela, desta maneira era abatido facilmente por caçadores.

Criaturas fantasiosas estão presentes em diversas histórias e imagens, muitas vezes seguindo a função alegórica. Seu constante aparecimento deve-se ao fascínio que é despertado no leitor pelo seu uso, mesmo a criatura mais temerosa atrai a atenção e interesse dele.

Molina (2006, p. 516 apud ADDISON, 1991) afirma que estamos familiarizados com uma gama de elementos, que devido à repetição, resultam em um sentimento de monotonia. O novo diversifica a vida, sua estranheza diverte o observador, aliviando seu tédio. Seres fantásticos despertam o interesse da humanidade devido a isto, suas características singulares são uma surpresa agradável que desperta a curiosidade e instiga a imaginação.

5 PESQUISA COM O PÚBLICO ALVO

A pesquisa é uma forma de buscar verdades, obter respostas ou ter experimentações e intuições comprovadas. A qualquer momento, ela pode ser interrompida para se adequar a um novo direcionamento, planejamento ou ação (KAUARK; MANHÃES; MEDEIROS, 2010, p. 33).

Para este projeto, foi realizada uma pesquisa exploratória. Por meio da construção de hipóteses, levantamentos bibliográficos, entrevista e análise de exemplos, foi possível conhecer o público alvo (KAUARK; MANHÃES; MEDEIROS, 2010, p. 26) e definir a melhor abordagem para o desenvolvimento do livro com temática de contos de fadas.

A equipe decidiu separar a coleta de dados em duas etapas. A primeira seria apenas com as crianças, seguida de um questionário para os pais. As abordagens para estes grupos foram pensadas de forma diferente, procurando facilitar a obtenção de respostas.

Para as crianças, a coleta de dados deve ser de maneira direta e presencial. Kauark, Manhães e Medeiros (2010, p. 64) definem a pesquisa direta como aquela em que o entrevistador se posiciona frente ao entrevistado, sendo presencial quando o entrevistador indaga e o entrevistado responde. Para esse tipo de coleta de dados ser feita, de forma eficiente, é preciso elaborar um plano para a entrevista, que define a ordem das perguntas e o que deve ser descoberto.

Isto foi decidido para possibilitar indagações e o levantamento de outros dados não contemplados no formulário original (KAUARK; MANHÃES; MEDEIROS, 2010, p. 64). Como o contato com várias crianças de uma mesma faixa etária é algo de difícil acesso para quem está fora de ambientes que envolvam este convívio, a pesquisa deveria ser flexível, prevendo o surgimento de novas posturas e informações anteriormente não pensadas.

Também foi elaborada uma forma de avaliar o uso do livro pela criança. Alguns exemplares seriam colocados à disposição dos jovens entrevistados. Os condutores da entrevista fariam observações, possibilitando notar comportamentos comuns e preferências do público. Tanto esta etapa quanto a entrevista seriam

filmadas e fotografadas pela equipe, possibilitando uma consulta posterior caso necessário.

As perguntas feitas para as crianças responderem, se dividem em três grupos: informações sobre hábitos de leitura da criança; influências, incentivos e interesses relacionados a histórias; e dados sobre a relação da criança com contos de fadas.

As informações sobre hábitos de leitura englobam a capacidade de ler textos do jovem e sua faixa etária. Com estes resultados se torna possível pesquisar a melhor tipografia para um texto voltado ao grupo em questão. Também será perguntado se a criança gosta ou não de livros.

As influências, incentivos e interesses relacionados às histórias envolvem a disposição que o entrevistado possui em ouvir narrativas, como ele tem contato com elas e se este hábito é incentivado.

Na última etapa, a criança seria indagada a respeito de sua interação com contos de fadas. O entrevistado deveria afirmar se conhece alguma narrativa desta natureza, como teve contato com ela e qual é seu conto de fadas favorito.

A abordagem dos pais deve ser distinta. Um formulário com questões abertas e de múltipla escolha seria entregue aos responsáveis. Para este contato, a agenda escolar foi à escolhida como veículo. Isto demandaria a adaptação do questionário para um formato que pudesse ser anexado facilmente na caderneta. Portanto, no primeiro contato com a escola, a equipe deve coletar informações a este respeito.

A pesquisa iniciaria com uma breve explicação aos pais, discorrendo o objetivo desse levantamento de dados, e uma apresentação de seus autores. Em seguida, os responsáveis responderiam um grupo de questões de múltipla escolha a respeito de seus hábitos de leitura, escolaridade e se os filhos se interessam por livros. Com estas informações seria possível estabelecer uma relação entre o nível de escolaridade e a da frequência com que o adulto lê, além de verificar se os hábitos dos pais influenciam os filhos. Tanto a idade do responsável quanto da criança seriam questionadas, a fim de procurar uma relação entre este fator e a prática de leitura de ambos.

As questões abertas foram elaboradas de forma a serem respondidas com poucas palavras, incentivando os responsáveis a preencherem o formulário por completo. A primeira pergunta é sobre o tipo de história preferido pelas crianças. As respostas podem definir se o texto é clássico, protagonizado por personagens protegidos por direitos autorais, ou se possui algum tema ou semelhança comum com as respostas dadas pelos demais entrevistados. Estes dados servem para orientar a escolha dos contos selecionados para o projeto do livro.

O próximo questionamento é se a criança teve contato com contos de fadas e como se deu o mesmo. É importante saber se algum familiar lê este estilo de texto para o jovem, definindo o melhor formato e tipografia para um livro com essa finalidade. Também é possível saber por qual mídia se dá o contato das crianças com os contos: por meio de livros, televisão, quadrinhos, filmes ou outros. Estes fatores podem alterar elementos visuais no exemplar a ser desenvolvido.

A seguir o responsável expressaria sua opinião sobre contos de fadas, e se a criança gosta deles. A partir disso, a equipe verificaria se os adultos podem apreciar esta modalidade de texto juntamente das crianças, ou se a encaram como cansativa. Dependendo da resposta, pode ser necessária uma abordagem visual diferente para atrair tanto o responsável quanto seus filhos. Também é possível traçar uma relação entre a idade da criança e o interesse da mesma por contos de fadas, selecionando a faixa etária ideal para esta narrativa.

O adulto seria questionado, a seguir, sobre qual é o seu conto de fadas favorito e qual é o da criança. Além de selecionar os contos mais mencionados nos questionários, a equipe descobriria se existe uma relação entre os gostos dos pais e dos filhos.

A próxima questão aberta é sobre o que o responsável procura ao adquirir um livro para a criança. As características apontadas neste item podem orientar tanto as escolhas visuais quanto a seleção dos contos componentes do livro, procurando atender as expectativas do comprador.

A seguir, foi desenvolvido um formulário para assinalar os estilos de livro que os responsáveis preferem dar à criança. São eles: ilustrados e coloridos, interativos⁹,

⁹ Livros que transmitem a história de forma lúdica, complementados com brinquedos, jogos ou sons (TODOLIVRO, 2010).

pop up¹⁰, sem ilustrações ou com uma história interessante. Para um melhor entendimento destes termos, seria anexada uma imagem de um livro pop up, juntamente de sua explicação e do significado de livro interativo. Uma questão em aberto é destinada a verificar o que o adulto acha de volumes em pop up.

A última parte do formulário pede ao responsável para assinalar qual a frequência que ele pratica os atos apontados. A escala é de um a cinco, considerando pela sinalização do número um como nunca, três como às vezes e cinco como sempre. Nessa etapa é avaliada a frequência que o adulto lê, qual tipo de livros compra, se lê para a criança ou junto dela e se compra livros infantis. No caso da criança ser alfabetizada, também é pedido à frequência que ela lê.

Tanto o formulário voltado aos responsáveis quanto o da criança foi pensado para ser respondido brevemente. Isto possibilita a obtenção de respostas sem cansar quem está sendo questionado. A forma de interação com o entrevistado foi pensada de acordo com as capacidades de sua faixa etária. A entrevista presencial e direta possibilita o redirecionamento da pesquisa, algo necessário ao conversar com as crianças, enquanto o formulário é ideal para os responsáveis, por ser rápido de se responder.

5.1 ESCOLHA DO GRUPO A SER ENTREVISTADO

Historicamente, a faixa etária é uma preocupação constante na produção de livros infantis. O mercado do livro deve se adequar ao consumo, assim, esta divisão torna-se uma ferramenta importante para os desenvolvedores de publicações destinadas ao mercado infantil (SILVA; FREITAS; BERTOLETTI, 2006, p. 71).

De acordo com Silva, Freitas e Bertolotti (2006, p. 69 apud JEAN PIAGET 1896-1980), a faixa etária é o fator que determina para qual grupo de crianças um livro deve ser direcionado. Esta seleção leva em conta a idade e o estágio de desenvolvimento interno da criança (figura 10). Servindo de suporte teórico para determinar o mercado consumidor, os livros são classificados de acordo com o

¹⁰ Livros com imagens que parecem saltar das páginas ao serem abertas. São feitos com recortes e dobraduras (ESTADÃO, 2010).

aprimoramento da personalidade e capacidade de leitura do jovem (SILVA; FREITAS; BERTOLETTI, 2006, p. 70).

Desenvolvimento cognitivo infanto-juvenil		Desenvolvimento da leitura	
Idade	Estágio de desenvolvimento personalidade	Estágio de desenvolvimento	Tipo de leitura
3 e 6 anos	<i>Pensamento pré-conceitual</i> – Construção dos símbolos. Mentalidade mágica. Indistinação eu/mundo.	<i>Pré-leitura</i> – desenvolvimento da linguagem oral. Percepção e relacionamento entre imagens e palavras: som, ritmo.	Livros de gravuras, rimas infantis, cenas individualizadas.
6 a 8 anos	<i>Pensamento intuitivo</i> – Aquisição de conceitos de espaço, tempo e causa. Ainda mentalidade mágica. Auto-estima. Fantasia como instrumento para compreensão e adaptação ao real.	<i>Leitura compreensiva</i> – textos curtos. Leitura silábica e de palavras. Ilustração necessária: facilita associação entre o que é lido e o pensamento a que o texto remete.	Aventuras no ambiente próximo: família, escola, comunidade, histórias de animais, fantasias, e problemas infantis.
8 a 11 anos	<i>Operações concretas</i> – Pensamentos descentrados da percepção e ação. Capacidade de classificar, enumerar e ordenar.	<i>Leitura interpretativa</i> – desenvolvimento da leitura. Capacidade de ler e compreender textos curtos e de leitura fácil, com menor dependência da ilustração. Orientação para o mundo. Fantasia.	Contos fantásticos, contos de fadas, folclore, histórias de humor, animismo.
11 a 13 anos	<i>Operações formais</i> -Domínio das estruturas lógicas do pensamento abstrato. Maior orientação para o real. Permanência eventual da fantasia.	<i>Leitura informativa, ou factual</i> – desenvolvimento da leitura. Capacidade de ler textos mais extensos e complexos quanto á idéia, estrutura e linguagem. Introdução à leitura crítica.	Aventuras sensacionalistas: detetives, fantasmas, ficção científica, temas da atualidade, história de amor.
13 a 15 anos	<i>Operações formais</i> -Descoberta do mundo interior. Formação de juízos de valor.	<i>Leitura crítica</i> – capacidade de assimilar idéias, confrontá-las com sua própria experiência e reelaborá – las em confronto com material de leitura.	Aventuras intelectualizadas, narrativas de viagens, conflitos psicológicos, conflitos sociais, crônicas, contos.

Figura 10: Faixa etária, desenvolvimento da personalidade e da leitura.

Fonte: Silva, Freitas e Bertolotti, 2006 apud Filipousky, 1982.

Entretanto é necessário ter em mente que a faixa etária não é um indicador direto e obrigatório da literatura infantil. A criança não escolhe o livro de acordo com sua idade, mas sim por outros fatores, como as ilustrações de capa, cores vibrantes e interesses comuns a ela (SILVA; FREITAS; BERTOLETTI, 2006, p. 72).

De acordo com Silva, Freitas e Bertolotti (2006, p. 71), o livro infantil que se destina apenas à comercialização sofre frequentemente com a perda de sua essência literária. Atender o mercado consumidor sem se preocupar com a formação humana, proporcionada pela literatura, distancia a atividade de ser lúdica e prazerosa.

A faixa etária não é uma regra, mas sim uma ferramenta para direcionar o mercado editorial e determinar a produção de livros infantis (SILVA; FREITAS; BERTOLETTI, 2006, p. 72).

O quadro “Faixa etária, desenvolvimento da personalidade e da leitura” (figura 10) classifica os contos de fadas no mesmo grupo dos contos fantásticos, folclore, histórias de humor e de animismo. A faixa etária ideal para este tipo de produção é de oito a onze anos. Nesta idade a criança é capaz de operações concretas, classifica, ordena e enumera. Seus pensamentos são descentrados da percepção e da ação. A leitura nesta idade é interpretativa, ela consegue ler e compreender textos curtos de fácil entendimento. De oito a onze anos, a criança tem uma menor dependência da ilustração, sendo preferenciais histórias de orientação para o mundo e com elementos fantasiosos.

Entretanto, o quadro de faixa etária (figura 10) menciona semelhanças entre o tipo de literatura ideal para crianças de seis a oito anos e contos de fadas. Os temas sugeridos para essa idade são: aventuras em ambientes próximos, como família, escola e comunidade, histórias de animais, fantasias e problemas infantis. O pensamento dessas crianças é intuitivo, já possui os conceitos de espaço, tempo e causa. Mas o elemento mágico é necessário para a compreensão e adaptação do real. A leitura nessa idade é compreensiva, sendo ideais, textos curtos e ilustrados. As imagens têm um papel importante para essa faixa etária. É por meio delas que a criança faz associações entre o que é lido e o que o texto remete.

Devido a essas descrições, a pesquisa procurou contemplar crianças desses dois grupos, possibilitando assim, uma melhor delimitação de qual faixa etária tente apreciar mais contos de fadas.

Os locais escolhidos para entrevistar tanto pais quanto crianças foram escolas particulares de Curitiba e de sua região metropolitana. Como primeira providência para o contato com o colégio, foi pedido à Universidade Tecnológica Federal do Paraná uma carta de recomendação. Esta carta foi acompanhada do uso de crachás pelos membros da equipe, com a finalidade de identificação. Também foi preparado um termo para os pais autorizarem fotos e a filmagem das crianças durante a entrevista, enfatizando que elas seriam utilizadas apenas para a pesquisa.

A apresentação aos colégios só foi realizada quando os documentos necessários foram adquiridos.

5.2 PROBLEMAS E DIFICULDADES DA ENTREVISTA

Para obter respostas sobre quem é o público interessado em conto de fadas e o que ele espera de um livro desse gênero, o grupo entrou em contato com três colégios particulares de Curitiba e da região metropolitana. Apenas uma escola possibilitou a realização da pesquisa, porém pediu mudanças em relação ao questionário e a abordagem apresentada.

O primeiro interesse da escola foi garantir a proteção à criança. Assim, coletar imagens e filmar o processo foi negado. A equipe também foi desencorajada a aplicar a pesquisa com os pais, devido ao fato dos responsáveis não acompanharem a agenda dos filhos.

O formulário precisou ser totalmente reelaborado. Isto ocorreu em virtude às demandas da escola para que os professores aplicassem a pesquisa, evitando o contato da comunidade externa com as crianças. Foi sugerido que o questionário mudasse de formato, permitindo uma realização ainda mais rápida do mesmo, e possibilitando-a ser aplicada pelos educadores sem a supervisão da equipe.

A escola permitiu que alguns livros fossem mostrados aos alunos, caso se mantivesse os pedidos anteriores também nesta etapa. Dentre os livros: “As crônicas de Nárnia”¹¹, “O pequeno príncipe”¹², “A fantástica fábrica de chocolate”¹³, “Harry Potter”¹⁴, “Clássicos da Disney”¹⁵ e “Tesouro de contos de fadas”¹⁶, apenas “O pequeno príncipe” e “A fantástica fábrica de chocolate” foram apresentados aos

¹¹ Livro de literatura clássica de fantasia, escrito por C. S. Lewis. Aborda temas da luta do bem contra o mal, batalhas épicas, criaturas fantásticas e atos heroicos (NARNIA).

¹² O terceiro livro mais vendido no mundo, com 134 milhões de exemplares vendidos. Foi escrito por Antoine de Saint-Exupéry, a história encanta crianças e adultos (O PEQUENO PRÍNCIPE, 2011).

¹³ Possivelmente a história mais conhecida de Roald Dahl. Este livro de literatura infantil foi escrito em 1964, tendo 20 milhões de cópias vendidas pelo mundo todo (ROALD DAHL).

¹⁴ Série de livros infantis que vendeu mais de 450 milhões de cópias pelo mundo, escrito por J.K. Rowling (HARRY POTTER BLOOMS BURY, 2010).

¹⁵ Coletânea das maiores histórias da Disney. Contém contos de fadas adaptados pelo estúdio, que fizeram parte da infância de muitos pais (PLANETA DISNEY, 2008).

¹⁶ Coletânea de narrativas dos irmãos Grimm, publicados pela Editora Ciranda Cultural. Contém contos de fadas clássicos, que são íntimos da maioria das crianças (CIRANDA CULTURAL, 2014).

alunos. Isto ocorreu, novamente, mediante ao interesse de proteção à criança, praticado pela escola. A diretoria do colégio recusou os demais livros devido a algumas temáticas abordadas nas histórias.

Após o contato com a escola, um novo formulário foi elaborado, atendendo aos pedidos da organização. Este questionário procurou facilitar a atuação do professor ao aplicá-lo, sendo o mais breve e claro o possível. Como sugerido pelo colégio, o educador pediria aos alunos para levantarem a mão de acordo com a questão citada.

Iniciando a pesquisa, as informações a serem preenchidas são quanto à quantidade de alunos entrevistados, a idade aproximada e o nível de alfabetização dos mesmos. A seguir, o educador deve anotar a quantidade de alunos que levantou a mão, afirmando interesse por livros. Com esta informação é possível relacionar a capacidade de leitura, a idade da criança e sua atração por histórias impressas.

A próxima informação a ser obtida diz a respeito ao número de alunos que já ouviu um conto de fadas, e quantos destes gostaram da história. Tendo em vista a quantidade de crianças de cada faixa etária que apreciam esse tipo de narrativa, a idade do público a ser atingido fica evidente.

Os alunos devem responder também se alguém lê histórias para eles. A participação de um adulto deve refletir as escolhas gráficas do livro, permitindo que a criança acompanhe juntamente dele a leitura. Assim, um exemplar que seja destinado a essa finalidade não pode ser muito pequeno, prevendo o distanciamento de quem está ouvindo a história do leitor. A equipe deve descobrir se a criança tenta a ler sozinha o livro, isto pode prever a melhor tipografia a ser utilizada, sendo adequada ao nível de alfabetização do jovem.

Será pedido para que os alunos levantem a mão, informando quem lê para eles. Dentre as opções está o pai, a mãe, irmãos, professora ou outro parente. Este dado pode orientar sobre quem é o possível comprador do livro, e como o mesmo é utilizado.

As crianças devem ser indagadas a respeito da presença de ilustrações e o interesse em livros de pop up. Assim, os professores foram orientados a entregar os exemplares pop-up de “O pequeno príncipe” e a “Fantástica fábrica de chocolate”, a fim de verificar a reação dos alunos. O grupo deve investigar se este tipo de

publicação agrada às crianças, e se volumes tradicionais conseguem ter o mesmo impacto sobre elas.

As próximas questões tem a finalidade de descobrir a preferencia dos jovens leitores por histórias que eles já conhecem. Por meio disto, é possível definir se as narrativas selecionadas para compor o livro de contos de fadas devem ser pouco conhecidas, ou se histórias tradicionais devem ter preferência. Devido às limitações em relação aos livros que foram mostrados dentro da escola, os alunos tiveram que responder se conhecem as narrativas dos exemplares apresentados e qual dos volumes eles preferem.

Além de ser necessário modificar os questionários, a equipe se deparou com mais algumas dificuldades na etapa de pesquisa. A quantidade de alunos de cada faixa etária foi diferente, e o entrevistador não foi o mesmo em todas as turmas. Assim, questões podem ter sido apresentadas de forma distinta pelos aplicadores da entrevista. A equipe não pode acompanhar presencialmente a reação das crianças, mas obteve as informações necessárias por meio da direção da escola, que devolveu os questionários preenchidos.

5.3 RESULTADOS DA PESQUISA

Foi feita uma pesquisa com 66 crianças de 5 a 9 anos. Por meio dela se tornou possível definir a faixa etária para qual o livro seria destinado e quais são os hábitos destes leitores. O levantamento de dados ocorreu na instituição particular de ensino Colégio Graciosa, localizado na cidade de Quadro Barras durante o período de 8 a 13 de junho de 2014.

À pedido da escola, as entrevistas foram conduzidas por professores da seguinte forma: a questão era lida pelo educador, os alunos que se enquadrassem no perfil levantavam o braço, e a quantidade de crianças era anotada em seguida.

Na primeira etapa da coleta de dados, foram consideradas informações a respeito da idade, fase de alfabetização, interesse por livros, quantos tentam ou procuram ler sozinhos, se outra pessoa lê para a criança, quem que lê para ela,

quantas já ouviram um conto de fadas, quantas dessas gostaram da história apresentada e se existe uma preferência por livros ilustrados.

As crianças de 5 e 6 anos estavam distribuídas em duas turmas, uma com 20 alunos e outra com 17 alunos, totalizando 37 crianças nessa faixa etária. Os pertencentes a esse grupo estão iniciando o processo de alfabetização. Pela pesquisa realizada, todos os alunos afirmaram ter interesse em livros. Boa parte dos entrevistados já ouviu algum conto de fadas, e deste montante apenas uma criança afirmou não gostar da narrativa. Poucos alunos tentam ler sozinhos, sendo que a maioria tem outra pessoa que lê para eles. Todas as crianças afirmaram gostar de livros ilustrados (gráfico 01).

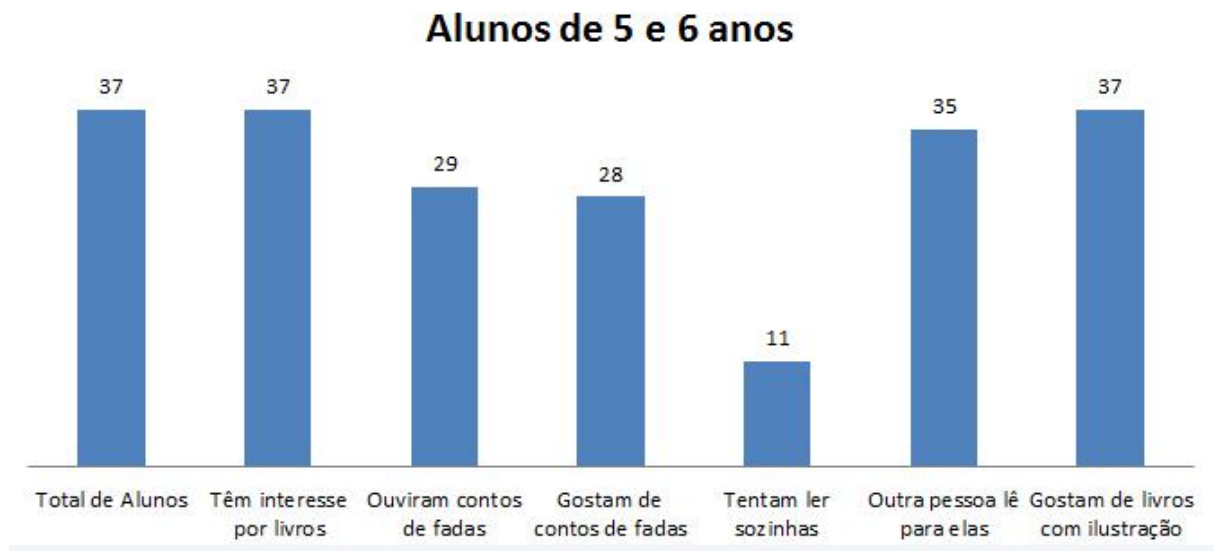


Gráfico 01: Hábitos das crianças de 5 a 6 anos.

Fonte: Autoria própria.

Os alunos de 8 anos ocupavam apenas uma turma, totalizando 18 crianças já alfabetizadas. A quantidade de interessados por livros nesse grupo diminuiu em comparação com os alunos de 5 e 6 anos. Também é possível afirmar que a grande maioria de crianças nessa faixa etária já ouviu um conto de fadas, e poucos afirmaram gostar deles. O número de alunos que leem sozinhos é maior que no grupo de 5 e 6 anos, mas um adulto continua a ler para eles. A presença da ilustração não aparenta ser fundamental a alguns dos entrevistados, contrariando a totalidade do grupo anterior (gráfico 02).

Alunos de 8 anos

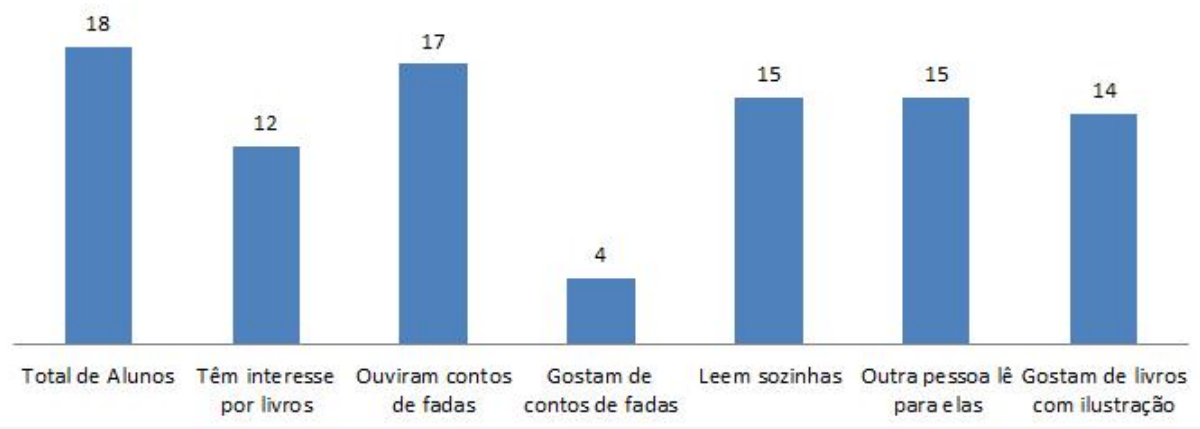


Gráfico 02: Hábitos das crianças de 8 anos.

Fonte: Autoria própria.

As crianças de 9 anos estão concentradas em uma turma de 11 alunos. Todos são alfabetizados e apenas um deles afirmou não ter interesse em livros. Os entrevistados em sua totalidade já ouviram algum conto de fadas, e metade deles diz não gostar deste tipo de história. Seis alunos afirmam ler sozinhos e ainda existe a presença de outra pessoa que lê para a criança, mesmo que reduzida ao ser comparada com os grupos anteriores. Boa parte dos entrevistados gosta de livros com ilustração (gráfico 03).

Alunos de 9 anos

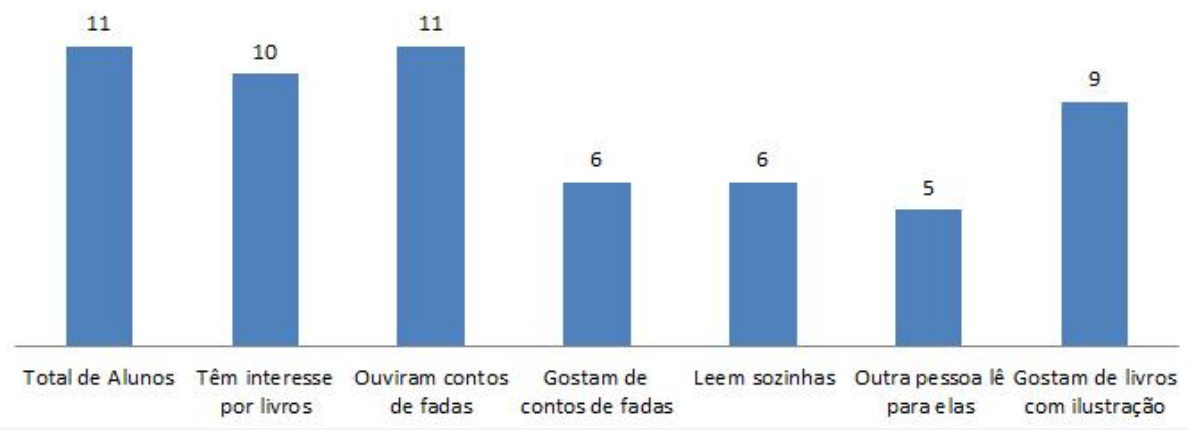


Gráfico 03: Hábitos das crianças de 9 anos.

Fonte: Autoria própria.

Pela pesquisa também foi possível determinar quem lê para os alunos. No grupo de 5 e 6 anos mais pessoas fazem a leitura de livros para as crianças, este número tende a reduzir conforme a idade aumenta. Na menor faixa etária, quase todos os alunos escutam histórias da professora, em seguida está a mãe, outro parente e o pai, sendo que poucos irmãos praticam esse ato (gráfico 04).

Todos os alunos de 8 anos ouvem histórias da professora. Dos 18 alunos, 11 afirmam que outros parentes leem livros para eles, 10 atribuem ao pai e 7 dizem que a mãe pratica a atividade. Os irmãos continuam como quem menos contam histórias (gráfico 04).

Para a faixa etária maior, a de 9 anos, o número de cada parente que lê para eles reduz. Todos afirmam que a professora também não lê mais. Dos 11 alunos, 4 apontam o pai ou a mãe como quem conta histórias, 3 dizem que são outros parentes e apenas 1 afirma que é o irmão (gráfico 04).



Gráfico 04: Quem lê para a criança.

Fonte: Autoria própria.

Na etapa seguinte as crianças puderam manusear livros de pop-up. Foram apresentadas as obras “O pequeno príncipe” de Antoine de Saint – exupéry da editora Agir e “A fantástica fábrica de chocolate” de Roald Dahl da Martins Editora. Os alunos foram questionados a respeito de sua preferência por livros tradicionais

ou em pop-up, qual dos exemplares apresentados era mais interessante, se as histórias mostradas eram conhecidas pelas crianças e como se deu esse contato.

Todos os 37 alunos de 5 e 6 anos afirmaram gostar de livros pop-up. Desses, apenas 4 preferem obras tradicionais, enquanto 17 preferem em pop-up. Na faixa etária de 8 anos a situação permanece semelhante, com a totalidade de 18 crianças afirmando que gostam de pop-up e com apenas 2 preferindo o livro convencional. As crianças de 9 anos não responderam se gostam de livros em pop-up, mas 4 das 11 afirmam preferir obras convencionais com 7 preferindo pop-up (gráfico 05).

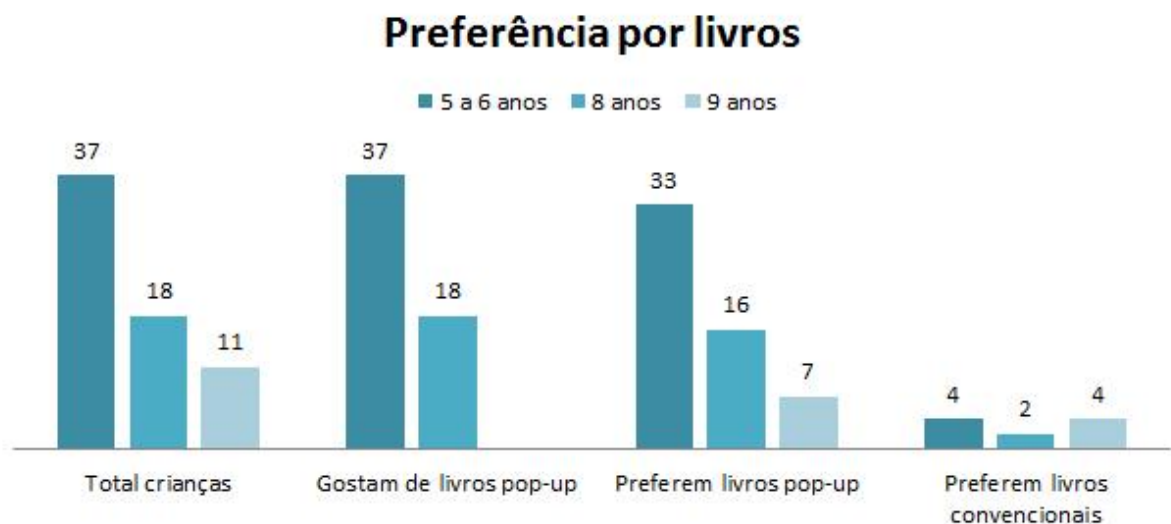


Gráfico 05: Preferência por livros.

Fonte: Autoria própria.

Após demonstrar interesse pelos livros em pop-up, as crianças foram indagadas a respeito de qual dos exemplares era o preferido. Foi levado em consideração se os alunos conheciam a história, prevendo assim se a escolha seria feita a partir dos elementos gráficos ou do texto da obra.

Entre as crianças de 5 e 6 anos, o livro preferido foi “A fantástica fábrica de chocolate”, com 26 dos entrevistados afirmando a preferência. Da totalidade das crianças, 23 afirmaram conhecer a obra. Este contato, de acordo com os aplicadores da pesquisa, se deu devido à versão cinematográfica da história e não por meio de livros. “O pequeno príncipe”, mesmo tendo um número semelhante em relação às

crianças que conhecem sua história, teve uma quantidade menor de apreciadores que “A fantástica fábrica de chocolate”. Dois dos alunos foram indiferentes aos livros (gráfico 06).

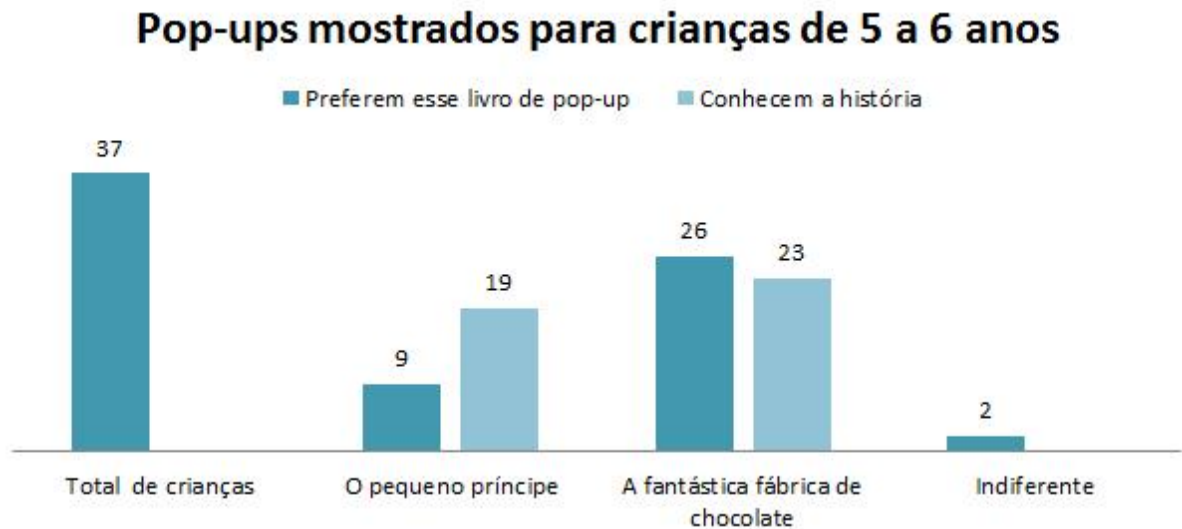


Gráfico 06: Pop ups mostrados para crianças de 5 a 6 anos.
Fonte: Autoria própria.

Para as crianças de 8 anos o livro preferido também foi “A fantástica fábrica de chocolate”. Grande parte da turma conhece a história, sendo que menos da metade conhece “O pequeno príncipe”. Apenas 3 alunos preferiram o livro “O pequeno príncipe” (gráfico 07).

Pop-ups mostrados para crianças de 8 anos

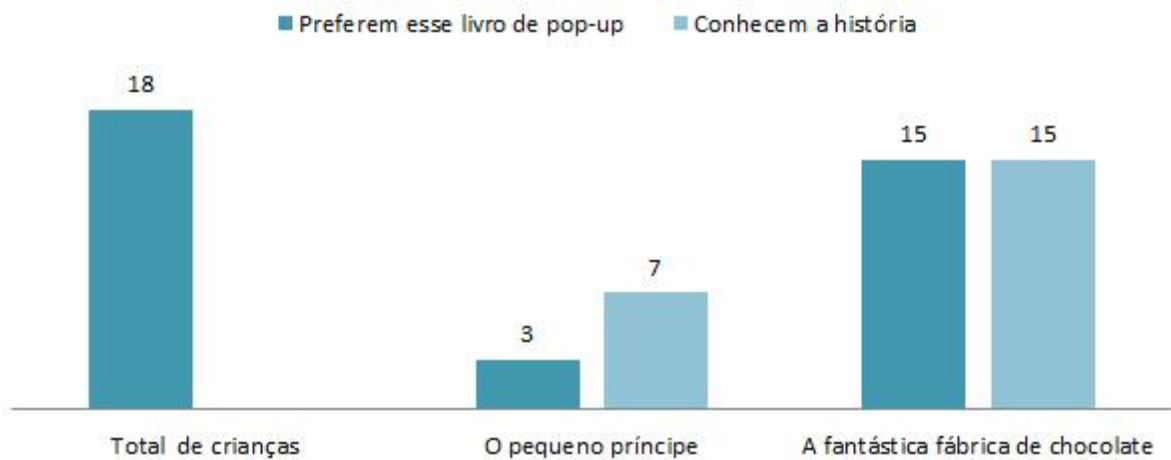


Gráfico 07: Pop-ups mostrados para crianças de 8 anos.

Fonte: Autoria própria.

Com as crianças de 9 anos a situação foi diferente das demais faixas etárias. Dos 11 alunos, 9 afirmaram conhecer história de “A fantástica fábrica de chocolate”, 3 apenas ouviram falar no “O pequeno príncipe”. Mesmo assim “O pequeno príncipe” ganhou mais visibilidade e por pouca diferença foi o livro preferido dessa faixa etária (gráfico 08).

Pop-ups mostrados para crianças de 9 anos

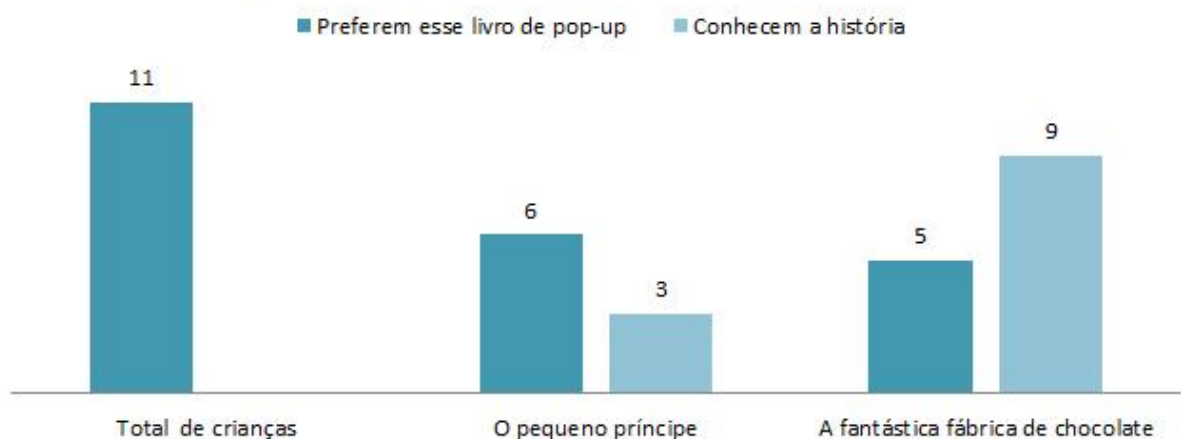


Gráfico 08: Pop ups mostrados para crianças de 9 anos.

Fonte: Autoria própria.

Como pode se observar pelos dados obtidos, cada faixa etária pede uma abordagem diferente para se criar um livro que atenda suas necessidades. Conforme a criança cresce, a tendência é de elas lerem sozinhas, tornando cada vez mais dispensável o acompanhamento de um adulto na atividade. Isto é refletido em hábitos na sala de aula; os professores fazem leituras para os alunos de 5 aos 8 anos, mas aos 9 anos isso já não acontece.

Crianças mais velhas também não sentem obrigatoriedade dos livros serem ilustrados, como ocorre com os mais novos. Mas independente da faixa etária, livros em pop-up são os preferidos das crianças. Assim, este tipo de publicação é uma escolha ideal para entreter o jovem e convidá-lo a fruir da história, incentivando a leitura do volume.

Pelos resultados obtidos, crianças de 5 e 6 anos são as que mais apreciam contos de fadas. Assim sendo, é a faixa etária que deve ser considerada para a elaboração do livro. Dos estudantes entrevistados, a grande maioria já ouviu esse tipo de história, porém o gênero possui uma grande aceitação apenas para crianças de 5 e 6 anos.

Nesta idade, o aluno ainda está em processo de alfabetização e apresenta interesse em livros. Porém são poucas crianças que tentam ler sozinhas, precisando do acompanhamento de um adulto. Dessa maneira a ilustração se torna essencial para auxiliar o leitor dessa idade a compreender a trama, uma vez que sua leitura pode ser realizada de forma visual.

6 ESCOLHA DOS CONTOS DE FADAS

Para efeito de comparação, foram selecionados três contos de fadas. Estas histórias compõem uma coletânea, divididas cada uma em um volume. Isto foi decidido devido à escolha de se montar um livro em pop up. Esta técnica deixa os exemplares volumosos, dificultando seu manuseio quando existem muitas páginas.

As histórias escolhidas precisam ser classificadas como contos de fadas, e também devem compartilhar de um tema comum. Cabe assim à necessidade de pesquisar a diferença entre mitos, fábulas e contos de fadas, além de se discutir quais elementos são compartilhados pelos textos escolhidos.

6.1 DIFERENÇA ENTRE MITO, FÁBULA E CONTOS DE FADAS

Mitos, fábulas e contos de fadas possuem semelhanças em suas narrativas, porém os elementos que definem cada um desses gêneros são claros. No mito, o protagonista vivencia uma história que poderia acontecer apenas com ele. Ela não ocorreria em qualquer outro quadro além do sugerido. Os acontecimentos desse tipo de narrativa são grandiosos, algo que não pode ser vivenciado por uma pessoa comum. Geralmente possuem finais trágicos, o que não acontece em contos de fadas, o qual apresenta um desfecho feliz (BETTELHEIM, 2002, p. 37).

Bettelheim (2002, p. 37) postula que os contos de fadas, em contraste com os mitos, são inusitados e até improváveis, no entanto a história deles pode acontecer com qualquer um. Nesse gênero, mesmo o encontro mais notável é representado como casual e cotidiano. Os personagens são tão parecidos conosco que é pouco comum o uso de nomes próprios para se apresentar um indivíduo. Quando isto acontece, como no caso de “João e Maria”, os nomes são genéricos (BETTELHEIM, 2002, p. 41).

O conto de fadas, em contraste, torna claro que fala de cada homem, pessoas muito parecidas conosco. Os títulos típicos são "A bela e a fera", "O conto de fada de alguém que partiu para conhecer o medo". Mesmo estórias inventadas recentemente seguem este padrão - por exemplo, "O pequeno príncipe", "O patinho feio", "O soldadinho de chumbo". Os protagonistas dos contos de fadas são referidos como "uma moça", por exemplo, ou "o irmão mais novo". Se aparecem nomes, fica bem claro que não são nomes próprios, mas

nomes gerais ou descritivos. Sabemos que "Porque ela sempre parecia acinzentada e suja, chamavam-na de Borradeira", ou: "Um capuzinho vermelho lhe caía tão bem que ela era sempre chamada de 'Chapeuzinho Vermelho'." (BETTELHEIM, 2002, p. 41).

A fábula, por sua vez, prega uma verdade moral. Esta moralidade é explícita, sem significados ocultos. Isto faz com que nada seja deixado à imaginação (BETTELHEIM, 2002, p. 44).

Uma comparação de "Os três porquinhos" com "A cigarra e a formiga" acentua a diferença entre um conto de fadas e uma fábula. A cigarra, à semelhança dos porquinhos e da própria criança, está inclinada a brincar, com pouca preocupação pelo futuro. Em ambas as histórias a criança identifica-se com os animais (embora só um pedante hipócrita possa identificar-se com a formiga sórdida, e só uma criança mentalmente doente com o lobo); mas depois de ter-se identificado com a cigarra, não sobra esperança para a criança, de acordo com a fábula. Para a cigarra dominada pelo princípio do prazer, não há o que esperar a não ser a condenação: é uma situação do tipo "ou/ou", onde tendo feito uma escolha uma vez, estabelecem-se as coisas para sempre. (BETTELHEIM, 2002, p. 44).

Bettelheim (2002, p. 45) cita que os contos de fadas apresentam uma possibilidade de progresso ao leitor. A criança é convidada a se identificar com o protagonista e recebe esperanças de desenvolvimento. Ela aprende, por exemplo, que com a inteligência é possível sair vitoriosa mesmo sobre o mais forte dos oponentes. Para o senso moral da criança, apenas as criaturas verdadeiramente más devem ser destruídas. A fábula, portanto, parece ensinar que é errado apreciar a vida.

6.2 O DESENVOLVIMENTO DO LOBO

O tema escolhido para a coletânea de contos de fadas foi o lobo. Desse modo, as histórias selecionadas devem ter o animal como personagem. É o caso de "Chapeuzinho Vermelho", "A história dos três porquinhos" e "A Bela e a Fera".

A Fera, de "A Bela e a Fera", é retratada de formas diferentes de acordo com o local e época de sua figuração. É possível encontrá-la com formas que remetem a diversos animais. Tatar (2004, p. 71) cita a forte presença de elementos europeus na ilustração de um livro do conto. A Fera é retratada como um javali, animal da região, além de castelos e trajes do local (figura 11). Em contraste, reparamos na figura da

Fera em outras ilustrações. Ela é representada com aspecto de um grande felino (figura 12), de um elefante (figura 13) ou até mesmo como uma mistura de vários animais (figura 14). Assim, a Fera pode ser retratada como um lobo, pois não se há um consenso sobre a forma da criatura.



Figura 11: Ilustração de Walter Crane, 1875.
Fonte: Tatar, 2004, p. 71.



Figura 12: Ilustração de Eleanor Vere Boyle, 1875.
Fonte: Tatar, 2004, p. 81.



Figura 13: Ilustração de H.J. Ford, 1893.
Fonte: RUTGERS.



Figura 14: Ilustração de Arthur Rackham, 1915.
Fonte: RUTGERS.

Bettelheim (2002, p. 45) destaca que o lobo em contos é um ser malvado, porque tem o intuito do desejo de destruir. A criança reconhece essa maldade dentro de si e possui uma preocupação em sofrer o mesmo destino do animal. O lobo é, portanto, uma externalização da maldade.

Tanto em “Chapeuzinho Vermelho” quanto na “A história dos três porquinhos”, o lobo demonstra esse desejo de destruição. Os protagonistas cometem um erro, amadurecem e resolvem o conflito inicial, classificando essas histórias como contos de fadas. Existe um desenvolvimento nesses personagens, que pode ocorrer também com o vilão, o lobo. Desse modo, foi decidido pelo aparecimento do lobo como protagonista em “A Bela e a Fera”, demonstrando seu aprendizado e redenção.

Bettelheim (2002, p. 318) cita que, apesar do título, “A Bela e a Fera” não tem o caráter de feroz. Até mesmo a ameaça feita pela Fera ao pai de Bela é vazia. O conto é uma história que enfatiza a gentileza, em que os três protagonistas, Bela, Fera e o Pai, possuem uma devoção amorosa uns com os outros.

Nesse conto, o lobo já demonstra um desenvolvimento de personalidade, livrando-se de comportamentos animais. No final, ele é recompensado com a transformação em príncipe, deixando de representar a maldade para realçar a virtude aprendida.

6.3 ADAPTAÇÃO DAS HISTÓRIAS

As histórias escolhidas possuem diferenças na extensão de seus textos. “A história dos três porquinhos” é a mais curta, enquanto “A bela e a fera” é a mais longa, com mais de quatro vezes o número de páginas da primeira história. Portanto, foi preciso resumir o conto “A bela e a fera”, deixando todos os textos com uma extensão semelhante.

Outra questão levantada pelo grupo foi à necessidade de adaptar trechos das narrativas. Tanto Chapeuzinho quanto os porquinhos são devorados pelo lobo, que é punido com a morte nas histórias. Tais cenas aparentam ser desagradáveis

para contar às crianças. Bettelheim (2002, p. 46) afirma na fábula “A cigarra e a Formiga”, que a cigarra morre de fome e este acontecimento ofende o senso de justiça do pequeno leitor. O inseto não praticou o mal, por isso sua punição é vista com maus olhos. Já com o lobo, que é a projeção da maldade, o castigo é satisfatório para a criança, dando-lhe um sentimento de justiça.

No caso dos três porquinhos, cada porco representa um estágio do desenvolvimento humano. O fato dos dois porcos serem devorados pelo lobo não é traumático para a criança. Ela compreende que os três personagens são na verdade o mesmo protagonista, em fases de maturação diferentes. A história transmite ao jovem leitor que devemos amadurecer, nos desprendendo de formas de existência primárias para passar para as mais elevadas (BETTELHEIM, 2002, p. 46).

Falando com criancinhas sobre "Os três porquinhos", encontramos apenas regozijo pela merecida punição do lobo e a esperta vitória do mais velho dos porquinhos - e não pesar pela sorte dos dois menores. Mesmo uma criancinha parece compreender que todos os três são na realidade um único e mesmo em diferentes estágios - o que é sugerido pelo fato de responderem ao lobo exatamente com as mesmas palavras: "Não, não, não pelos pêlos de minha bar-bar-ba!" (BETTELHEIM, 2002, p. 46).

Chapeuzinho Vermelho passa por um processo semelhante ao dos porquinhos. A morte da protagonista, ao ser devorada pelo lobo, se refere à menina tola, que permitia as tentações da maldade. Ao sair da barriga do animal, Chapeuzinho volta como uma pessoa diferente da engolida, disposta a não repetir os mesmos erros (BETTELHEIM, 2002, p. 192).

7 ILUSTRAÇÕES DE CAPA

Linden (2011, p. 58) menciona que "o título de um livro ilustrado se relaciona, sobretudo com a representação figurada da capa. Dessa forma, ele obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementaridade ou contradição". A capa e o título da obra podem descrever explicitamente do que o volume trata, ou optar por manter o conteúdo, como surpresa para o leitor.

Devido à temática de redenção do lobo não ser o tema central das histórias originais, a equipe optou por evidenciar esta intenção por meio de ilustrações. A capa foi encarada como uma forma de transmitir esta ideia antes mesmo de se abrir o volume. Dessa maneira, sugerindo ao leitor a possibilidade de interpretar os contos pelo ponto de vista do lobo.

As capas dos livros pertencentes à coletânea também devem compartilhar características comuns entre si. Foi decidido pelo grupo criar ilustrações que remetessem à linguagem do pop up. Por estarem na capa, tais imagens não podem sair do plano como nos pop ups do interior dos exemplares. Portanto, a abordagem feita procurou simular um efeito semelhante à das figuras que saltam do livro, porém mantendo-as planificadas. Para isto, as formas aparecem sem contorno, com variações de tons em alguns pedaços, simulando o recorte e dobradura em papel.

A escolha de cores foi fundamental para definir conceitos presentes na capa, por meio delas se tornou possível exprimir a importância dos componentes principais da narrativa.

A cor pode exprimir uma atmosfera, descrever uma realidade ou codificar uma informação. Palavras como "sombrio", "pardo" e "brilhante" trazem à mente um clima de cores e uma paleta de relações. Os designers usam a cor para fazer com que algumas coisas se destaquem (sinais de advertência, por exemplo) e outras desapareçam (camuflagem). A cor serve para diferenciar e conectar, ressaltar e esconder (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 71).

Cada capa usa de um esquema de combinação de três cores, dependendo das situações contempladas na história. Silveira (2011, p. 133 apud PASTOREAU, 1997) atribui as seguintes características à cor vermelha: a mais bela das cores, cor

do perigo e da proibição, do amor e do erotismo, dinamismo e criatividade, alegria e da infância, luxo e da festa, sangue e materialismo.

Vermelho (efeito): causa a sensação de alegria, invasão de felicidade intensa, beleza, raridade; sensação de apreensão, de aviso, chama a atenção; sensação de prazer proibido; sensação de paixão sem limites, de amor sem consequências, sem atrelamento; sensação de energia, movimento, pulsação; sensação da energia criadora; de geração de *insights*; sensação de alegria ingênua, simplesmente feliz; sensação de poder da beleza e da sabedoria; sensação barulhenta de alegria de comemoração e comunicação; sensação de vida pulsante nas veias; sensação de calor forte e claustrofobia; sensação de dor real, material (SILVEIRA, 2011, p. 134).

A dualidade entre perigo, proibição e alegria, infância e beleza está presente nos contos “Chapeuzinho Vermelho”, “A bela e a fera” e “A história dos três porquinhos”, tornando o vermelho uma cor atrelada a estas narrativas. Além disso, elementos centrais da história são vermelhos. Como a capa que dá nome ao conto “Chapeuzinho Vermelho”, a rosa que é o catalizador para a Bela se encontrar com a Fera em “A bela e a fera”, e a violência apresentada na motivação do lobo. Ela é presente nas cenas em que o personagem devora os demais, narrados em “A história dos três porquinhos” e em “Chapeuzinho Vermelho”.

Pelos esquemas de combinações de cores é possível manipular o círculo cromático para selecionar palhetas a serem aplicadas em projetos (SILVEIRA, 2011, p. 136). Tendo o vermelho como cor principal, as demais foram selecionadas dentro de um esquema de complementares divididas.

Silveira (2011, p. 152) afirma que este esquema cromático é feito por meio da identificação de duas cores complementares no círculo, selecionando as vizinhas a uma das complementares. Esta palheta é formada por três cores em equilíbrio, unidas na forma de um triângulo isósceles (figura 15).

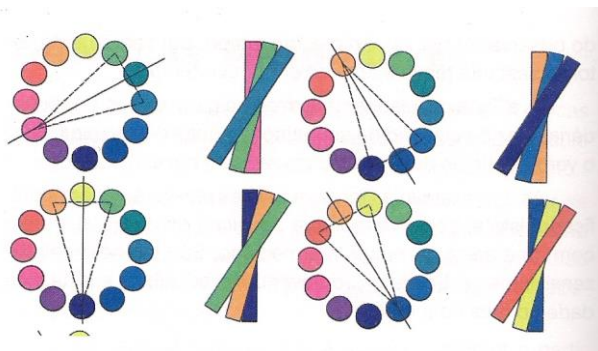


Figura 15: Cores complementares divididas.
Fonte: SILVEIRA, 2011, p. 152.

Para as capas, foram selecionadas palhetas que incluíssem a cor vermelha dentro do esquema de combinação de cores complementares divididas. A escolha de representar imagens como se fossem recortes e dobraduras no papel impôs limitações em relação ao número de cores presentes na ilustração. Linhas não devem aparecer contornando cada uma das figuras para se conseguir o efeito desejado. Dessa maneira, foi necessário limitar a forma pelo uso de diferentes cores e de variações de claro e escuro.

Foi decidido que o lobo deve aparecer nas capas como um dos elementos centrais. Mesmo que a criatura não seja o protagonista em todas as narrativas, ele o é na junção delas. A história vivida pelo lobo se inicia em “A história dos três porquinhos”, seguindo pela “Chapeuzinho Vermelho” e terminando em “A bela e a fera”.

7.1 A BELA E A FERA

A primeira capa a ser desenvolvida foi para o conto “A bela e a fera”. Esta decisão foi tomada devido à diferente extensão e complexidade das histórias escolhidas. A sofisticação das narrativas reflete diretamente nas escolhas para as ilustrações das capas. Sendo “A bela e a fera” o conto mais longo e também mais denso. Portanto, os desenhos feitos para ele pedem um maior e detalhamento, além de uma maior quantidade dos mesmos.

Em “A bela e a fera” as histórias vivenciadas anteriormente pelo lobo têm um desfecho. Sendo assim, a capa foi elaborada tendo o personagem como foco. Os elementos a serem representados são a solidão, a valorização do belo tida por ele e a mudança interior sofrida pelo lobo.

A solidão é uma característica da Fera ao perceber seus comportamentos animais. Ela se isola para não assustar ou machucar ninguém e evita aparecer mesmo quando existem pessoas em seu castelo. Contudo, ela trata os visitantes com gentileza, demonstrando sua virtude.

Ficou surpreso ao não ver ninguém nos pátios. [...] Não havia ninguém à vista, mas, tendo entrado num amplo salão, encontrou um bom fogo e uma mesa repleta de comida, com prato e talheres para uma só pessoa [...] Para sua surpresa,

encontrou uma roupa muito limpa no lugar da sua, que estava toda estragada. “Com certeza”, disse consigo, “este palácio pertence a uma boa fada que teve piedade da minha situação.” [...] Voltou para o salão onde ceava na véspera e percebeu uma mesinha em que havia chocolate quente. “Muito obrigado, senhora Fada”, disse em voz alta, “por ter tido a bondade de pensar em meu café da manhã.” (MACHADO, 2010, p. 54).

Para representar a solidão da Fera, além de ela ser representada sem mais nenhum personagem na capa, foi escolhido à utilização do azul. Esta cor possui a construção simbólica de distância, e afastamento (SILVEIRA, 2011, p. 23). A cor azul é atribuída à sensação de se estar em um mundo de sonho, a de segurança e pureza, além do frio, luxo e realeza (SILVEIRA, 2011, p. 134), tornando o azul uma cor pertinente com o conto “A bela e a fera”.

A Fera, mesmo sendo bondosa em algumas situações, compreende que existem problemas em sua maneira de agir, porém não sabe como mudar isto. Isolar-se para evitar que outros vissem como ela é de verdade é um dos elementos que prova a existência desse entendimento da Fera. A aparência do ser é descrita como tenebrosa, evidenciando problemas em relação à suas atitudes. Isto também pode ser visto no caso dos demais personagens. No conto, Bela é a filha mais bonita, e também é a mais bondosa. As virtudes da jovem são externadas em sua aparência física.

Suas filhas eram muito bonitas, mas a caçula principalmente despertava grande admiração. Quando era pequena, só a chamavam “a bela menina”. Assim foi que o nome “Bela” pegou – o que deixava suas irmãs muito enciumadas. Essa caçula, além de mais bela que as irmãs, era também melhor que elas. As duas mais velhas se orgulhavam muito de ser ricas. Davam-se ares de grandes damas e não queriam receber visitas das outras filhas de comerciantes. Só gostavam da companhia de gente da nobreza (MACHADO, 2010, p. 52).

Mesmo que as irmãs tivessem uma aparência bonita, a falta de caráter por parte delas as deixavam feias. A companhia das filhas mais velhas do comerciante não era desejada devido ao orgulho e a falta de virtude delas. Já Bela era adorada por todos diante de suas atitudes, as quais permitiam que a moça aparentemente fosse ser muito mais bonita que as irmãs.

Como ninguém gostava delas, por causa de seu orgulho, dizia-se: “Que banquem as grandes damas agora, pastoreando carneiros.” Mas, ao mesmo tempo, todo mundo repetia: “Quanto a Bela, temos muita pena de sua desgraça. É uma moça tão boa! Fala com os pobres com tanta bondade, é tão meiga, tão virtuosa...” (MACHADO, 2010, p. 52).

Assim como a Fera repudia sua maneira de ser, externada em sua aparência, ele aprecia a beleza das coisas e do caráter das pessoas. Em diversos trechos da narrativa, as poses do personagem são descritas como bonitas, demonstrando a valorização da beleza tida por ele. “Olhou pela janela e não viu mais neve, mas alamedas de flores que encantavam a vista” (MACHADO, 2010, p. 54). “Enquanto esperava, resolveu visitar o castelo. Não pôde deixar de admirar sua beleza” (MACHADO, 2010, p.57). “Abriu-a num impulso e ficou fascinada com a magnificência que ali reinava” (MACHADO, 2010, p.57). A beleza nas atitudes das pessoas apreciada por Fera pode ser confirmada no trecho: “Estou contente com seu bom coração, Bela. Sua boa ação, oferecendo a própria vida para salvar a do seu pai, não ficará sem recompensa” (MACHADO, 2010, p. 57).

Para representar a valorização da beleza, daquilo que tem virtude, e o desejo da Fera de deixar de ser um monstro, foi escolhido representar uma roseira na capa. A rosa também é o elemento que motiva o desenvolvimento da história.

Ao passar por um canteiro de rosas, lembrou-se do pedido de Bela e colheu um ramo com várias flores. No mesmo instante, um grande barulho ecoou, e ele viu aproximar-se uma fera tão horrorosa que quase desmaiou. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta. Dou-lhe quinze minutos para pedir perdão a Deus.” O negociante caiu de joelhos e suplicou à Fera: “Perdoai-me, Vossa Alteza, não tinha intenção de vos ofender colhendo uma rosa para atender o pedido de uma de minhas filhas.” “Não me chamo Vossa Alteza”, respondeu o monstro, “mas Fera. E, de minha parte, não gosto de elogios, gosto que se diga o que se pensa. Por isso, não tente me comover com bajulação. Mas disse que tem filhas. Disponho-me a perdô-lo com a condição de que uma de suas filhas se ofereça voluntariamente para morrer no seu lugar (MACHADO, 2010, p. 54).

O lobo nas demais histórias é a representação daquilo que é mau. Em “A bela e a fera” já ocorre uma mudança interior no personagem. Mesmo tendo algumas atitudes animais, a Fera apresenta virtudes. O personagem sabe da existência de seus defeitos e se compara a um animal.

Diga, a senhorita me acha muito feio?” “Acho sim”, disse a Bela. “Não sei mentir. Mas acredito que é muito bom.” “Tem razão”, disse o monstro, “mas, além de feio, não tenho inteligência; afinal não passo de um animal.” “Não pode ser um animal se acha que não tem inteligência”, replicou Bela. “Um tolo nunca sabe que é tolo” (MACHADO, 2010, p. 58).

Para representar esse pensamento de como Fera se vê, uma máscara de lobo foi escolhida para ilustrar a capa. O lobo nesse conto já não é mais o mal, mas sim uma pessoa que se identifica com as atitudes ruins do ser. Um elemento recorrente em ilustrações da Fera é sua aparência de animal com partes do corpo ou postura de seres humanos. Tartar (2004, p. 71) atenta para o aspecto humanizado da Fera, mesmo tendo membros superiores e cabeça que remetem a um bicho (figura 16).



Figura 16: Ilustração de W. Heath Robinson, 1921.

Fonte: Tatar, 2004, p. 71.

Definidos os conceitos e os elementos de aparição obrigatória na capa, foi possível iniciar a geração de alternativas. Primeiro, foi feita a palheta com vermelho, azul e turquesa. Para cada cor foi separada duas variações mais claras e duas mais escuras, totalizando cinco variações de cada cor. A ilustração foi elaborada procurando imitar o efeito de uma face de lobo em pop up saindo do plano. Para isto, a máscara foi dividida ao meio, sendo uma das metades mais escuras que a outra, simulando uma dobra. A seguir, estudos de cores foram feitos para avaliar possíveis resultados e definir o rumo que a ilustração deveria seguir (figura 17).

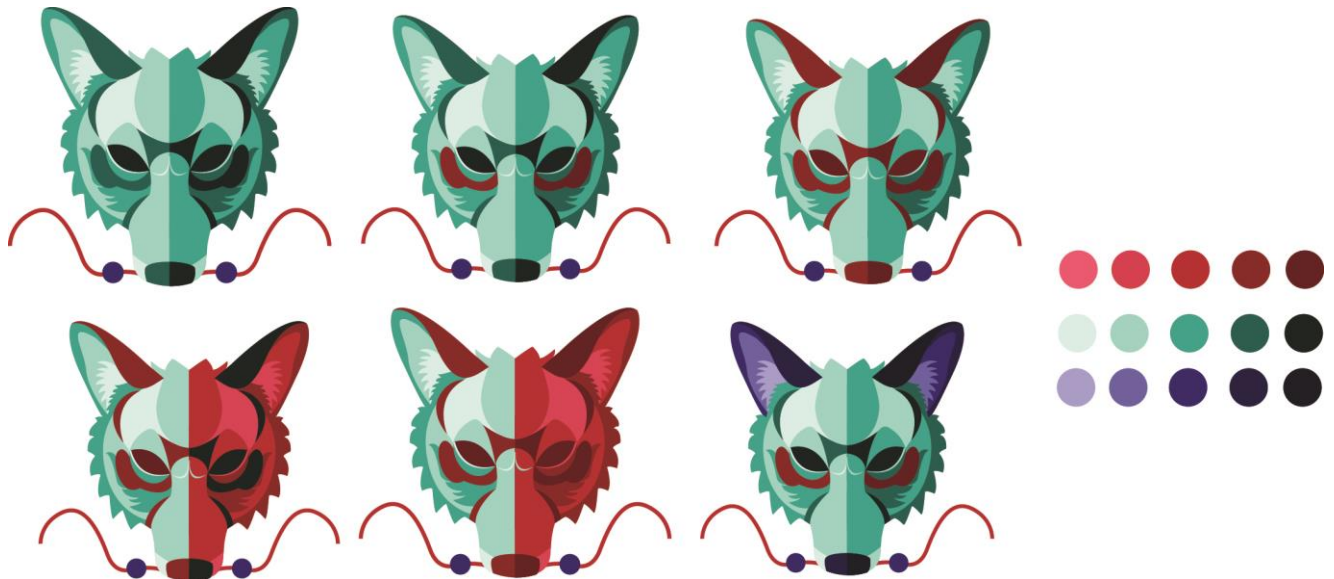


Figura 17: Estudo de cores para máscara do lobo.
Fonte: Autoria própria.

Após um dos modelos de máscara ser escolhido, as roseiras e o fundo foram desenhados. Ambos os elementos mantiveram a divisão de cores com variações mais escuras de um lado. Por último a capa da Fera foi anexada, o que resultou em duas alternativas (figura 18).



Figura 18: Alternativas para capa de "A bela e a fera".
Fonte: Autoria própria.

Foi optado pela capa circular, pois na segunda imagem Fera envolve a cena inteira, sem aparentar medos ou receios. Na primeira ilustração, o manto circular traz à Fera uma contenção. Ele observa de longe, se escondendo, o que não acontece na imagem com a capa de dimensão maior.

7.2 CHAPEUZINHO VERMELHO

Em “Chapeuzinho Vermelho”, o encontro da personagem com o lobo ocorre repentinamente. O animal surge do nada, como uma sombra, um ser fantasmagórico, e a questiona para obter controle da situação.

Mal pisara na floresta, Chapeuzinho Vermelho topou com o lobo. Como não tinha a menor ideia do animal malvado que ele era, não teve um pingão de medo. “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”, disse o lobo. “Bom dia, senhor Lobo”, ela respondeu. “Aonde está indo tão cedo de manhã, Chapeuzinho Vermelho?” “À casa da vovó.” “O que é isso debaixo do seu avental?” “Uns bolinhos e uma garrafa de vinho. Assamos ontem e a vovó, que está doente e fraquinha, precisa de alguma coisa para animá-la”, ela respondeu. “Onde fica a casa da sua vovó, Chapeuzinho?” “Fica a um bom quarto de hora de caminhada mata adentro, bem debaixo dos três carvalhos grandes. O senhor deve saber onde é pelas aveleiras que crescem em volta”, disse Chapeuzinho Vermelho (MACHADO, 2010, p. 77).

Depois de interrogar a menina, o lobo cerca Chapeuzinho, indicando as atitudes que ela deve ter, e assumindo controle da situação. No entanto não é só a respeito da garota que o ser obtém informações. A vovó também está em risco, em desvantagem perante o animal.

Para representar o domínio do lobo, seu corpo foi pensado de forma a circular na cena toda, segregando os elementos importantes do resto do cenário. Ele aparenta puxar Chapeuzinho para mais perto, permitindo que ela só ande na área selecionada por ele. Seu corpo remete à figura sombria que o ser é, não tendo as patas traseiras e com os membros dianteiros mal formados (figura 19).



Figura 19: Rascunho da capa de “Chapeuzinho Vermelho”.

Fonte: Autoria própria.

Inicialmente, a ilustração iria ser colorida com mesmo esquema cromático utilizado na capa de “A bela e a fera”. O corpo do lobo se misturaria com o cenário, dando-lhe um aspecto ainda mais semelhante a uma sombra (figura 20).



Figura 20: Estudo de cores da capa de “Chapeuzinho Vermelho”.

Fonte: Autoria própria.

Manter o mesmo esquema cromático permitiria maior unidade entre os livros, além de possibilitar uma ambientação parecida. Contudo, as histórias são diferentes entre si, e pedem uma solução própria. “Chapeuzinho Vermelho” é uma narrativa muito mais alegre e inocente que “A bela e a fera”.

Para Silveira (2011, p. 134) o amarelo causa a sensação de calor, da alegria e energia dos dias de sol. Remete ao auge da vida, mas também transmite tensão e insegurança. Na temática de “Chapeuzinho Vermelho” é possível perceber a felicidade e inocência da protagonista ao responder as perguntas do lobo. O momento é seguido de tensão, quando o animal percebe como é fácil dominar a garota. Portanto, a combinação escolhida para “Chapeuzinho Vermelho” foi vermelho, amarelo e azul.

Foram feitos estudos com a nova combinação de cores, procurando manter semelhanças com teste anterior. Todavia, a imagem resultante não condiz com a ambientação da narrativa, parece pouco alegre e divertida (figura 21). Dessa maneira, foi alterada a maneira como as cores estavam distribuídas, deixando a imagem mais vibrante e conseguindo maior tensão na cena. Ficou decidido, também, que o lobo cercaria totalmente a garota e a casa da vovó, não se dissolveria mais no fundo (figura 22).



Figura 21: Estudo de cores da capa de “Chapeuzinho Vermelho”.
Fonte: Autoria própria.



Figura 22: Versão finalizada da capa.
Fonte: Autoria própria.

A capa finalizada conseguiu ser mais simples que a de “A bela e a fera”, cumprindo a proposta pensada pela equipe. Também foi possível concluir que as ilustrações de capa não precisam se assimilar em todos os quesitos, afinal, cada história pede um tipo de ilustração. A unidade será mantida pelo uso de cores chapadas, em imagens vetorizadas, e pelas combinações de três cores. A temática de cada narrativa irá definir a complexidade das ilustrações e como a imagem final será composta.

7.3 A HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS

O primeiro volume da coletânea é “A história dos três porquinhos”. Nela, o lobo demonstra uma inteligência primitiva se comparado às demais narrativas. Ele considera fácil atacar os porcos, porque assim se utiliza da mesma tática todas às vezes.

Logo veio um lobo, e bateu à porta e disse: “Porquinho, porquinho, deixe-me entrar.” [...] A isto o lobo respondeu: “Então vou soprar, e vou bufar, e sua casa reventar.” E assim ele soprou, e bufou, e fez a casa ir pelos ares e comeu o porquinho. [...] O segundo porquinho encontrou um homem

com um feixe de galhos [...] Então apareceu o lobo e disse: “Porquinho, porquinho, deixe-me entrar. [...] “Então vou soprar, e vou bufar, e sua casa rebentar.” E assim ele soprou, e bufou, e bufou, e soprou e finalmente fez a casa ir pelos ares e devorou o porquinho. O terceiro porquinho encontrou um homem com um fardo de tijolos [...] Logo veio o lobo, como tinha feito com os outros porquinhos, e disse: “Porquinho, porquinho, deixe-me entrar.” [...] “Então vou soprar, e vou bufar, e sua casa rebentar.” Bem ele soprou, e bufou, e soprou e bufou, e bufou e soprou; mas não conseguiu pôr a casa abaixo (TARTAR, 2004, p. 209).

O lobo não prevê situações inesperadas, nem sente a necessidade de mudar sua maneira de agir. Ele não reflete sobre suas atitudes até perceber que não atinge mais seu objetivo. Mesmo assim, quando muda a abordagem, aparenta-se confuso e desorientado, perdendo facilmente o controle da situação e deixando-se ser enganado pelo porquinho.

Quando descobriu que, por mais que soprasse e bufasse, não conseguiria derrubar a casa, disse: “Porquinho, sei onde há um belo campo de nabos.” “Onde?” perguntou o porquinho. “Oh, nas terras do Sr. Silva, e se estiver pronto amanhã de manhã virei buscá-lo; iremos juntos e colheremos um pouco para o jantar.” “Muito bem”, disse o porquinho, “estarei pronto. A que horas pretende ir?” “Oh, às seis horas.” Bem, o porquinho se levantou às cinco e chegou aos nabos antes de o lobo chegar (ele chegou por volta das seis). O lobo gritou: “Porquinho, está pronto?” O porquinho respondeu: “Pronto? Já fui e já voltei, e tenho uma bela panela cheia para o jantar.” O lobo ficou muito irritado, mas pensou que conseguiria pegar o porquinho de uma maneira ou de outra (TARTAR, 2004, p. 210).

Em “Chapeuzinho Vermelho”, o lobo reflete como tirar o máximo proveito de situações circunstanciais. Para isto, assume o controle do cenário, interrogando Chapeuzinho e obtendo informações para elaborar seus planos. As atitudes dele já demonstram reflexão, e com êxito, atinge seus objetivos.

“Estou fraca demais para sair da cama.” O lobo levantou o ferrolho e a porta se escancarou. Sem dizer uma palavra, foi direto até a cama da avó e a devorou inteirinha. Depois, vestiu as roupas dela, enfiou sua touca na cabeça, deitou-se na cama e puxou as cortinas (MACHADO, 2010, p. 78).

No caso ocorrido em “A história dos três porquinhos”, o cenário é rotineiro. O lobo não percebe ameaças e nem a necessidade de pensar. Esse descuido é o seu fim. O conto se encerra com o predador virando à presa, quando a inteligência do porquinho vence a ignorância do lobo e os papéis se invertem.

Desta vez o lobo ficou de fato muito zangado e declarou que iria devorar o porquinho, e que entraria pela chaminé para pegá-lo. Quando o porquinho viu o que ele ia fazer, pendurou na lareira o caldeirão cheio d’água e fez um fogo alto. No

instante em que o lobo estava descendo, o porquinho destampou a panela e o lobo foi parar lá dentro. Num segundo ele tampou de novo a panela, cozinhou o lobo, comeu-o no jantar, e viveu feliz para sempre (TARTAR, 2004, p. 212).

A primeira ideia para a capa do conto foi dos porquinhos exprimidos, sugerindo a forma de uma casa. Eles estariam incomodando uns aos outros, numa tentativa frustrada de se proteger do lobo. O predador, por sua vez, fecharia o formato da morada, sendo sustentado pelos porcos. Ele esperaria um momento de conflito entre as presas, um segundo de descuido, para atacar (figura 23).



Figura 23: Ideia para capa de “A história dos três porquinhos”.

Fonte: Autoria própria.

Essa alternativa foi eliminada por vários motivos. O primeiro é que o foco das capas deve ser o lobo, não nos problemas dos porquinhos. Segundo que o predador nesse caso não é inteligente. Ele é impaciente e confiante, portanto não esperaria um momento de descuido dos porcos, como é o caso ocorrido em “Chapeuzinho Vermelho”. Nessa narrativa, o lobo ataca no impulso e com força, não pensando nas consequências de seus atos.

O último motivo é a necessidade de simplificar o desenho. Como proposto pela equipe anteriormente, a capa para “A história dos três porquinhos” deve ser menos detalhada que a da “Chapeuzinho Vermelho”. Isto ocorre porque o texto de “A história dos três porquinhos” é menos complexa. Até mesmo seu início procura incentivar brincadeiras sonoras, que não têm ligação direta com a história: “Era uma

vez, quando porcos faziam rimas, macacos mascavam tabaco, galinhas cheiravam rapé para ficarem fortes, e patos faziam quac, quac, quac, Oh!” (TARTAR, 2004, p. 2009).

A alternativa tida como final foi elaborar uma ilustração que demonstrasse simplicidade pelo uso de formas geométricas. Nela, o lobo é retratado como arrogante, imaginando a facilidade em tirar os porcos de sua morada. Sem dificuldades, ele sopra, atingindo seus objetivos sem precisar pensar ou se preocupar com as consequências de seus atos.

Duas alternativas foram elaboradas, uma com o fundo mais escuro e, outra, mais claro (figura 24). A opção de cores com a casa dos porquinhos mais clara foi escolhida. Isto se deve à proximidade de tons mais claros com temas infantis, assemelhando-se à narrativa do conto.

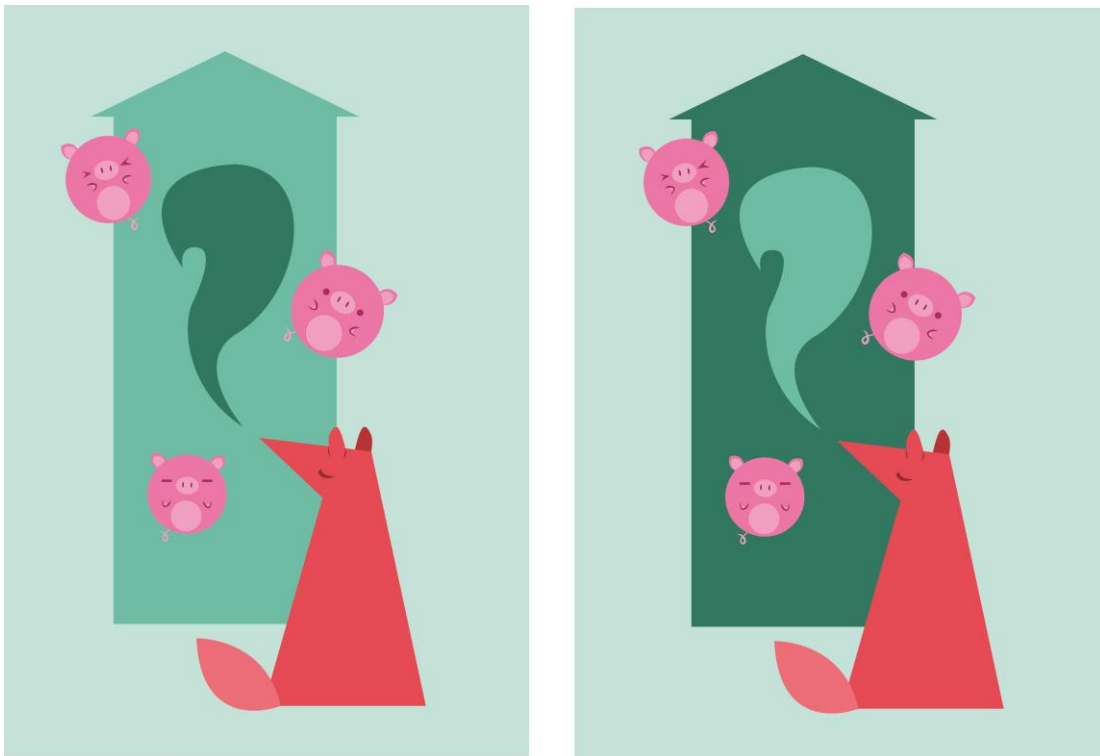


Figura 24: Opções de cor para a capa.
Fonte: Autoria própria.

A última palheta de cores complementares divididas que usava de vermelho foi turquesa, vermelho e rosa-magenta. Escolhida por eliminação se adequou à cor dos porquinhos em rosa, ao lobo em vermelho, demonstrado apreensão e perigo, e ao sopro do lobo e a casa em turquesa.

8 CAPAS E CONTRACAPAS

As ilustrações de capas finalizadas não possuem a unidade que era prevista no início do projeto. Para cada conto foi necessário adaptar conceitos aos elementos da ilustração, demandando palhetas e níveis de complexidade distintos. Com o objetivo de identificar todos os livros como pertencente a uma mesma coleção foi elaborado um modelo de contracapa a ser seguido.

Para ilustrar as contracapas, a equipe criou desenhos simples que fossem similares. Estas imagens focam no lobo e suas motivações em cada conto. Tanto para “A história dos três porquinhos” quanto para “Chapeuzinho Vermelho”, o animal foi retratado com dentes a mostra, semblante em movimento e agressividade. O lobo de “A bela e a fera” opõe a isso, demonstrando passividade com sua pose e a falta de detalhes como presas e garras. Para “Chapeuzinho Vermelho”, o animal se locomove em duas patas, ameaçando a garota que não percebe o perigo. E em “A história dos três porquinhos” ele aparece correndo nas quatro patas para a casa dos porcos, retratando sua impaciência e seu lado mais animalesco (figura 25).

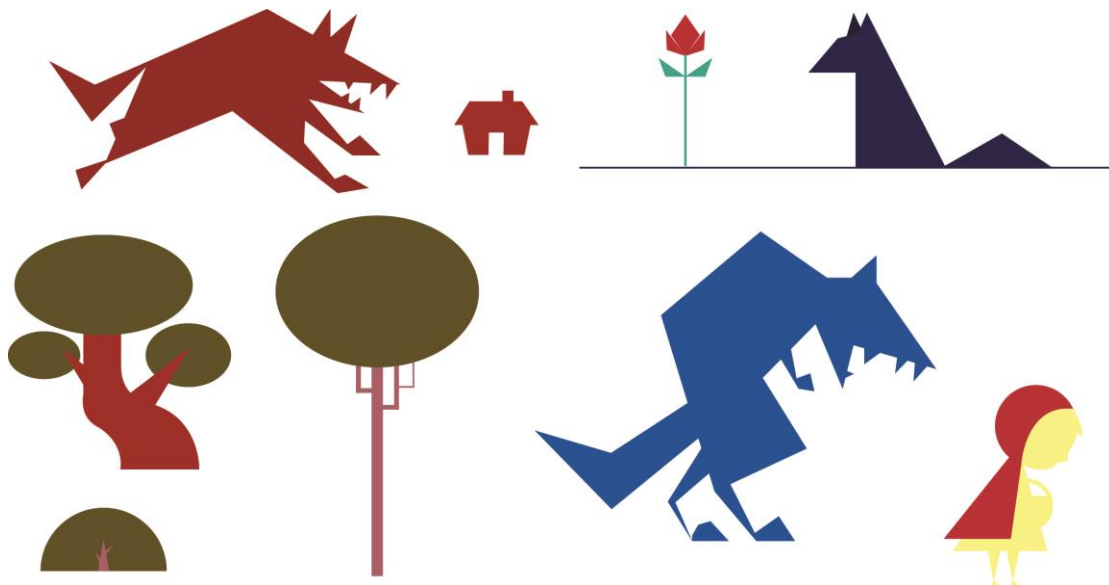


Figura 25: Ilustrações para contracapa.
Fonte: Autoria própria.

A seguir, a equipe estudou como simular recortes de papel com as ilustrações feitas. Texturas foram anexadas aos vetores para criar o efeito de colagem, reforçado pela sombra acompanhando o desenho. Isto resultou em uma

imagem com o fundo branco, manchado por aquarela, com pedaços de papel recortados, remetendo à figura do lobo (figura 26).



Figura 26: Modelo de contracapa.
Fonte: Autoria própria.

Foi decidido que a contracapa não deveria ter uma área branca muito grande nem texturas, devido às escolhas de cores vibrantes e chapadas das capas. O livro deve manter uma unidade no conjunto, assim foi necessário criar outras imagens para ilustrar o volume (figura 27).



Figura 27: Ilustrações contracapa.
Fonte: Autoria própria.

Partindo dessas imagens foi possível criar alternativas de contracapa menos sérias, voltadas ao público infantil, e que se assimilavam à capa (figura 28).



Figura 28: Estudo de contracapa.
Fonte: Autoria própria.

Essa solução foi mais bem elaborada, e a equipe reparou na necessidade de se utilizar de padronagens para decorar partes do livro. Tanto a contracapa quanto a folha de guarda do volume poderiam se beneficiar desta alternativa. Dessa maneira, as imagens elaboradas anteriormente foram detalhadas a fim de serem aproveitadas como padrões (figura 29).

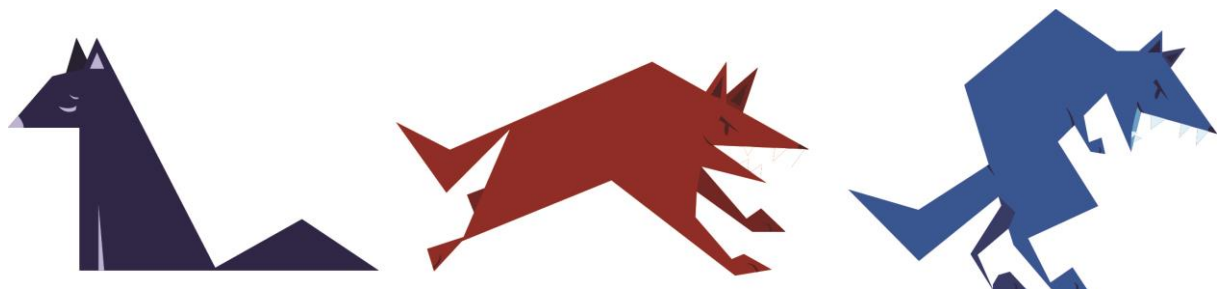


Figura 29: Imagens para padronagem.
Fonte: Autoria própria.

Foi necessário, mesmo com o acréscimo de detalhes, manter a simplicidade das imagens. Para Lupton e Phillips (2008, p. 186), o sucesso de um ornamento está em seu efeito amplo e generalizado, causado pela repetição de poucos elementos simples.

8.1 CRIAÇÃO DE PADRÕES

A padronagem é uma composição visual que tem como característica a clara recorrência ou repetição de formas e demais elementos gráficos para ser aplicada numa superfície (GUBERT, 2011, p. 71). Gubert (2011, p. 71 apud CHING; BINGGELI, 2006, p. 110) postula que o padrão é o desenho decorativo utilizado para ornamentação de uma área que se usa da repetição de um motivo, seja ele uma figura, uma cor ou uma forma.

Foram estabelecidas regras para as padronagens, definidas por meio de estudos e experimentações (figura 30 a 32). Todos os elementos vermelhos, importantes para as histórias, deveriam manter a cor. A capa da Chapeuzinho Vermelho, a rosa em “A bela e a fera” e o próprio lobo, simbolizando sua ferocidade em “A história dos três porquinhos” devem ser avermelhados.

Pelos testes, foi possível comprovar o pensamento de Lupton e Phillips (2008, p. 238): repetir e girar formas são princípios universais do design de padronagens. Alterações nos tipos, tamanhos, alinhamentos, cor, transparência, número e grau de rotação criam diversos resultados distintos.

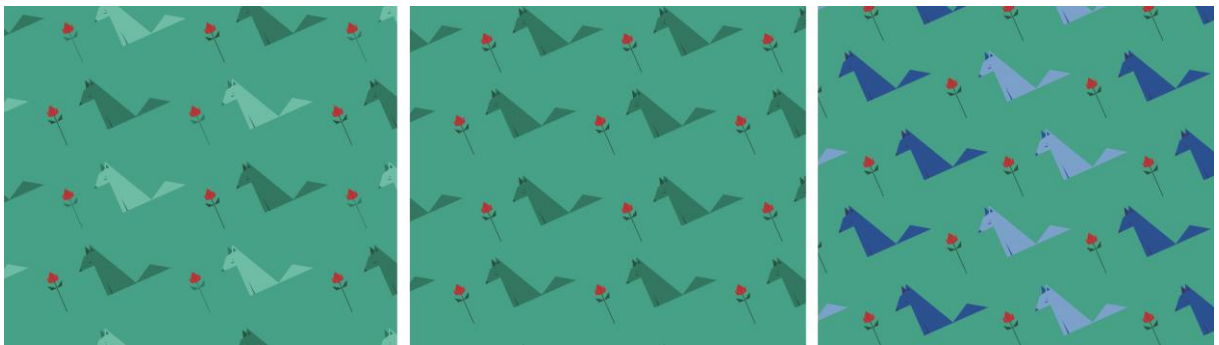


Figura 30: Estudo de padrões para “A bela e a fera”.
Fonte: Autoria própria.



Figura 31: Estudo de padrões para “A história dos três porquinhos”.
Fonte: Autoria própria.



Figura 32: Estudo de padrões de “Chapeuzinho Vermelho”.
Fonte: Autoria própria.

A equipe definiu normas para os padrões, prevendo que a atividade deveria ser repetida nos três livros. Dessa maneira, ela deve ser entendida e refeita com facilidade. As regras servem para gerar formas e também para organizar o conteúdo. Juntamente das instruções, elas fazem parte intrínseca do trabalho do design (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 233).

Se as regras são bem planejadas, outros designers serão capazes de interpretá-las para produzir seu próprio leiautes, únicos e inesperados. As regras criam um arcabouço para o design sem determinar resultados finais (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 233).

Por fim, foi decidido que os padrões seriam compostos por um desenho do lobo e mais um elemento da história. Esta imagem deve ter duas versões, uma composta por tons mais escuros, e outra por mais claros. Elas são repetidas e distribuídas horizontalmente, para manterem a mesma distância entre as figuras. Todas devem ser viradas para o mesmo lado, tendo a ordem de elementos claros e escuros alternados de acordo com a fileira onde estão.

O lobo deve ter a mesma cor do fundo, e manter uma angulação semelhante às demais padronagens. Como os elementos se encontram lado a lado distribuídos horizontalmente, esta alternância também deve existir verticalmente, não repetindo a figura acima. Assim o padrão mantém uma lógica, com as variações de cores alinhadas na diagonal.

Muitas dessas decisões foram tomadas para quebrar a monotonia do padrão. Formas que possuem a mesma cor, alinhadas uma abaixo das outras causam esse sentimento. Para Lupton e Phillips (2008, p. 192) uma padronagem interessante é aquela que mistura forças irregulares e regulares. Portanto, foi-se optado pelas variações de tonalidade de um mesmo elemento.

Quanto às cores escolhidas, cada padrão deve manter a palheta de sua respectiva capa. Para facilitar a inclusão das informações necessárias acima do padrão, este não pode possuir um grande número de cores. E assim ficou decidido por manter grande parte do desenho da mesma cor do fundo.

8.2 ELABORAÇÃO DAS CAPAS

Para a diagramação das capas, foi preciso considerar a peça como um todo, e também suas partes como elementos que serão vistos individualmente. Isto é, a capa, contracapa e lombada de um livro podem ser observadas em apenas uma dimensão quando o volume é fechado. Desse modo, sua diagramação deve considerar esta possibilidade, mas também deve tratar a totalidade da capa como um conjunto.

Portanto, as contracapas foram criadas como uma peça a parte, depois de prontas eram colocadas ao lado da capa. As alterações necessárias são feitas para unir as partes, e ao término desta etapa, cada elemento volta a ser analisado individualmente.

A diagramação se baseou nos princípios básicos citados por Williams (1995, p. 14): contraste, repetição, alinhamento e proximidade. Elementos diferentes devem ser diferenciados entre si, evitando componentes similares por meio do contraste. A repetição é o que permite a organização e fortalece a unidade. Ela se perpetua devido à recorrência de cores, formas, texturas e relações espaciais, como espessura e tamanho. O alinhamento também é fundamental, garantindo uma aparência limpa e suave à composição. Por meio dele que se dá a ligação visual entre os elementos da página. O princípio da proximidade dita que para organizar informações e se reduzir a desordem, itens relacionados devem ser agrupados.

A primeira etapa para se diagramar a capa é definir os elementos obrigatórios a compô-la: como nome do autor, título da história, sinopse, informações sobre a coleção, entre outros. A seguir, é necessário definir a hierarquia entre os componentes, ou seja, o que teve ter mais destaque.

A hierarquia é a ordem de importância de um elemento. Ela controla a transmissão e o impacto das mensagens. Quando não estabelecida, a falta dela deixa a comunicação gráfica confusa e de difícil entendimento (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 115).

Na capa frontal, deveria ser escrito o nome do conto e seu autor. Devido às ilustrações, o texto sozinho perdeu legibilidade, necessitando de outros elementos para consertar o problema. Para o nome da história, foi colocado um quadro de uma única cor chapada por baixo, permitindo o texto ser visualizado quando escrito em branco. Além disso, tal escolha possibilitou o título ganhar destaque em relação aos outros componentes da capa. Já para o nome do autor, de relevância menor quando comparado ao nome da história, contornos nas letras permitiram sua legibilidade (figura 33).



Figura 33: Diagramação de contracapa.
Fonte: Autoria própria.

A contracapa pediu soluções semelhantes. Devido à padronagem, o texto sozinho sobre ela fica de difícil leitura. Assim os elementos que devem estar presentes neste pedaço, como o título, nome do autor, sinopse e informações sobre

demais volumes da coleção precisaram ter sua legibilidade testada de diferentes maneiras.

A equipe inicialmente pensou em não colocar uma sinopse para as histórias na contracapa, mas sim orientações ao responsável a respeito dos objetivos da coleção e de como deveria se proceder à leitura. Contudo, a capa deve se assemelhar às de livros infantis, e uma linguagem formal pede escolhas visuais igualmente sérias. Desse modo, foi decidido criar sinopses para as histórias se utilizando de rimas, procurando explicar as narrativas como uma só.

Esta escolha também teve como objetivo não especificar a ordem dos contos a serem lidos, pois as obras funcionam por si só. A ideia da sinopse é apenas sugerir a união entre as histórias, que pode passar despercebida, mas não necessariamente irá afetar a leitura dos contos individualmente.

Ao elaborar as contracapas, a mesma palheta utilizada para a capa foi mantida. Foi necessário avaliar o peso das cores tanto com o livro aberto, quanto com ele fechado. Assim foram testadas várias possibilidades para cada livro (figura 34).



Figura 34: Estudos de cores da capa.
Fonte: Autoria própria.

A escolha procurou manter a maior unidade entre os livros, mas também possibilitar legibilidade de todas as informações presentes na capa. Em “Chapeuzinho Vermelho”, uma das cores selecionadas foi o amarelo, o que trouxe problemas de leitura quando uma forma nesta cor é colocada abaixo de textos em branco. Foi testado demais variações, como as letras em preto sobre fundo amarelo e a utilização de amarelos escuros com texto em branco. A unidade determinou que as sinopses devessem aparecer em branco, eliminando algumas das possibilidades testadas.

Williams (1995, p. 75) afirma que tipografia é um imperativo na diagramação das páginas com mais de uma fonte. Designs interessantes, os que mais chamam a atenção, são aqueles que possuem contrastes enfatizados. A tipografia neste caso tem uma relação contrastante, usando de fontes com elementos nitidamente diferentes entre si.

Tais contrastes em tipografia podem ser feitas com variações de tamanho, peso, estrutura, forma, direção e cor. Isto é feito para manter uma estética no conjunto, além de proporcionar clareza e organização de informações (WILLIAMS, 1995, p. 82).

Tendo em vista a obtenção do contraste, foi escolhido em utilizar de duas principais fontes tipográficas para a capa, uma de serifa grossa e outra manuscrita: “Bookman Old Style Bold” (figura 35) para o título e “Segoe Print” (figura 36) para a sinopse e autoria.

ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÁÊÎ
ÕØabcdefghijklmnop
qrstuvwxyzàáéîõøü&
1234567890(\$£.,!?)

Figura 35: Bookman Old Style Bold.
 Fonte: Identifont.

ABCDEFGHIJKLMNO
 PQRSTUVWXYZÀÁÊË
 abcdefghijklmnopqrs
 tuvwxxyzàáéêôõöü&12
 34567890(\$£€.,!?)

39

Figura 36: Segoe Print.

Fonte: Identifont.

“Bookman Old Style Bold” se enquadra na classificação de serifa grossa. Williams (1995, p. 86) descreve este tipo de tipografia como tendo traços grossos, de peso semelhante em cada letra. Elas são muito utilizadas em livros infantis por terem uma estética clara e direta (figura 37).



Figura 37: Tipografia de serifa grossa.

Fonte: Williams, 1995, p. 86.

“Segoe Print” foi escolhida por ser uma fonte menos séria, aliando-se aos valores que o livro deseja transmitir. Ela se classifica como manuscrito, ou seja, tipografias que se assemelham aos escritos feitos à mão. Este tipo de fonte nunca

deve ser utilizada em grandes blocos de texto, e jamais com todas as letras em caixa alta (WILLIAMS,1995, p. 89).

O contraste entre dois tipos foi desejado ao elaborar a capa, sendo escolhido dentre as fontes que mais tinham relação com o universo infantil. As serifadas grossas são frequentemente usadas em livros voltados para este público, e as manuscritas remetem à própria escrita da criança. “Segoe Print” foi escolhida devido às suas características de tipografia manuscrita, que não compromete tanto a legibilidade do texto, quando comparada às demais fontes do grupo.

9 A CRIAÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES

Desenvolver ilustrações para um livro de pop up demanda atenção para as possibilidades dentro desta linguagem. É necessário definir qual pop up é relevante para a narrativa, qual será sua posição na página e quantos irão ilustrar o conto.

Independente da imagem a ser criada, a equipe fez uma geração de alternativas para cada momento na história. Rascunhos e estudos de desenhos foram elaborados por meios tradicionais de ilustração, como o grafite e lápis de cor. As opções escolhidas são transferidas para o computador e vetorizadas. Nesta etapa é possível corrigir erros e acrescentar cenários de fundo. O último ajuste é a adaptação das medidas para o pop up.

O vetor foi à finalização escolhida para as capas por motivos de conceitos. Foi decidido mantê-lo para as ilustrações do interior do livro, sugerindo uma unidade à obra. Esta técnica trouxe vantagens inesperadas durante o desenvolvimento do projeto. Com a possibilidade de alterar dimensões dos desenhos, a adaptação para pop up foi facilitada. Estudos de cores também puderam ser feitos diretamente no computador, o que resultou no desenvolvimento de mais alternativas.

Para cada conto, a equipe desenvolveu possibilidades de aparência dos personagens. A primeira a ser criada foi a Bela, definindo o estilo de ilustração que deveria aparecer nas demais histórias (figura 38). As imagens de teste também foram vetorizadas para fazer um estudo de cores e de como ficaria o trabalho finalizado (figuras 39 e 40).



Figura 38: Rascunho da ilustração.
Fonte: Autoria própria.



Figura 39: Ilustração vetorizada.
Fonte: Autoria própria.



Figura 40: Estudos de cor.
Fonte: Autoria própria.

A dificuldade surgida na etapa de ilustrar os contos foi à diferença nos desenhos das membras da equipe. Foi decidido, que ambas fariam estudos para as ilustrações, mas apenas uma finalizaria a opção selecionada. O trabalho teve que ser dividido da seguinte forma: a equipe discutia momentos importantes da história que deveriam ser retratados, sugeria e apresentava estudos da cena, uma das

integrantes da equipe redesenhava a figura, enquanto a outra fazia o mesmo processo com os pop-ups.

Para facilitar a criação de cenários genéricos, como florestas, a equipe optou por elaborar uma coletânea com modelos e estudos de objetos comuns aos contos (figura 41). Quando necessário ambientar uma cena, o desenho escolhido é adaptado, alternado seu tamanho, cores e inclinação.



Figura 41: Elementos do cenário.

Fonte: Autoria própria.

Essa escolha facilitou a criação de ilustrações. Como os pop ups frequentemente demandavam alterações nas imagens, os cenários precisavam ser diminuídos, aumentados ou até mesmo excluídos. Assim foi possível elaborar melhor os desenhos principais, como os dos protagonistas, adaptando os fundos de acordo com as necessidades de diagramação da página e dos pop ups.

10 DESENVOLVIMENTO DOS POP UPS

O livro em pop up é por definição um "tipo de livro que no espaço da página dupla acomoda sistemas de esconderijos, abas, encaixes etc., permitindo mobilidade dos elementos, ou mesmo um desdobramento em três dimensões." (LINDEN, 2011, p 25) Sua característica lúdica, onde a interação é fundamental, o torna especialmente atraente.

Durante a pesquisa com os alunos observou-se a preferência por este tipo de configuração que explora mais os aspectos visuais e táteis em relação aos livros convencionais. A equipe não pode observar as crianças para concluir qual técnica tem maior impacto sobre elas, porém, comentários das educadoras que aplicaram os questionários afirmavam o interesse dos jovens em imagens grandes que saltavam das páginas.

Observa-se que os dois títulos apresentados: "A fantástica fábrica de chocolates" e "O pequeno príncipe" possuem características distintas. "O pequeno príncipe" (figura 42), de Antoine de Saint-Exupéry, usa das ilustrações originais feitas pelo autor, denota a leveza e sensibilidade da aquarela. A delicadeza de Saint-Exupéry é transmitida também nos pop ups que são, em sua maioria, pequenos e possuem movimentos sutis. Embora os mecanismos de pop up utilizados ao longo do livro sejam bastante complexos, estes não estão presentes em todas as folhas duplas e não se articulam ao texto. Tornando, assim, a diagramação dissociativa, ou seja, "nesse tipo de livro ilustrado, o leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância" (LINDEN, 2011, p 68).



Figura 42: Pop up de "O pequeno príncipe".

Fonte: Autoria própria.

Destaca-se que "A fantástica fábrica de chocolates" (figura 43) de Roald Dahl, prima pela articulação de texto e imagens, as ilustrações realizadas por Quentin Blake denotam o uso de traço, cor e sensação de espontaneidade. Lembra-se que "a partir do final da década de 1970, os livros de Dahl se viram inevitavelmente associados às ilustrações de Quentin Blake (n. 1932), cujo instinto natural é se concentrar no aspecto cômico, e não no grotesco" (POWERS, 2008, p 118).



Figura 43: Pop up de "A fantástica fábrica de chocolate".

Fonte: Autoria própria.

O uso de mecanismos pop ups é frequente, tornando-os presentes em todas as páginas duplas e ocupando a maior parcela visual da página, logo, os pop ups são grandes e coloridos. Este exemplar explora a diagramação associativa.

A diagramação mais comum, no tocante ao livro ilustrado, rompe essa dissociação entre página de texto e página de imagem, e reúne pelo menos um enunciado verbal e um enunciado visual no espaço da página. Essa diagramação "associativa" pode se apresentar de diversas maneiras (...) É comum a imagem ocupar o espaço principal da página e o texto se situar acima ou abaixo dela (LINDEN, 2011, p 68).

Com a pesquisa, foi concluído que mecanismos mais complexos não necessariamente atraem a atenção das crianças, como no caso dos pop ups de "O pequeno príncipe". Pode-se intuir que a diagramação associativa é a mais relevante aos pequenos, dado que a importância da ilustração supera a importância do texto.

A escala é um dos fatores que impressionam os jovens, grandes imagens saltando da página garantem o interesse deles. Para Lupton e Phillips (2008, p. 41), a escala significa as dimensões reais de um objeto físico, mas também pode ser avaliada subjetivamente, ou seja, a impressão que alguém tem de um objeto.

A escala pode depender do contexto. Um pedaço de papel qualquer pode conter letras ou imagens que pareçam extrapolar seus limites, exprimindo um inusitado sentido de escala. Igualmente, um pequeno elemento isolado pode pontuar uma superfície grande, roubando a atenção do vasto espaço ao redor dele (LUPTON; PHILLIPS, 2008, P. 41).

Portanto, para os pop ups aparentarem grandiosidade, eles foram elaborados de forma a abranger a maior parte da página. Para isto, foram elaborados modelos de pop ups que definiam os limites que as imagens poderiam ocupar, sem sair do livro quando o volume é fechado. Considera-se que uma página dupla funciona como um sistema de coordenadas cartesiano, onde o eixo x representa a largura da folha e do pop up, o eixo y a profundidade e o eixo z a altura da projeção (figura 44).

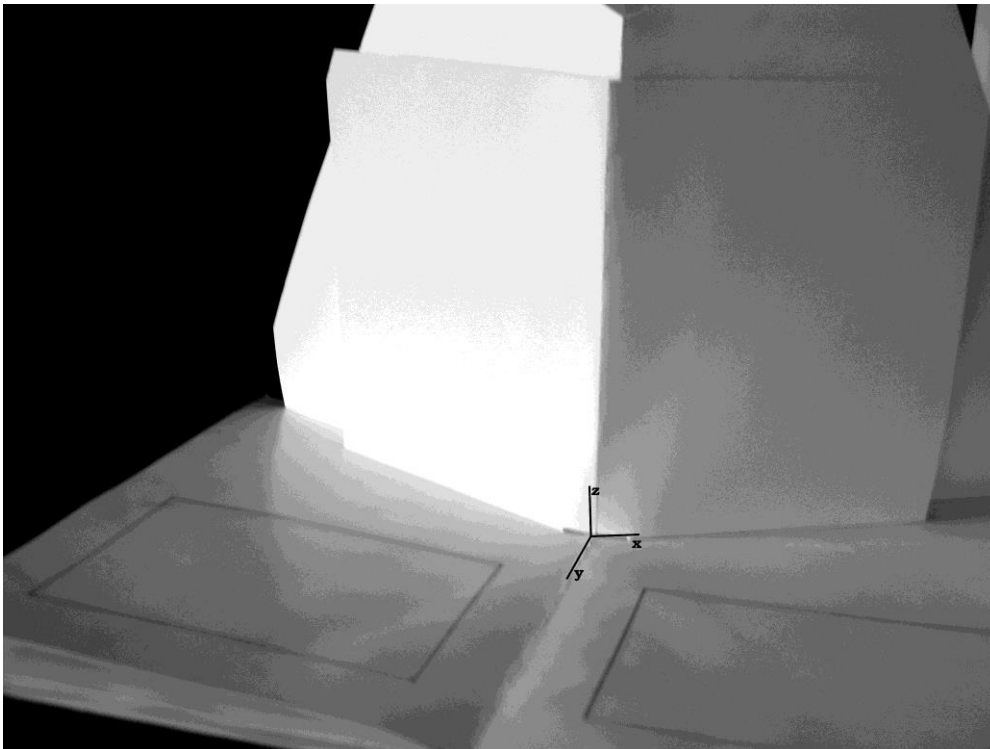


Figura 44: Sistema de coordenadas cartesiano.
Fonte: Autoria própria.

Estes modelos originaram um conjunto de estudos volumétricos brancos, os quais foram unidos a fim de criar um livro de protótipos. Este volume tem por

finalidade orientar o desenvolvimento e adaptação das ilustrações nas diferentes opções de pop ups estudadas, além de contribuir na diagramação que deve respeitar o espaço que o mecanismo ocupa.

A partir da observação de exemplos, a equipe elaborou um conjunto de cinco mecanismos básicos: aba deslizante, dobra em “v”, dobra móvel, camadas flutuantes e caixa perpendicular. Estes modelos podem apresentar variações para ampliar sua utilização e impacto.

A aba deslizante consiste em uma orla que, ao ser empurrada, substitui uma imagem por outra. Ela é feita com duas ou mais partes, que apresentam uma figura diferente nos pontos inicial e final. Embora o efeito aparente seja simples, seu mecanismo possui inúmeras peculiaridades. Assim, para que o pop up deste tipo funcione com êxito, é importante que suas medidas sejam precisas (figura 45).

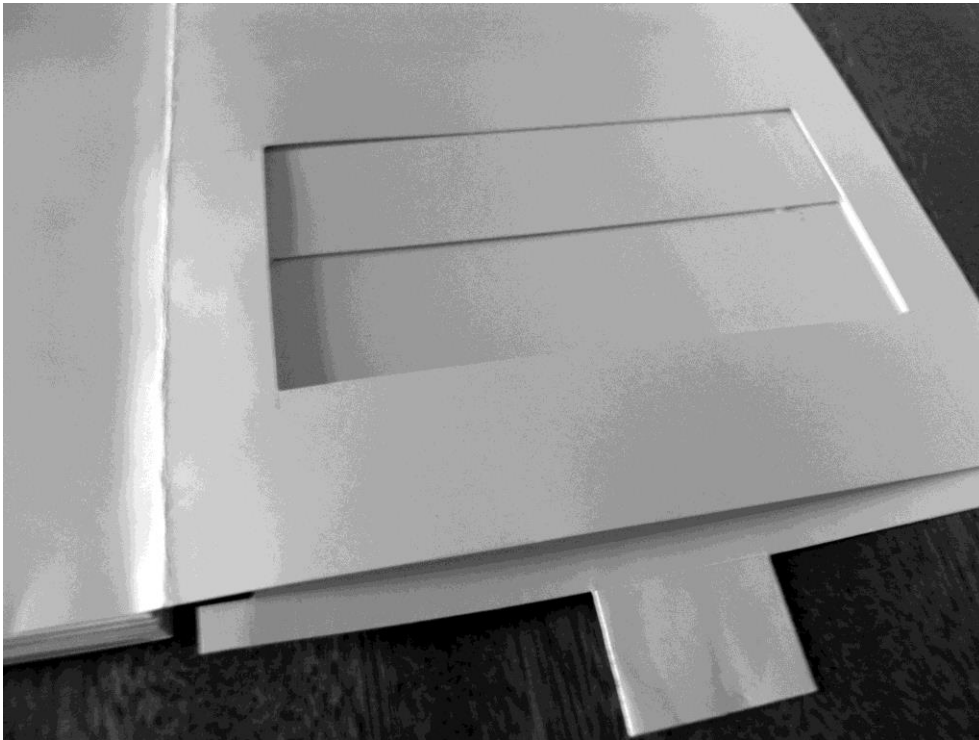


Figura 45: Mecanismo de aba deslizante.

Fonte: Autoria própria.

A dobra em “v” é o mecanismo mais versátil e fácil de ser realizado. Pode ocupar tanto a vertical quanto a horizontal da página. Trata-se de uma folha dobrada ao meio, fixada no plano de maneira a formar “v”. Ângulos diferentes de aplicação

tornam seus efeitos diversos. Para ampliar o impacto do pop up, pode-se criar mais de uma camada (figura 46).

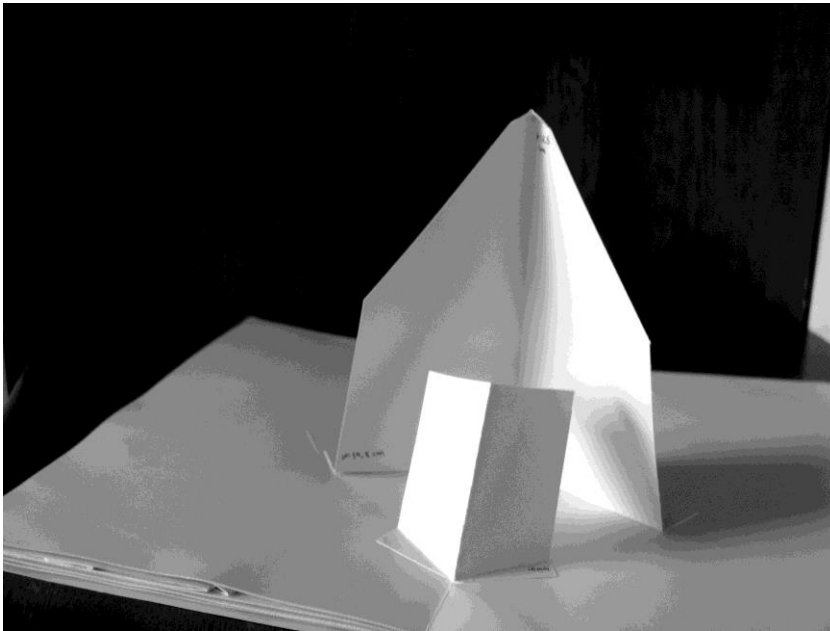


Figura 46: Mecanismo de dobra em “v”.
Fonte: Autoria própria.

A técnica de dobra móvel possui variações que possibilitam resultados diferentes, com o mesmo princípio. Por meio de uma série de dobras, o pop up muda sua posição quanto o leitor abre a página, dando-lhe a sensação de imagens em movimento (figura 47).

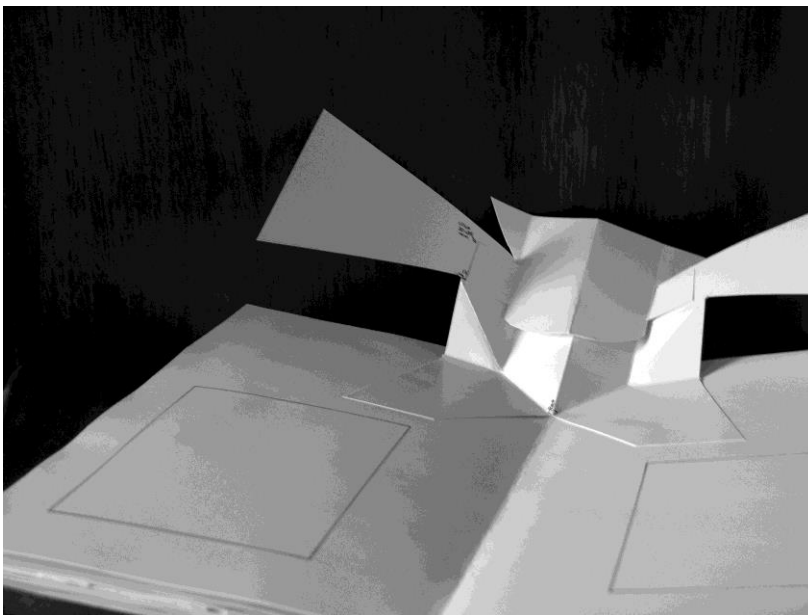


Figura 47: Mecanismo de dobra móvel.
Fonte: Autoria própria.

O mecanismo mais simples de todos é o de camadas flutuantes. Ele consiste em camadas dispostas na horizontal que, por meio de peças de encaixes, criam níveis em alturas diferentes. O efeito causa a impressão de que a imagem possui profundidade (figura 48).

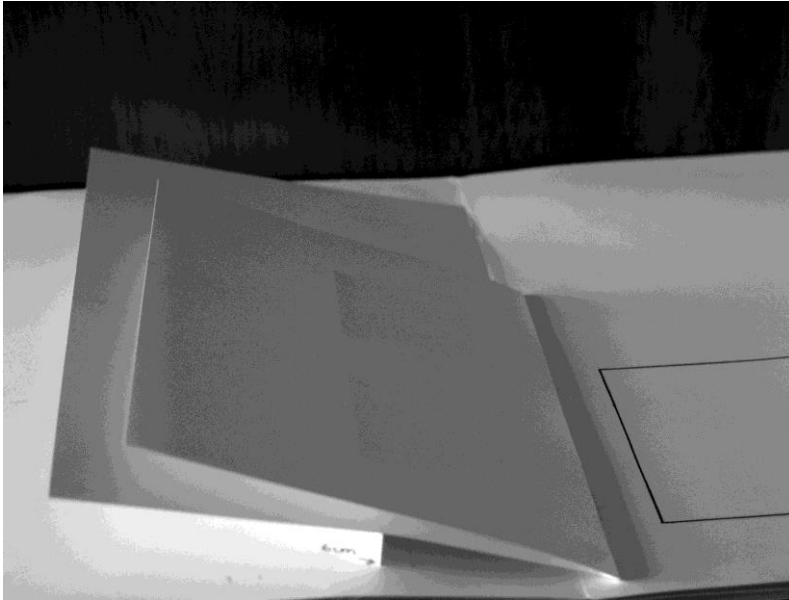


Figura 48: Camadas flutuantes.

Fonte: Autoria própria.

A caixa perpendicular simula uma caixa disposta perpendicularmente no plano. Ela possui dois pontos de colas, um em cada lado da folha, que a erguem na vertical quando a página é aberta (figura 49)

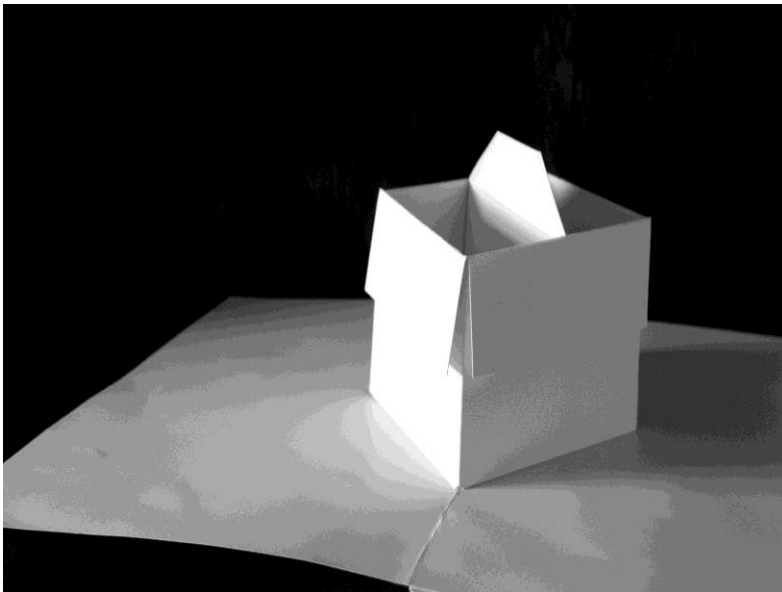


Figura 49: Mecanismo de caixa perpendicular.

Fonte: Autoria própria.

A equipe verificou a necessidade de metodologia para a criação dos pop ups. Isto possibilitou mais acertos e um melhor acabamento no resultado final que o desenvolvimento de mecanismos de forma intuitiva. Dessa maneira, todas as peças se utilizaram de medidas anotadas no próprio protótipo, preferencialmente no verso ou interior da peça. Os primeiros modelos auxiliaram a definir os limites máximos que a imagem pode ocupar, orientando, posteriormente, a criação das facas.

As medidas foram transferidas para um arquivo digital, permitindo que as ilustrações vetoriais fossem adaptadas de forma a ocupar a área que lhes corresponde na faca. Nesta etapa foi possível modificar os desenhos e verificar a adequação da mancha gráfica. Ela deve se articular com o desenho e o sistema escolhido, de forma a evitar que o texto ocupe uma área que corresponda ao pop up.

10.1 MODIFICAÇÕES NAS ILUSTRAÇÕES

As ilustrações foram pensadas como imagens prontas, e posteriormente foram adaptadas para a linguagem do pop up. Isto demandou mudanças de enquadramento, recurso utilizado para dar compreensão a uma imagem ou um objeto. Para manipulá-lo, são usados elementos do design gráfico como recortes, contornos, margens e legendas (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 101).

As medidas e posicionamento dos pop ups foram definidos após as ilustrações estarem prontas. Assim, as imagens tiveram que ser adaptadas ao novo espaço e posicionamento na página (figura 50 e 51). Para Lupton e Phillips (208, p. 103), recortes redesenham limites, alteram a forma, mudam a escala em relação ao restante dos elementos, criando novas possibilidades dentro da imagem.



Figura 50: Ilustração da Fera.
Fonte: Autoria própria.

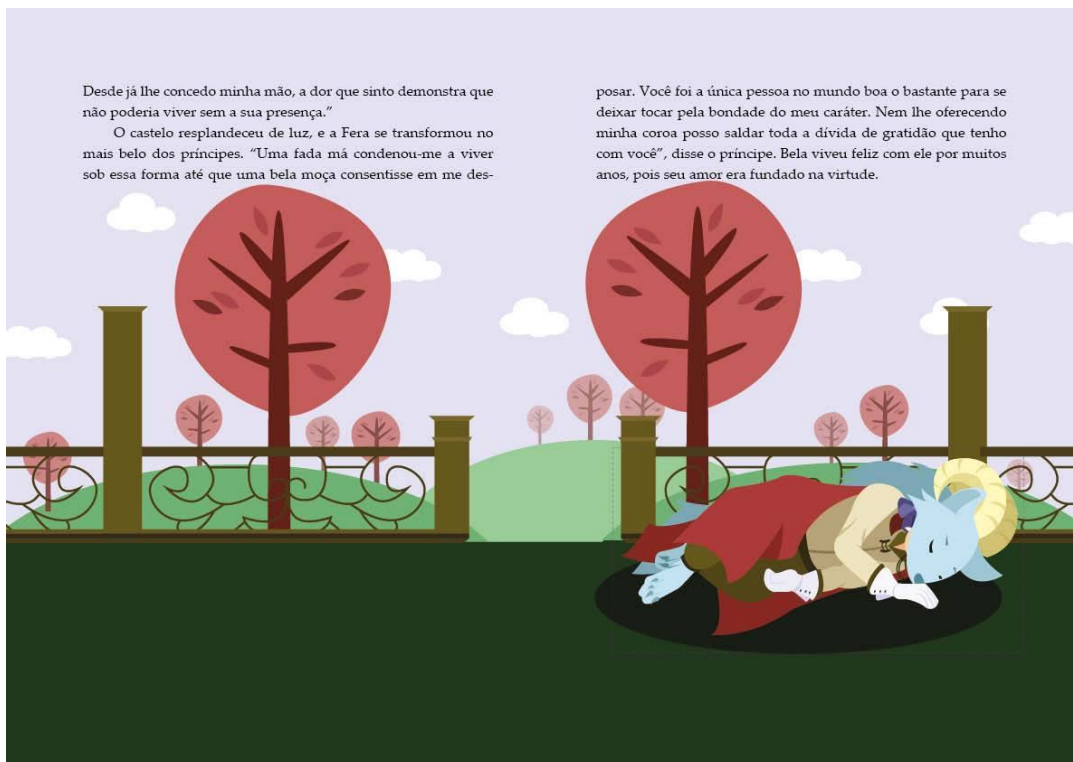


Figura 51: Nova dimensão da imagem.
Fonte: Autoria própria.

Outras escolhas se deram devido à natureza do pop up. Na primeira ilustração de “A bela e a fera” (figura 52), foi necessário redesenhar o cenário, tirando o papel de parede. Isto ocorreu porque a tridimensionalidade do pop up não

permitiria as listras do fundo se alinharem às formas presentes nas camadas mais para frente.



Figura 52: Primeira versão do cenário.

Fonte: Autoria própria.

Demais modificações se deram com o objetivo de enquadrar partes da imagem dentro dos limites máximos estabelecidos nos modelos previamente montados.

11 COMPOSIÇÃO DOS LIVROS

Optou-se por desenvolver os três livros com diagramação associativa, ou seja, onde o texto se articula com a imagem. No livro infantil, "a diagramação está a serviço da expressão, manifestando-se por meio de uma grande flexibilidade, e é concebida de forma coerente em função do encadeamento das páginas" (LINDEN, 2011, p 15). Portanto, foi criado um grid cambiante que deve estar em harmonia com as ilustrações. O uso da página dupla foi fundamental para o volume em pop up, devido à necessidade de um peço maior na base para o funcionamento e aplicação das técnicas.

No livro ilustrado, a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens. Assim, os textos dependem do suporte, do tamanho das imagens, e em geral devem acompanhá-la tanto quanto possível. Trata-se de obrigações formais que coíbem a maior extensão do texto. Até porque o livro ilustrado apresenta forte coerência em relação à página dupla (LINDEN, 2011, p. 47).

A coletânea elaborada visa atingir crianças não alfabetizadas e em início de alfabetização, logo, os livros devem priorizar o campo da ilustração de forma a entreter a criança enquanto a história é narrada por terceiros. O conjunto foi desenvolvido para atender as expectativas das crianças e de seus mediadores.

O livro ilustrado é um objeto concebido inicialmente para os não leitores. Uma de suas especificidades é, portanto, atingir este público por meio de mediadores que, por um lado, compram o livro e, por outro, o leem muitas vezes em voz alta para ele. Essa particularidade gera inúmeras repercussões a leitura do livro ilustrado. De fato, a maioria dos criadores e editores orientam seus projetos mais ou menos em função das expectativas dos mediadores (LINDEN, 2011, p 29).

Portanto, enquanto a ilustração destina-se a criança, a escolha de tipologia foi realizada para o adulto leitor. Para definir a fonte, foi realizada uma análise de inúmeros exemplares de livros pertencentes à equipe, priorizando a literatura infanto-juvenil, porém com exemplares também de literatura adulta. Entre capitulares, títulos, legendas e corpo de texto encontrou-se a presença de 31 famílias tipográficas diferentes em aproximadamente 170 obras (anexos).

Constatou-se a presença massiva de fontes em estilo antigo e moderno. O estilo antigo (figura 53) deriva da escrita a mão dos escribas, possuem sempre serifa,

com ângulos nas letras em caixa-baixa. Por variar da escrita com pena, há transição de espessura da linha que passa de grossa a fina nos traços curvos.



Figura 53: Estilo Antigo.
Fonte: WILLIAMS, 1994, p 84.

O estilo moderno (figura 54) deriva da mecanização dos processos de impressão, assim, os tipos modernos deixam de ter serifas inclinadas para usá-las de forma horizontal. A transição de traço grosso-fino é radical, tornando-o mais contrastante. (WILLIAMS, 1994, p 84-85).



Figura 54: Estilo Moderno.
Fonte: WILLIAMS, 1994, p 85.

Entre ambos, o estilo antigo é considerado ideal para textos extensos por sua neutralidade. Isto ocorre porque esta tipografia não possui características diferenciadas que chamem a atenção durante a leitura. Tendo por base as fontes que compõem as duas formas, buscaram-se quais são de distribuição gratuita para

testar a legibilidade com voluntários. Assim, foram selecionadas oito famílias: Berkeley, Bodoni, Caslon, Georgia, Goudy, Minion, Palatino e Times (apêndice B).

Para cada tipografia, foi realizada a diagramação de uma página dupla. Mais da metade dos voluntários escolheu a família Palatino pertencente ao estilo antigo. Portanto, foi definido que o corpo de texto da coletânea seria composta em Palatino (figura 55) com as alterações necessárias no tamanho da fonte, entrelinha (espaço entre duas linhas), kerning (ajuste do espaço individual entre os caracteres de uma palavra) e tracking (ajuste do espaço de todos os caracteres de uma palavra).

PALATINO 14 PT

sistiu ao banquete, comeu tudo que aguentou! Em seguida encontrou uma cama confortável, onde resolveu descansar.

Pela manhã encontrou roupas limpas e pensou “este palácio pertence a uma boa fada que teve piedade da minha situação.” Saindo do castelo, o comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta.”

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdão se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. “Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido.” Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: “Vossos desejos são ordens. Aqui,

sois a rainha e a senhora.” Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem via seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava coloca-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito

Figura 55: Diagramação de página dupla com a família Palatino.
Fonte: Autoria própria.

Nos aspectos formais que constituem os exemplares há a presença de folha de guarda, folha de rosto e ausência de número de páginas. Com intuito de unificar a série, todos os livros tem uma padronagem nas folhas de guarda utilizadas para unir o miolo à capa. Esta padronagem também é utilizada na quarta página do livro (ou seja, o verso da capa) e além de seu caráter estético anuncia a história do livro.

A primeira função das guardas é sobretudo material. Elas ligam o miolo à capa e recobrem a parte interna desta, de modo que

poderiam se ater simplesmente à estrita funcionalidade, como nos romances. Se for esse o caso, em geral ostentam sua neutralidade por meio da cor branca. No livro ilustrado, as guardas são em geral coloridas. Isso para conduzir o leitor a uma certa disposição de espírito. Na relação com o livro, trata-se de um momento importante, o da abertura em duas acepções: de um objeto de duas dimensões passando para uma terceira, e abertura do assunto (LINDEN, 2011, p 59).

A folha de rosto no livro infantil existe apenas para atender as convenções editoriais, nela se encontram, por exemplo: indicações do título, nome do autor, ilustrador, editora e índice catalográfico. (LINDEN, 2011, p 61). Dessa maneira, a presença ou ausência de numeração num projeto voltado a este público se faz por convenções, afinal "os livros ilustrados, em sua maioria, não contém fólhos, números de página. Quando sim, resultam de convenções independentes da criação como dos autores que os encampam e busca criar algum efeito, tal como acontece com os demais paratextos" (LINDEN, 2011, p 63). Partindo desta compreensão, a série optou-se por não utilizar paginação.

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teórica orientou a equipe a respeito do que deve conter num livro infantil, como as escolhas gráficas alteram nossa percepção da narrativa e o que o público alvo espera das histórias. Também auxiliou a definir a temática que a coleção se focaria: o desenvolvimento moral do lobo.

Por meio de uma investigação a respeito do surgimento dos contos de fadas, ficou comprovado que tais narrativas foram modificadas para ensinar valores de acordo com o interesse da sociedade. Assim, o resumo dos textos, etapa necessária ao trabalho, pode ser feito focando em manter a essência de cada conto.

Incentivar o senso crítico da criança e ensiná-la sobre valores morais são objetivos da literatura infantil. Os contos de fadas convidam o leitor a refletir sobre os acontecimentos relatados, ampliando a experiência do mesmo. A temática de desenvolvimento moral do lobo foi escolhida justamente devido a estas finalidades. Desse modo, quando as narrativas são analisadas em conjunto, têm suas possibilidades ampliadas.

Tendo em mente as necessidades do público alvo e para que os contos de fadas servem, foi possível definir as escolhas gráficas para os livros. A materialidade das histórias afeta seu conteúdo, dessa maneira foi preciso questionar como ela se daria de forma efetiva. Também foi possível concluir que a ilustração não possui apenas a finalidade de ornar uma página, mas também pode comunicar coisas que não precisam estar necessariamente no texto. Com essa informação, foi escolhido por unificar as histórias dentro da mesma temática utilizando-se deste recurso gráfico.

Apenas a pesquisa teórica não é suficiente para concluir como um produto deve ser elaborado, ela foi utilizada como um norteador. A entrevista possibilitou o contato direto com o público alvo. Ela serviu para certificar e aprofundar informações a respeito do consumidor tidas como verdadeiras na pesquisa teórica. Apenas após comprovação de dados e a retirada de dúvidas, foi possível iniciar o desenvolvimento prático do projeto.

A questão da faixa etária, por exemplo, só pode ser definida após a pesquisa com as crianças. Elas mesmas afirmaram seu interesse ou não em livros e contos

de fadas. Portanto, foi decidido focar em jovens de 5 e 6 anos. Isto levantou questionamentos a respeito de como desenvolver um livro para crianças que ainda não sabem ler. Por isto, a ilustração e sua capacidade de comunicar foram ferramentas fundamentais para se estabelecer o contato com o público alvo.

Outra questão levantada foi a respeito da tipografia. Como apontado na pesquisa, quem lê para a criança é o adulto, e o jovem de 5 e 6 anos afirmou que não tenta ler sozinho. Logo, a tipografia presente nos contos de fadas foi escolhida pensando no responsável como único leitor.

Os contos de fadas são constantemente modificados de acordo com as necessidades do público, porém a equipe optou em apenas resumir as narrativas. Isto foi fator obrigatório devido às histórias escolhidas: “Chapeuzinho Vermelho”, “A bela e a fera” e “A história dos três porquinhos”, serem de extensões muito diferentes.

Foi escolhido resumir os contos pelo receio da equipe em tirar o foco das histórias originais. A proposta escolhida foi de possibilitar a leitura individual de cada narrativa e deixá-la concluir sua finalidade, transmitir seu conteúdo por si só. A coleção, se analisada como conjunto, deve ter a tarefa de causar uma reflexão extra, não de se sobrepor aos contos originais.

As ilustrações de capas foram pensadas para unir conceitualmente as histórias selecionadas, focando sempre na figura do lobo, por mais que ele não seja um dos personagens principais. O resultado obtido conseguiu atingir a proposta, porém as soluções encontradas foram muito diferentes entre si.

Cada narrativa possui um tema próprio, assim pede uma solução exclusiva. Para resolver esse problema, a diagramação foi utilizada, procurando trazer unidade gráfica aos livros. “A bela e a fera” possui uma temática muito mais séria que os demais contos, por tanto foi necessário equilibrar isto pelo uso de elementos gráficos divertidos e dinâmicos. Assim, foi criado o modelo de capa a ser seguido nas demais.

A pesquisa com o público alvo demonstrou o interesse das crianças em livros de pop up. Assim, o recurso foi escolhido como opção para auxiliar o adulto a dar dinamismo na leitura, prendendo a atenção do jovem que depende exclusivamente da sonoridade e visualidade durante a prática.

A escolha por pop ups delimitou o tipo de ilustração a ser utilizado. Para simular recortes e dobraduras em papel, típica da técnica foi escolhida por criar desenhos em vetor. A equipe não previa que tal escolha traria uma vantagem a mais: a adaptação posterior das ilustrações aos pop up. Isto possibilitou os desenhos serem feitos, pensando sempre em como o pop up funcionaria, e apenas depois o mesmo era testado e adaptado às facas criadas.

Algumas dificuldades foram encontradas ao se desenvolver o projeto. A principal foi o contato com o público alvo. Apenas uma instituição de ensino permitiu a pesquisa, porém exigiu modificações em relação à mesma. Não foi permitido o contato com a criança, nem mostrar alguns livros para se observar a reação das mesmas. Também foi recusado filmar e fotografar os jovens durante a prática. A entrevista teve que ser elaborada novamente para atender aos pedidos da escola. Felizmente, a instituição orientou o grupo à abordar as crianças de forma correta, não negando a realização da pesquisa.

A elaboração dos pop ups foi outra etapa que causou dificuldades. Antes da entrevista com o público alvo, apenas a ilustração plana era cogitada. Assim, a equipe precisou estudar e testar como fazer a engenharia de pop ups.

Para todas as atividades serem realizadas com sucesso, o grupo decidiu anotar as tarefas a serem feitas, em seguida estas foram divididas entre os membros a equipe. Uma pessoa foi encarregada da atividade, enquanto a outra cuidou da supervisão da mesma. O caso mais evidente disto foi com a ilustração e os pop ups. Após a realização de estudo dos personagens, foi constatado uma diferença entre os estilos dos participantes do grupo. A partir disto, ambos desenhavam rascunhos das ilustrações, mas apenas um finalizava. Em seguida, a imagem retornada para o encarregado em desenvolver os pop ups, que ajustava a mesma.

A maior dificuldade, porém, foi relatar as experimentações no trabalho escrito. Cada parte: seja as ilustrações, as soluções tipográficas, as diagramações ou até mesmo a escolha de cores, é um trabalho gráfico isoladamente. Cada um deles demandou pesquisa e elaboração de alternativas. Devido ao grande número de peças e soluções para as mesmas, as atividades foram descritas superficialmente, dando destaque para casos especiais.

REFERÊNCIAS

- ARGENTI, Paulo. **Comunicação Empresarial: a construção da identidade, imagem e reputação**. 5.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS AGÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO, **Como entender a comunicação interna**. São Paulo. 2008. Disponível em: <<http://www.abracom.org.br/arquivos/ComunicacaoInterna.pdf>>. Acesso em: 12 Jun. 2014.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS AGÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO, **Porque investir em comunicação interna**. São Paulo. 2012. Disponível em: <http://www.abracom.org.br/arquivos/CCO_final.pdf>. Acesso em: 12 Jun. 2014.
- BAUMWORCEL, Ana. **Os espaços do silêncio em A Guerra dos Mundos**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998. p. 45-52.
- BUENO, Wilson. **Comunicação Empresarial: Políticas e Estratégias**. ed.1. São Paulo: Saraiva, 2009.
- CARAVANTES, Geraldo et al. **Comunicação e Comportamento Organizacional**. 5 ed. Rio Grande do Sul: Anhanguera Publicações, 2011.
- CHINEM, Rivaldo. **Introdução a Comunicação Empresarial**. São Paulo: Saraiva, 2010.
- DUVAL, Adriana Ruschel. **O profeta no ar: a figura do locutor em A Guerra dos Mundos**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998. p. 37-43.
- ESCH, Carlos Eduardo e BIANCO, Nelia R. Del. **Quem destrói o mundo é o cenário acústico do rádio**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998. p. 69-77.
- ESCH, Carlos Eduardo e BIANCO, Nelia R. Del. **Sonorização: o cenário acústico de uma guerra imaginária**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico 2: A Guerra dos Mundos, 75 anos depois. Florianópolis: Insular, 2013. p. 65-72.
- FERRARETTO, Luiz Arthur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre, RS. Sagra Luzzatto, 2000.
- HAUSSEN, Dóris Fagundes. **O Poder de Mobilização do Rádio**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998. p. 81-88.
- JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Julio. **Murray Schafer e a paisagem sonora**. In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci. (organizadores.) Teorias do Rádio: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2008. p. 251-261.

KAPLÚN, Mario. **A natureza do meio: limitações e possibilidades do Rádio.** In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci. (organizadores.) *Teorias do Rádio: textos e contextos.* Florianópolis: Insular, 2008. p. 81-90.

KAPLÚN, Mario. **Producción de Programas de Radio, el guion.** Quito: Intiyan, 1999.

KOPPLIN, Elisa; FERRARETTO, Luiz Arthur. **Técnica de Redação Radiofônica.** Porto Alegre: Sagra, 1992.

KUNSCH, Margarida. **Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada.** São Paulo: Summus, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1979.

MEDITSCH, Eduardo. **Rádio e Pânico 2 A Guerra dos Mundos 75 anos depois.** Florianópolis: Insular, 2013.

MEDITSCH, Eduardo. **Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois.** Florianópolis: Insular, 1998.

MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci. **Teorias do Rádio: textos e contextos.** Florianópolis: Insular, 2008.

ORTRIWANO, Gisela Svetlana. **De Brecht aos (des)caminhos do radiojornalismo.** In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci. (organizadores.) *Teorias do Rádio: textos e contextos.* Florianópolis: Insular, 2008. p. 57-68.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **Ok, marcianos: vocês venceram!** In: MEDITSCH, Eduardo. *Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois.* Florianópolis: Insular, 1998. p. 133-154

SAMPAIO, Walter. **Jornalismo audiovisual: teoria e prática do jornalismo no rádio, TV e cinema.** 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

SCHAFER, Murray R. **Rádio Radical e a Nova Paisagem Sonora.** In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci. (organizadores.) *Teorias do Rádio: textos e contextos.* Florianópolis: Insular, 2008. p. 237-250.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada.** 2ed. São Paulo: Annablume, 1999.

SPA, Miguel de Moragas. **Perspetiva semiótica da comunicação radiofônica.** In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci. (organizadores.) *Teorias do Rádio: textos e contextos.* Florianópolis: Insular, 2008. p. 281-288.

SPRITZER, Mirna. **Interpretação, o que aprendemos com Orson Welles.** In: MEDITSCH, Eduardo. *Rádio e Pânico 2: A Guerra dos Mundos, 75 anos depois.* Florianópolis: Insular, 2013. p. 57-64.

TAVARES, Maurício. **Comunicação Empresarial e Planos de Comunicação**. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2007.

TELECO. **Inteligência em Telecomunicações**. Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>. Acesso em 05 Ago. 2014.

TOMASI, Carolina; MEDEIROS, João Bosco. **Comunicação Empresarial**. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2010.

TORQUATO, Gaudêncio. **Tratado de Comunicação Organizacional e Política**. 2.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

VELA, Hugo. **Musicalização: Magia e encantamento no Dia das Bruxas**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico 2: A Guerra dos Mundos, 75 anos depois. Florianópolis: Insular, 2013. p. 73-83.

ZUCULOTO, Valci. **Os intelectuais diante do rádio nos anos 30 e 40**. In: MEDITSCH, Eduardo. Rádio e Pânico: A Guerra dos Mundos 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998. p. 119-130.

ANEXO – Pesquisa de tipografias aplicadas em livros.

Bembo

Contos de Fadas - Maria Tatar - Zahar, 2011.



MAXFIELD PARRISH, 1897
Com sua capa ampla, flutuante, e fitas brancas, a figura de Chapeuzinho Vermelho gera um efeito decorativo para uma imagem usada como pôster. A simetria rígida do traje dá a ideia de uma Chapeuzinho impecável e comportada.



WALTER CRANE, 1875

Chapeuzinho se despede de sua mãe. A elegância formal das ilustrações de Crane se contrapõe à violência perturbadora da aventura de Chapeuzinho Vermelho na casa da vovó.

Era uma vez uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam. E, entre todos, quem mais a amava era sua avó, que estava sempre lhe dando presentes. Certa ocasião ganhou dela um pequeno capuz de veludo vermelho. Assentava-lhe tão bem que a menina queria usá-lo o tempo todo, e por isso passou a ser chamada Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, a mãe da menina lhe disse: “Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho.² Leve-os para sua avó. Ela está doente, sentindo-se fraquinha, e estas coisas vão revigorá-la. Trate de sair agora mesmo, antes que o sol fique quente demais, e quando estiver na floresta olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho.³ Senão, pode cair e quebrar a garrafa, e não sobrá nada para a avó. E quando entrar, não se esqueça de dizer bom-dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa.”

“Farei tudo que está dizendo”, Chapeuzinho Vermelho prometeu à mãe.

Sua avó morava lá no meio da mata, a mais ou menos uma hora de caminhada da aldeia. Mal pisara na floresta,

2. *bolinhos e uma garrafa de vinho.* Na versão de Perrault, Chapeuzinho Vermelho leva uns bolinhos e um pote de manteiga para sua avó. As ilustrações de Trina Scharf Hyman para *Chapeuzinho Vermelho* retratam uma avó alcoólatra, de nariz vermelho. Variantes modernas recentes, como *Um caminho na noite*, de Lois Lowry, usam o papel da menina mensageira para criar uma figura heroica que salva vidas arriscando-se pela floresta com sua cesta de comida.

3. *quando estiver na floresta olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho.* Os Grimm acrescentaram esta advertência, com os imperativos comportamentais decorrentes. Tendo aguda consciência de que sua coletânea de contos de fadas comporia um modelo de comportamento para as crianças, procuravam oportunidades para introduzir ensinamentos morais, mensagens e lições de etiqueta nas histórias.

Affair - Vendetta
O mágico de oz - L Frank Baum - Zahar, 2013.

CAPÍTULO II

*Amaravilhosa Cidade
das Esmeraldas de Oz*

MESMO COM OS OLHOS protegidos pelos óculos verdes, Dorothy e seus amigos ficaram ofuscados com o brilho da magnífica cidade. As ruas eram ladeadas de casas esplêndidas, todas construídas com mármore verde e cravejadas de esmeraldas cintilantes. Eles caminhavam por calçadas feitas do mesmo mármore verde, e nas juntas entre os blocos havia fileiras de esmeraldas bem próximas uma da outra, refulgindo à luz do sol. As vidraças das janelas eram todas de vidro verde; até mesmo o céu que cobria a cidade era esverdeado, e os raios do sol eram verdes.

Havia muitas pessoas, homens, mulheres e crianças, andando pelas ruas, todas usando roupas verdes e com a pele esverdeada. Olhavam para Dorothy e seu estranho grupo de cores variadas com olhos surpresos, e as crianças todas se escondiam correndo atrás das suas mães quando viam o Leão; mas ninguém falava com eles. Havia muitas lojas na rua, e Dorothy viu que, nelas, tudo era verde. Havia doces e pipocas verdes à venda, além de sapatos, chapéus e roupas

106

A maravilhosa Cidade das Esmeraldas de Oz

verdes de todos os tipos. Numa delas, um homem vendia limonada verde, e quando as crianças foram pagar Dorothy viu que usavam moedas verdes.

Não se viam cavalos nem qualquer outra espécie de animal. Os homens transportavam as coisas em carrinhos verdes, que empurravam à sua frente. Todos pareciam felizes, prósperos e satisfeitos.

O Guarda dos Portões conduziu o grupo de amigos pelas ruas até chegarem a uma imensa construção que ficava no centro exato da Cidade. Era o Palácio de Oz, o Grande Mágico. Um soldado estava postado junto à porta, usando uniforme verde e uma longa barba verde.

— Estes aqui são estrangeiros — disse o Guarda dos Portões ao soldado. — Querem ver o Grande Oz.

— Entrem — respondeu o soldado. — Vou avisar que estão aqui.

Passaram pelos portões do palácio e foram conduzidos a um imenso salão forrado de tapete verde e com lindos móveis verdes cravejados de esmeraldas. O soldado fez com que todos limpassem os pés num capacho verde antes de entrarem no salão, e depois que se sentaram disse a eles, no tom mais delicado:

— Podem ficar à vontade enquanto vou até a porta da Sala do Trono, dizer a Oz que vocês chegaram.

107

Bodoni
O romanceiro da inconfidência - Cecília Meireles - Nova Fronteira, 2005.

Por onde passa a notícia,
com guardas por toda a parte,
com sentinelas severas
nas saídas da cidade?

Se é fogueira, quem a acende
com tanta fidelidade?
Se é mensageiro, com que ordem,
com que propósito parte?
Por que as Minas estremeçam
com dolorosa ansiedade?
— Foi preso um simples Alferes,
que só tinha um bacamarte.

* 108

Fim de maio

Andam as quatro comarcas
em grande desassossego:
vão soldados, vêm soldados;
tremem os brancos e os negros.
Se já levaram Gonzaga
e Alvarenga, mais Toledo!
Se a Cláudio mandam recados
para que se esconda a tempo!

Sentam-se na cama os doentes.
Choram de susto os meninos.
Mil portadores galopam.

Cecília Meireles

Há mil corações aflitos.
Por aqui brilhava a Arcádia,
com flores, versos, idílios...

(Que querem dizer amores,
aos ouvidos dos meirinhos?)

romancei XXXVIII ou Do embuçado

Homem ou mulher? Quem soube?
Tinha o chapéu desabado.
A capa embrulhava-o todo:
Era o Embuçado.

* 109

Fidalgo? Escravo? Quem era?
De quem trazia o recado?
Foi no quintal? Foi no muro?
Mas de que lado?

Passou por aquela ponte?
Entrou naquele sobrado?
Vinha de perto ou de longe?
Era o Embuçado.

Trazia chaves pendentes?
Bateu com o punho apressado?

Romanceiro da Inconfidência

Bookman

O livro do foguete - Peter Newell - Cosac Naify, 2008.

DÉCIMO OITAVO ANDAR

Edison se concentrava
numa invenção do porvir:
“Cuidado!”, a esposa ralhava,
“Pois isto pode explodir!”



Chega o foguete inflamado
e explode com fúria louca.
Disse o marido, abismado
com tal estrondo: “Que boca!”

Buhmer

A invenção de Hugo Cabret - Brian Selznick - SM, 2007.



Caecilia

Revolução dos Bichos - George Orwell - Cia das Letras, 2007.

A REVOLUÇÃO DOS BICHOS

baia, com a cabeça escondida no feno da manjedoura. Havia fugido no momento do tiro da espingarda. E quando voltaram, depois de encontrá-la, foi para descobrir que o cavalariço, que na verdade havia apenas desmaiado, voltara a si e desaparecera.

Os bichos, então, tornaram a reunir-se, presas de grande entusiasmo, cada qual narrando suas façanhas na batalha com a voz mais alta que conseguia. Uma celebração de improviso realizou-se imediatamente. A bandeira foi hasteada, e cantou-se "Bichos da Inglaterra" muitas vezes; depois a ovelha morta recebeu funerais solenes, sendo plantado em seu túmulo um ramo de espinheiro. Ao pé do túmulo, Bola-de-Neve fez um pequeno discurso, pondo em relevo a necessidade de todos os animais estarem prontos a morrer pela Granja dos Bichos, se necessário.

Os animais decidiram, por unanimidade, criar uma condecoração militar, a Herói Animal, Primeira Classe, conferida ali mesmo a Bola-de-Neve e a Sansão. Consistia numa medalha de bronze (era, na realidade, bronze dos arreios achados no galpão de ferramentas) para ser usada nos domingos e feriados. Criaram também a Herói Animal, Segunda Classe, conferida postumamente à ovelha morta.

Houve muita discussão quanto ao nome a ser dado à batalha. Por fim, ela foi chamada Batalha do Estábulo, o lugar onde se armara a emboscada. A espingarda de Jones foi encontrada na lama. Havia uma boa quantidade de cartuchos na casa-grande, e ficou decidido que colocariam a arma ao pé do mastro, como uma peça de artilharia, e dariam uma salva duas vezes ao ano — uma no dia 12 de outubro, aniversário da Batalha do Estábulo, e outra no dia 24 de junho, aniversário da Rebelião.

*

40

5.

Com a chegada do inverno, Mímosa tornou-se cada vez mais importuna. Todas as manhãs atrasava-se para o trabalho e dava a desculpa de dores misteriosas, embora gozasse de excelente apetite. A qualquer pretexto largava o trabalho e ia para o açude, em cuja beira permanecia admirando a própria imagem refletida na água. Corriam também boatos de maior seriedade. Um dia, quando Mímosa entrou no pátio, toda contente, sacudindo a cauda e mascando um talo de feno. Quitéria abordou-a.

"Mímosa", disse ela, "tenho um assunto muito sério para tratar. Hoje de manhã vi você olhando por cima da sebe que separa a nossa granja de Foxwood. Do outro lado estava um empregado do senhor Pilkington. E ele — embora eu estivesse longe, tenho quase certeza de que vi isso — falava com você e fazia festa em seu focinho. Que quer dizer isso, Mímosa?"

"Ele não fez! Eu não estava! Não é verdade!", gritou Mímosa, agitando-se e escarvando a terra.

41

Centaur O oceano no fim do caminho - Neil Gaiman - Intrínseca, 2013.

88

NEIL GAIMAN

Ele esticou o corpo e eu fui puxado para cima, encharcado, tossindo, engasgando, com raiva, chorando e com medo. Soltei os dentes da gravata mas continuei a segurando com as duas mãos.

— Você estragou minha gravata. Solte — disse ele.

O nó estava tão apertado que ficou do tamanho de uma ervilha, e o forro da gravata balançava molhado, virado para fora.

— Você devia ficar feliz por sua mãe não estar aqui.

Larguei a gravata e caí no piso molhado do banheiro. Dei um passo atrás, em direção à privada. Ele ficou me olhando de cima, e então disse:

— Vá para o seu quarto. Não quero mais ver você na minha frente hoje.

Eu fui para o meu quarto.

VIII.

Eu tremia descontroladamente, estava encharcado e com frio, muito frio. A sensação era de que todo o calor do meu corpo havia sido roubado de mim. A roupa molhada colava na minha pele e pingava água fria no chão. Meus passos faziam aquele barulho engraçado de sandália molhada e a água brotava dos buraquinhos em formato de losango no alto do calçado.

Tirei toda a roupa e empilhei as peças molhadas no chão em frente à lareira, onde começou a se formar uma poça. Peguei a caixa de fósforos no console da lareira a gás, girei o botão e acendi o fogo.

(Estou aqui olhando para um lago, lembrando coisas inacreditáveis. E por que será que, para mim, o mais inacreditável, pensando lá atrás, seja que uma menina de cinco anos e um menino de sete tivessem uma lareira a gás no quarto?)

Não havia toalhas no quarto e eu fiquei ali parado, pingando, pensando em um jeito de me secar. Peguei a colcha fina que cobria minha cama e me enxuguei com ela, depois vesti o pijama. Era de náilon vermelho, brilhoso e listrado, com uma marca de queimado escura e dura como plástico na manga esquerda, de uma vez que cheguei muito perto da lareira e o tecido pegou fogo, mas por algum milagre não queimei o braço.

Um roupão que eu quase nunca usava ficava pendurado atrás da porta do quarto, perfeitamente posicionado para lançar sombras de

Fournier Os três mosqueteiros - Alexandre Dumas - Zahar, 2011.

5. *Os mosqueteiros do rei e os guardas do cardeal*

D'ARTAGNAN NÃO CONHECIA ninguém em Paris. Dirigiu-se então para o duelo com Athos sem levar testemunha, decidido a se contentar com as escolhidas pelo adversário. Aliás, era sua firme intenção apresentar ao mosqueteiro todas as desculpas apropriadas, mas sem fraqueza, temendo resultar desse duelo o que sempre resulta de inoportuno num assunto dessa espécie, quando um homem jovem e forte enfrenta um adversário ferido e debilitado: vencido, ele engrandece o triunfo de seu antagonista; vencedor, é acusado de covardia e de se aproveitar da situação.

De toda forma, ou expusemos mal o caráter de nosso caçador de aventuras ou nosso leitor decerto já notou que d'Artagnan não era em absoluto um homem comum. Por exemplo, repetindo para si mesmo que sua morte era inevitável, nem por isso resignara-se a morrer frouxamente, como outro menos corajoso e moderado o teria feito em seu lugar. Refletiu sobre os diferentes temperamentos daqueles com quem iria duelar, e começou a ver com mais clareza a situação. Graças às desculpas leais que lhe reservava, esperava ficar amigo de Athos, cujos ares de grão-senhor e o semblante austero agradavam-no bastante. Gabava-se de ter amedrontado Porthos com o episódio do boldrié, o qual podia, se não fosse morto sumariamente, contar a todo mundo, uma história que, trabalhada com habilidade, devia cobrir Porthos de ridículo. Por fim, quanto ao dissimulado Aramis, não o temia muito e, supondo que chegasse até ele, encarregaria-se de despachá-lo rápido e rasteiro, ou de pelo menos feri-lo no rosto, como César recomendara fazer com os soldados de Pompeu, desfigurando para todo o sempre aquela beleza de que tanto se orgulhava.

66

Além disso, havia em d'Artagnan um inabalável fundo de resoluções depositado em seu coração pelos conselhos do pai, conselhos suplicatórios: "Não tolerar nada de ninguém, exceto do rei, do cardeal e do sr. de Tréville." Voou então, mais que andou, até o convento dos Carmelitas Descalços, ou melhor, Descalçados, como se dizia nessa época, espécie de construção sem janelas, ladeada por pastos verdejantes, ao sul do Pré-aux-Clercs, e que serviam geralmente para o alojamento das pessoas que não tinham tempo a perder.

Quando d'Artagnan chegou nas imediações do acanhado terreno baldio que se estendia ao pé desse mosteiro, Athos esperava lá há apenas cinco minutos, e acabava de dar meio-dia. Ele era então pontual como a Samaritana, e o mais rigoroso jurisprudente em duelo não lhe teria a censurar.

Athos, que continuava a sentir fortes dores devido ao ferimento, embora tivesse recebido um novo curativo por parte do médico do sr. de Tréville, sentara-se sobre um marco e esperava seu adversário com o semblante tranquilo e o ar digno que nunca o abandonava. Ao avistar d'Artagnan, levantou-se e deu silenciosamente alguns passos em sua direção. Este, por sua vez, aproximou-se de seu adversário com o chapéu na mão e sua pluma arrojando no chão.

— Senhor — disse Athos —, chamei dois amigos meus como testemunhas, mas esses dois amigos ainda não chegaram. Estranho que se demorem, não está entre seus hábitos.

— De minha parte, não trago testemunhas, senhor — disse d'Artagnan —, pois, tendo chegado apenas ontem a Paris, ainda não conheço ninguém por aqui afora o sr. de Tréville, a quem fui recomendado por meu pai, que teve a honra de ser um de seus poucos amigos.

Athos refletiu um instante.

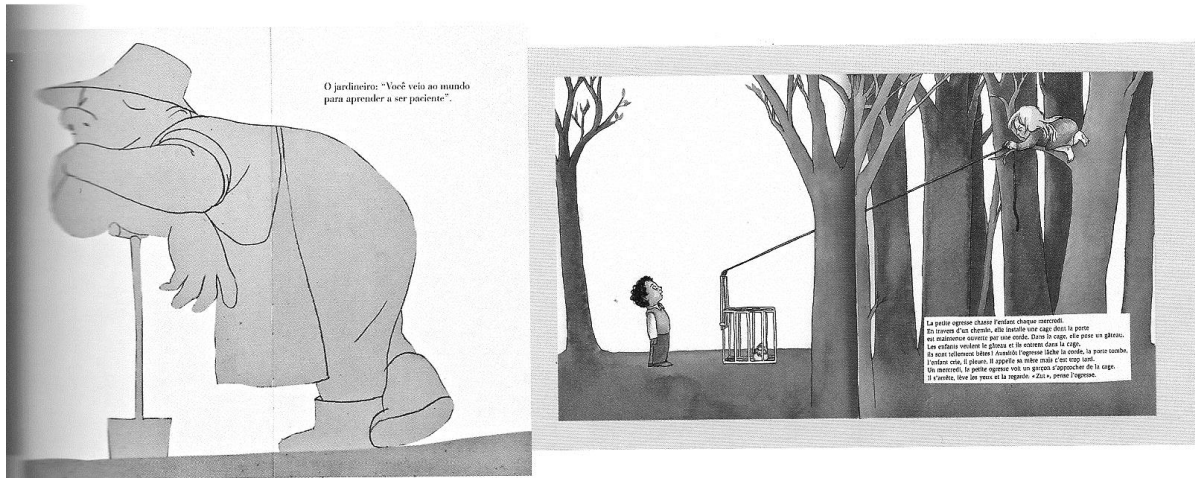
— Conhece o sr. de Tréville? — perguntou.

— Sim, senhor, apenas ele.

67

Freight Sans - Lexicon

Para ler o livro ilustrado - Sophie Van der Linden - Cosac Naify, 2011.



EXISTE UM TEXTO ESPECÍFICO PARA O LIVRO ILUSTRADO?

O que se pode dizer sobre as características do texto do livro ilustrado? A diversidade das produções nos obriga a ter certa cautela. É realmente difícil comparar as poucas palavras que compõem os livros ilustrados destinados aos pequeninos com os textos extensos oferecidos por aqueles reservados aos leitores fluentes. Versinhos infantis, contos de fadas, brincadeiras literárias... o livro ilustrado acolhe uma pluralidade de gêneros que não se prestam à comparação. E muitos dos textos são anteriores à sua adaptação para o livro ilustrado.

No entanto, os textos parecem apresentar algumas características específicas do livro ilustrado. Essas especificidades se devem, em primeiro lugar, ao fato de eles se inscreverem num suporte em que a imagem é preponderante.

A primeira característica óbvia, se não distintiva, apontada por vários críticos³² se refere à brevidade do texto do livro ilustrado. Essa brevidade, decerto relativa e, no mínimo, variável,³³ pode ser explicada pela questão do espaço e da prioridade do discurso verbal num suporte em que a imagem revela ser predominante do ponto de vista espacial e, às vezes, semântico. O texto pode ocupar um espaço restrito numa página dupla em que a imagem é o destaque. Mesmo porque os editores, com frequência, evitam fontes pequenas e preservam certa legibilidade por ter como intuito destinar a publicação ao leitor iniciante.

No livro ilustrado, a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens. Assim, os textos dependem do suporte, do tamanho das imagens, e em geral devem acompanhá-las tanto quanto possível. Trata-se de obrigações formais que cobrem a maior extensão do texto. Até porque o livro ilustrado apresenta forte coerência em relação à página dupla. É muito raro, por exemplo, que uma frase se estenda de uma página dupla para a seguinte. A unidade de sentido deve ser respeitada nesse nível. Além disso, a leitura se elabora por idas e vindas entre a mensagem do texto e a da imagem; um texto curto permite manter um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre as duas expressões.

[DA ESQUERDA PARA A DIREITA]

Wolf Erlbruch

A grande questão [2003]

São Paulo: Cosac Naify, 2006

Anaïs Vaugelade

Le Déjeuner de la petite ogresse

[O almoço da pequena ogra]

Paris: L'École des Loisirs, 2002

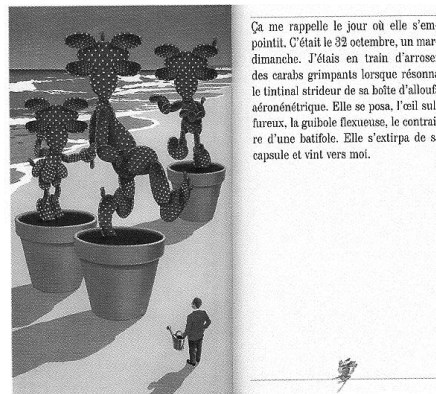
Daniel Mermet

Henri Galeron (ils.)

L'île du droit à la caresse

[A ilha do direito à carícia]

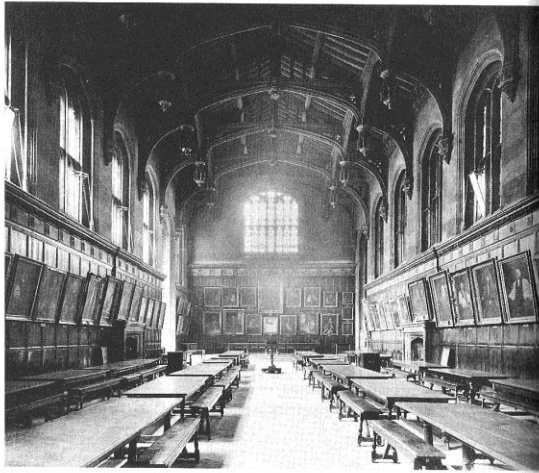
Paris: Harlin Quist, 1998



Ça me rappelle le jour où elle s'empointilla. C'était le 32 octobre, un mardi-manche. J'étais en train d'arroser des carabs grimpants lorsque résonna le tintinnal stridreux de sa boîte d'alloufs aéronautique. Elle se posa. L'œil sulfureux, la guibole flexueuse, le contraire d'une batifole. Elle s'extirpa de sa capsule et vint vers moi.

Garamond

Lewis Carroll, uma biografia não autorizada - Morton N Cohen - Record, 1998.



O Grande Hall de Christ Church, o maior de Oxford

CAPÍTULO DOIS

Beca e barrete

*...essa doce Cidade, com suas mágicas torres,
Não precisa esperar junho para ficar mais bela.*

MATTHEW ARNOLD

Rugby conferiu a Charles maturidade e autoconfiança, e o ano que passou em casa permitiu-lhe um salutar descanso da rotina e dos horários do colégio, bem como dos percalços da vida no dormitório. Ele podia agora contemplar o próprio futuro com calma e serenidade, um futuro que seu pai já traçara para ele. Charles não questiona as decisões do pai; seguirá de bom grado os passos do patriarca. Além do mais, a estrada que está prestes a trilhar descortina-se apenas para uma pequena minoria de jovens ingleses.

Quase um ano antes que Charles concluísse os estudos em Rugby, seu pai, já pensando no futuro, escreveu a seu velho amigo, o cônego E. B. Pusey, de Christ Church, Oxford, para perguntar-lhe se indicaria o jovem Charles para receber uma bolsa de estudo, "caso [Charles] faça jus ao mérito de tal concessão". Pusey, que nutria forte aversão a qualquer tipo de favoritismo, respondeu que teria enorme prazer em ajudar se as circunstâncias lhe permitissem recomendar Charles.¹ O histórico de Charles em Rugby e seu precoce domínio de matemática e letras clássicas garantiram sua aceitação em Christ Church, e no dia 23 de maio de 1850 ele viajou para Oxford a fim de apresentar-se diante de Osborne Gordon, funcionário responsável pela matrícula dos alunos. Seguindo o protoco-

Helvetica

Na noite escura - Bruno Munari - Cosac Naify, 2007.



Goudy
Alice - Lewis Carroll - Zahar, 2002.



c a p í t u l o 1

Pela Toca do Coelho



1. As imagens de Alice feitas por Tenniel não retratam Alice Liddell, que tinha cabelo escuro cortado curto e franja caindo lisa sobre a testa. Carroll enviou a Tenniel uma fotografia de Mary Hilton Badcock, outra amiga criança, recomendando-lhe que a usasse como modelo, mas se Tenniel aceitou ou não esse conselho é uma questão. Que não o tenha feito é fortemente sugerido por estas linhas de uma carta que Carroll escreveu algum tempo depois que ambos os livros de *Alice* haviam sido publicados (a carta é citada pela sra. Lennon em seu livro sobre Carroll):

O sr. Tenniel é o único artista que desenhou para mim que se recusou resolutamente a usar um modelo, declarando que tinha tão pouca necessidade de um quanto eu de uma tabuada de multiplicar para resolver um problema matemático! Arrisco-me a pensar que estava errado e que, por falta de modelo, desenhou várias imagens de “Alice” completamente desproporcionais – cabeça evidentemente grande demais e pés evidentemente pequenos demais.

Em “*Alice on the Stage*”, artigo citado na primeira nota ao poema introdutório, Carroll fez a seguinte descrição da personalidade de sua heróina:

Que eras tu, Alice de sonho, nos olhos de teu pai adotivo? Como ele te retratará? Amorosa, primeiro, amorosa e gentil: amorosa como um cão (desculpa o símile prosaico, mas não conheço amor terreno tão puro e perfeito), e gentil como uma corça; depois, cortês – cortês para com todos, grandes ou pequenos, ilustres ou grotes-

Alice¹ estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”

Assim, refletia com seus botões (tanto quanto podia, porque o calor a fazia se sentir sonolenta e burra) se o prazer de fazer uma guirlanda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as flores, quando de repente um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo por ela.

Não havia nada de *tão* extraordinário nisso; nem Alice achou assim *tão* esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho *tirar um relógio do bolso do colete* e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca.

No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois.

Por um trecho, a toca de coelho seguia na hori-

Janson

O homem duplicado - José Saramago - Cia das Letras, 2011.

b

António Claro telefonou a perguntar se os dois moravam aqui. Não compreendo, começou a dizer Tertuliano Máximo Afonso para ganhar tempo, mas a mulher adiantou-se abruptamente. Não te reconheço, não é teu costume teres brincadeiras destas, diz de uma vez o que queres, a filmagem atrasou-se, é isso. Desculpe, minha senhora, há aqui um engano, eu não me chamo António Claro. Não é o meu marido, perguntou ela. Sou só uma pessoa que desejava saber se o actor Daniel Santa-Clara mora nessa casa. Pela resposta que lhe dei já ficou a saber que mora. Sim, mas o modo como o disse deixou-me confuso, desconcertado. Não foi minha intenção, julguei que era uma brincadeira do meu marido. Pode ter a certeza de que não sou o seu marido. Custa-me a crer. Que eu não seja o seu marido. Refiro-me à voz, a sua voz é exactamente igual à dele. É uma coincidência. Não há coincidências destas, duas vozes, tal como duas pessoas, podem ser mais ou menos semelhantes, mas iguais até este ponto, não. Talvez não passe de uma impressão sua. Cada palavra está a chegar-me aqui como se saísse da boca dele. Realmente custa a crer. Quer dar-me o seu nome para lhe dizer quando ele vier. Deixe lá, não vale a pena, aliás o seu marido nem me conhece. É um admirador. Não precisamente. Mesmo assim, ele há-de querer saber. Telefonarei num outro dia. Mas ouça. A comunicação foi cortada, lentamente Tertuliano Máximo Afonso tinha pousado o telefone no descanso.

142

Kingfisher

As aventuras de Sherlock Holmes - Arthur Conan Doyle - Zahar, 2012.

As Aventuras de Sherlock Holmes

descoberto, ou o ouro removido. Sábado seria a ocasião ideal para eles, pois lhes daria dois dias para fugir. Por todas estas razões, eu esperava que agissem esta noite.

“Você raciocinou magnificamente”, exclamei com sincera admiração. “Apesar de ser uma cadeia de fatos tão longa, todos os elos soam convincentes.”

“Isso me salvou do *ennui*”, observou Holmes com um bocejo. “Mas ai de mim! Já o sinto fechando o cerco à minha volta. Minha vida resume-se a um longo esforço para escapar aos lugares-comuns da existência. Esses probleminhas me ajudam nisso.”

“Você é um benfeitor da raça humana.”

Ele deu de ombros. “Bem, talvez, afinal de contas, essas coisas tenham uma pequena serventia”, observou. “*L’homme c’est rien, l’oeuvre c’est tout*”, como escreveu Gustave Flaubert a George Sand.

76

OS DIAS PASSARAM e Tertuliano Máximo Afonso não telefonou. Estava satisfeito com a maneira como tinha decorrido a conversação com a mulher de António Claro, sentia-se portanto com a confiança suficiente para voltar à carga, mas, pensando bem, havia decidido optar pelo silêncio. Por duas razões. A primeira porque percebera que lhe agradava a ideia de alongar e aumentar a atmosfera de mistério que a sua chamada devia ter criado, divertia-se mesmo a imaginar o diálogo entre o marido e a mulher, as dúvidas dele sobre a suposta igualdade absoluta das duas vozes, a insistência dela em que nunca as teria confundido se essa igualdade não existisse. Oxalá tu estejas em casa quando telefonar, julgarás então por ti próprio, diria ela, e ele. Se é que telefonará, aquilo que queria saber já tu lho disseste, que moro aqui, Sem esquecer que perguntou por Daniel Santa-Clara, e não por António Claro. É isso que é estranho. A segunda e mais forte razão foi ter considerado definitivamente justificada a sua anterior ideia sobre as vantagens de despejar o terreno antes de dar o segundo passo, isto é, esperar que acabem as aulas e os exames para, com a cabeça tranquila, traçar novas estratégias de aproximação e cerco. É certo que tem à sua espera aquela aborrecida tarefa que o director lhe encomendou, mas, nos quase três meses de férias que vai ter pela frente, há-de poder achar uma aberta de tempo e a indispensável disposição de espírito para os estudos áridos. Cumprindo a promessa que havia feito, é até provável que resolva ir passar alguns dias, poucos, com a mãe, sob condição, no entanto, de descobrir a forma segura de confirmar a sua quase certeza de que o actor e a mulher não sairão para férias tão cedo, bastará que recordemos a pergunta feita por ela quando julgava estar a falar com o marido, A filmagem atrasou-se, é isso, para concluirmos, por a + b, que

143

UM CASO DE IDENTIDADE

“MEU CARO COMPANHEIRO”, disse Sherlock Holmes quando estávamos sentados, a lareira entre um e outro, em seus aposentos em Baker Street, “a vida é infinitamente mais estranha do que tudo que a mente humana seria capaz de inventar. Não ousaríamos conceber coisas que, na realidade, não passam de lugares-comuns da existência. Se pudéssemos sair voando de mãos dadas por aquela janela, pairar sobre esta grande cidade, remover suavemente os telhados e espreitar as esquisitices que estão acontecendo, as estranhas coincidências, as maquinações, os quiproquós, os maravilhosos encaideamentos de fatos, que atravessam gerações e conduzem aos resultados mais estapafúrdios, toda a ficção, com suas convenções e conclusões previsíveis, pareceria extremamente batida e inútil.”

“Sabe, você não me convence inteiramente”, respondi. “Os casos que vêm à luz nos jornais são, em geral, bastante prosaicos, bastante vulgares. Temos em nossas notícias policiais o realismo levado ao extremo, e no entanto é preciso confessar que o resultado não é fascinante nem artístico.”

“Para produzir um efeito realístico, é preciso exercer certa seleção e discernimento”, observou Holmes. “Falta isso ao noticiário policial, em que se dá mais ênfase, talvez, às platitudes pronunciadas pelo juiz do que aos detalhes, que, para um ob-

77

Leitura

As aventuras de Pinoquio - Carlo Collodi - Cosac Naify, 2012.

fogos de artifício, corridas de cavalos e de velocípedes e, em sinal de maior euforia, mandou abrir os cárceres e libertar todos os meliantes.

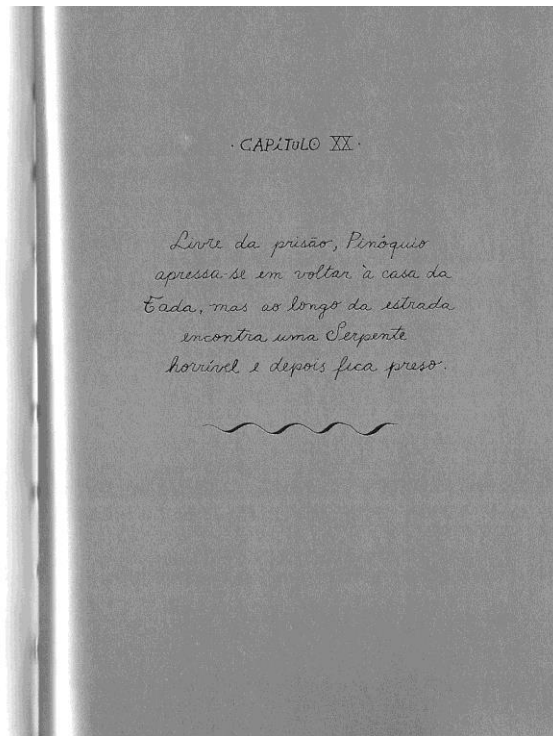
— Se os outros estão saindo da prisão, eu quero sair também — disse Pinóquio ao carcereiro.

— Você, não — respondeu o carcereiro —, porque você não é como eles.

— Peço perdão — replicou Pinóquio —, mas eu também sou meliante.

— Neste caso está com toda a razão — disse o carcereiro, e, tirando respeitosamente o boné e cumprimentando-o, abriu-lhe as portas da prisão e o deixou fugir.

[162]



Lucida

O pequeno lorde - Frances Hodgson Burnett - Editora 34, 2002.

Talvez ele estivesse ponderando a questão, pois ficou sentado muito quieto depois disso, e olhando para o fogo durante algum tempo. O Conde não falou mais nada. Recostou-se na sua poltrona e ficou observando. Muitos e estranhos pensamentos passaram por sua cabeça de velho nobre. Dougal se espreguiçou e foi dormir com a cabeça entre as enormes patas. Houve um longo silêncio.

Cerca de uma hora depois, Mr. Havisham foi introduzido na grande sala, que continuava em silêncio quando ele entrou. O Conde ainda estava recostado em sua poltrona. Quando Mr. Havisham se aproximou, ele ergueu a mão em um gesto de advertência. Foi como se não tivesse a intenção de fazer o gesto, quase como se tivesse sido involuntário. Dougal ainda dormia e, bem ao lado do grande cão, também dormindo, com a cabeça cacheada em cima do braço, estava o pequeno Lorde Fauntleroy.



O CONDE E SEU NETO

Quando Lorde Fauntleroy despertou pela manhã — não tinha nem acordado quando foi carregado para a cama na noite anterior — os primeiros sons que percebeu foram o estralejar do fogo na lenha da lareira e o murmúrio de vozes.

— Tome cuidado, Dawson, para não falar nada sobre isso — disse alguém. — Ele não sabe por que ela não está com ele, e a razão deve ser mantida em segredo.

— Se estas são as ordens de Milorde — outra voz respondeu —, suponho que devam ser obedecidas. Mas cá entre nós, criados ou não, a senhora me desculpe a liberdade, só posso dizer que isto é uma coisa cruel. Separar aquela pobre criatura, uma jovem viúva tão bonita, do sangue do seu sangue, ainda mais sendo um menininho tão lindo e nobre de nascença! Ontem à noite no refeitório dos criados, James e Thomas disseram, os dois, que nunca viram na vida deles, nem na vida de nenhum outro cavalheiro de libré, um comportamento como o daquele menino ali sentadinho, tão inocente, educado e interessado em tudo, como se estivesse jantando com o seu melhor amigo. E com o temperamento de um anjo, ao invés de um gênio que às vezes, como todo mundo sabe, a senhora me perdoe, é capaz de coagular o sangue da gente nas veias. E quando nós fomos chamados, James e eu, para levá-lo para cima, e James o segurou nos braços, se a senhora tivesse visto aquele rostinho inocente, todo rosado, e a cabecinha no

Melior Vidas Secas - Graciliano Ramos - Record, 2008.

sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos.

Se vendesse as galinhas e a marrã? Infelizmente a excomulgada raposa tinha comido a pedrês, a mais gorda. Precisava dar uma lição à raposa. Ia armar o mundéu junto do poleiro e quebrar o espinhaço daquela sem-vergonha.

Ergueu-se, foi à camarinha procurar qualquer coisa, voltou desanimada e esquecida. Onde tinha a cabeça?

Sentou-se na janela baixa da cozinha, desgostosa. Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene. Inútil consultar Fabiano, que sempre se entusiasmava, arrumava projetos. Esfriava logo — e ela franzia a testa, espantada, certa de que o marido se satisfazia com a idéia de possuir uma cama. Sinhá Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bo-landeira.

O Menino Mais Novo

A idéia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. Não era propriamente idéia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia.

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas dele tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogado para trás, preso debaixo do queixo pela correia, aumentavam-lhe o rosto queimado, faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça.

O animal estava selado, os estribos amarrados na garupa, e sinhá Vitória subjugava-o agarrando-lhe os beijos. O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento. Sem se apressar, livrou-se de um coice: virou o corpo, os cascos da égua passaram-lhe rente

46 GRACILIANO RAMOS • VIDAS SECAS

Minion - Trebuchet Arte e mídia - Arlindo Machado - Zahar, 2007.

que a arte migra do espaço privado e bem definido do museu, da sala de concertos ou da galeria de arte para o espaço público e turbulento da televisão, da Internet, do disco ou do ambiente urbano, onde passa a ser fruída por massas imensas e difíceis de caracterizar, ela muda de estatuto e alcance, configurando novas e estimulantes possibilidades de inserção social. Esse movimento é complexo e contraditório, como não poderia deixar de ser, pois implica um gesto positivo de apropriação, compromisso e inserção numa sociedade de base tecnocrática e, ao mesmo tempo, uma postura de rejeição, de crítica, às vezes até mesmo de contestação. A arte, ao ser excluída dos seus guetos tradicionais, que a legitimavam e a instituíam como tal, passa a enfrentar agora o desafio da sua dissolução e da sua reinvenção como evento de massa.

Tecnologia e arte: como politizar o debate

Em um livro recente — intitulado *Politizar as novas tecnologias* —, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos procurou dar expressão a um sentimento cada vez mais generalizado de insatisfação para com os discursos apoloéticos da tecnologia, discursos estes de glorificação das benesses do progresso científico, de promoção do consumismo, quando não de marketing direto de produtos industriais, que costumam tomar

corpo em boa parte dos eventos internacionais dedicados às relações entre arte, ciência e tecnologia. Em um país como o Brasil, deslocado geograficamente em relação aos países produtores de tecnologia e em que o acesso aos bens tecnológicos é ainda seletivo e discriminatório, uma discussão séria sobre o tema das novas tecnologias deve necessariamente refletir esse deslocamento e essa diferença, para que possa servir, ao mesmo tempo, de caixa de ressonância a experiências e pensamentos independentes, problematizadores e divergentes, que acontecem, ainda que marginalmente, em várias partes do mundo, sobretudo fora dos centros hegemônicos.

A onipresença dos computadores à nossa volta, o estabelecimento definitivo da Internet, os avanços da biotecnologia e as promessas da nano, as inovações tecnológicas de toda sorte já ultrapassaram infinitamente os limites dos laboratórios científicos e hoje fazem parte do cotidiano de uma porcentagem cada vez maior das populações urbanas de grande parte do planeta. À medida que o mundo natural, tal como o conheceram as gerações de outros séculos, vai sendo substituído pela *tecnosfera* — a natureza criada ou modificada pela ciência —, novas realidades se impõem. De um lado, aumento das expectativas de vida, incremento da produtividade, multiplicação das riquezas materiais e culturais, mudanças profundas nos modos de existir, circular, relacionar-se, perceber e representar o mundo, campo fértil para experiências

arlindo machado

[30]

[31]

arte e mídia

Minion

Não contem com o fim do livro - Umberto Eco - Record, 2010.

liosa e que tem muitos filhos. Entre eles, o que acontece muito, apenas um sabe o verdadeiro valor dos livros. Quando o pai morre, o especialista diz como quem não quer nada a seus irmãos e irmãs: "Vou pegar só os livros. Virem-se com o resto." Os outros vibram. Conseguiram as terras, o dinheiro, os móveis, o castelo. Mas o novo detentor dos livros, quando estes passam às suas mãos, não pode vendê-los oficialmente, sob o risco de alertar a família, que se dará conta, em vista dos resultados da venda, que "só os livros" não era pouca coisa, ao contrário, e que foram ludibriados. Decide então, sem comunicar à família, vendê-los secretamente para atravessadores internacionais, em geral figuras muito estranhas. O Fludd chegou a mim por intermédio de um atravessador que se deslocava de móbiote, um saco plástico pendurado no guidom, e dentro desse saco às vezes chacoalhavam tesouros. Levei quatro anos para pagar esse conjunto, mas ninguém, na família inglesa, pode saber nas mãos de quem ele terminou seu périplo, e a que preço.

124

Livros que fazem de tudo para cair nas nossas mãos

JPT: *Vocês parecem ter rastreado alguns livros, às vezes com grande obstinação. Para completar a série de um autor, ou então para enriquecer suas coleções temáticas. E, também, simplesmente por amor ao belo objeto ou ao que tal livro em particular podia simbolizar para vocês. Vocês têm histórias a nos contar sobre esse minucioso trabalho de detetive?*

JCC: Conto-lhe a esse respeito uma visita à diretora dos Arquivos Nacionais, há uns dez anos. Convém saber que diariamente, nos Arquivos, na França como em todos os países que possuem algo similar, um caminhão vem buscar um monte de papéis velhos que houveram por bem destruir. Pois, naturalmente, é preciso abrir espaço para receber o que entra diariamente nos Arquivos. Nesse caso também, é preciso destruir, é preciso filtrar, é a lei do mundo.

Antes de o caminhão vir pegar sua carga, às vezes eles chamam alguns "papeleiros", amantes de papéis velhos, atos de cartório, certidões de casamento, que vêm e se

125

Palatino

O pássaro raro - Jostein Gaarder - Cia das Letras, 2001.

* * *

No final (na página 467, portanto), a personagem principal diz com "voz retumbante", como se pode ler:

— Agora, querido autor, chegou a hora da verdade. Vamos inverter os papéis!

O caminho, para mim, levou para dentro de você, pois eu habitei as profundezas de sua alma. Com o romance que colocou no papel, eu me dei a conhecer a você e a esse mundo...

De agora em diante, vive no meu espírito. Escarneceirão de você por causa de meu nome. Irão tomá-lo por louco, por idiota, do qual o mundo pode rir; mas você será o primeiro a ver através do véu da ilusão.

Coragem, meu filho! Farei de você um apóstolo da verdade num mundo que não crê em mais nada, num cosmo que não conhece seu criador, sim, num romance, querida personagem, que não quer saber nada de seu autor.

Agora vá e bata a cabeça contra a parede, como está descrito na página 278. O resto acontecerá por si mesmo.

Seja forte, meu filho! Onde estiver, estarei também. Pois você vive e existe e se movimenta em mim. Sua vida e seu destino estão selados com a minha vontade.

Aqui termina o romance. No final da página 467, em elegantes caracteres, está escrita a palavra FIM.

100

UM PASSO ATRÁS

Um dia serão descobertas metrópoles em outro planeta. Habitadas por milhões de seres inteligentes. Com arranha-céus de setenta andares e uma sofisticada rede de trens elétricos circulando por diversas linhas subterrâneas...

O que diríamos sobre isso?

Um dia me dei conta de que Nova York é uma dessas cidades. E a Terra um tal planeta.

Caçar fantasmas pode ser um teste de paciência. E, então, constatamos que nós mesmos vagamos como espectros...

No espelho da parede, vemos-nos passar sorrateiros na penumbra, vemos que nós mesmos somos os seres enigmáticos que queremos caçar.

É como uma série de experimentos fracassados de percepção extra-sensorial: mas se pelo menos um único experimento convincente, em vez de vagos relatos ou estatísticas forçadas, pudesse provar a existência da telepatia. Isso sem falar no nosso desejo por uma perna de mesa pulsante ou um copo que flutuasse solto no ar sobre o tempo da mesa.

Talvez, então, déssemos um passo para trás. Pois teríamos que reconhecer que nós mesmos somos o mistério. Somos piores do que copos flutuantes e mesas pulsantes. Nós existimos!

Não vemos anjos ou discos voadores, vemos nossas próprias naves espaciais. Não vemos marcianos, vemos a nós mesmos.

101

Resmelo - Georgia
O fantasma de Canterville - Oscar Wilde - Leya, 2011.



I

Quando Mr. Hiram B. Otis, o Ministro Norte-Americano, comprou Canterville Chase, todo mundo lhe disse que estava fazendo uma bobagem, pois não havia dúvida de que era um local mal-assombrado. O próprio Lorde Canterville, um homem extremamente meticuloso em questões de honra, fizera questão de mencionar o fato a Mr. Otis quando os dois discutiram os termos do contrato.

– Não tivemos mais interesse de morar ali – disse Lorde Canterville – desde que minha tia-avó, a viúva do Duque de Bolton, assustou-se a ponto de ter uma crise de nervos, da qual na verdade nunca chegou a se recuperar, ao ver duas mãos de

15

Sabon
Grandes Esperanças - Charles Dickens - Cia das Letras, 2012.

38

CHARLES DICKENS

por entre as sarças que cingiam os montículos verdes, e a meus olhos de criança ele dava a impressão de estar se esquivando das garras dos defuntos, que esticavam os braços cautelosos de suas sepulturas, para lhe agarrar o tornozelo e puxá-lo para dentro.

Chegando à mureta, passou por cima dela, como um homem cujas pernas estão dormentes e duras, e depois se virou para me procurar. Quando vi que ele se virava, voltei-me na direção de minha casa, e corri o mais depressa que pude correr. Mas pouco depois olhei para trás e vi que ele voltava para os lados do rio, ainda a abraçar-se com os dois braços, pondo com cuidado os pés feridos entre as pedras grandes postas aqui e ali no charco, para servirem de passarelas quando chovia forte, ou quando subia a maré.

O charco era apenas uma longa linha horizontal negra quando parei para tentar encontrá-lo; e o rio não passava de mais uma linha horizontal, bem menos larga e menos negra; e o céu, só um feixe de linhas longas de um vermelho colérico, entremeadas com faixas negras e densas. Na margem do rio eu divisava, com dificuldade, os dois únicos vultos negros em toda a paisagem que pareciam estar em posição vertical; um deles era o farol que orientava os marinheiros — parecia um barril sem aros no alto de um poste — uma coisa feia quando vista de perto; o outro, um patíbulo onde pendiam umas correntes, no qual outrora fora enforcado um pirata. O homem seguia mancando em direção a esse patíbulo, como se fosse o pirata redivivo, que dele tendo descido agora voltava, para lá se pendurar outra vez. Esse pensamento fez-me muito mal; e, ao ver os bois levantando as cabeças e olhando para o homem, perguntei a mim mesmo se eles também teriam a mesma impressão. Corri a vista à minha volta, temendo deparar com o rapaz terrível, e não vi nenhum sinal dele. Porém, como estava com medo de novo, fui para casa correndo sem parar.

2

Minha irmã, a sra. Joe Gargery, era mais de vinte anos mais velha que eu, e granjeara grande reputação junto a si própria e à vizinhança por ter me criado “com a mão”.¹ Sendo, na época, obrigado a descobrir por conta própria o significado da expressão, e sabendo que sua mão era dura e pesada, e que ela tinha o hábito de usá-la com frequência contra o marido e contra mim, concluí que tanto eu quanto Joe Gargery tínhamos sido criados com a mão.

Não era uma mulher bonita, a minha irmã; e tinha eu a impressão geral de que ela havia obrigado Joe Gargery a casar-se com ela com a mão. Joe era um homem claro, com cachos de cabelo cor de palha dos dois lados do rosto liso, e olhos de um azul tão indeciso que pareciam de algum modo misturar-se com os brancos à sua volta. Era um homem tranquilo, bondoso, bem-humorado, de fácil trato, simplório e amável — uma espécie de Hercules² em força, e também na fraqueza.

Minha irmã, a sra. Joe, de cabelos e olhos negros, tinha uma pele tão vermelha que por vezes eu ficava a imaginar se era possível que ela se lavasse com um rala-do-de-noz-moscada em vez de sabão. Era alta e ossuda, e quase sempre usava um avental grosseiro, amarrado a uma pessoa com dois laços atrás, e tendo um peitilho quadrado inexpugnável à frente, cheio de agulhas e alfinetes cravados. Parecia-lhe um grande mérito seu, e uma

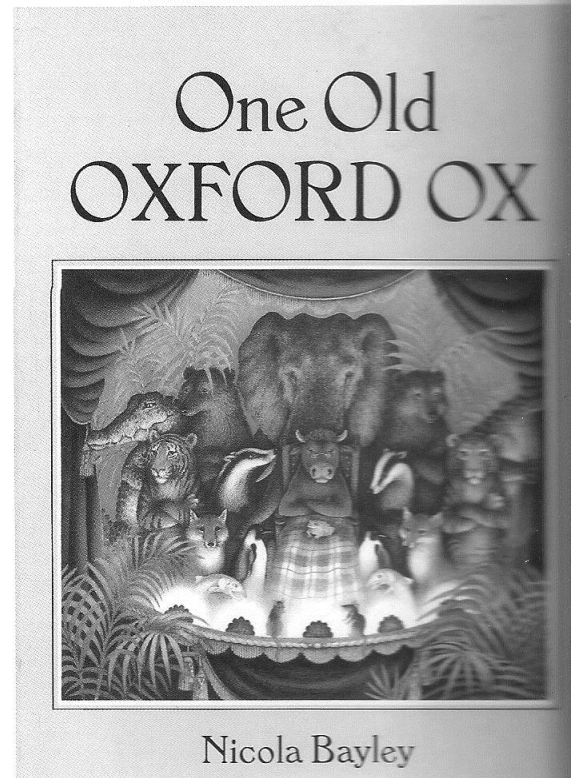
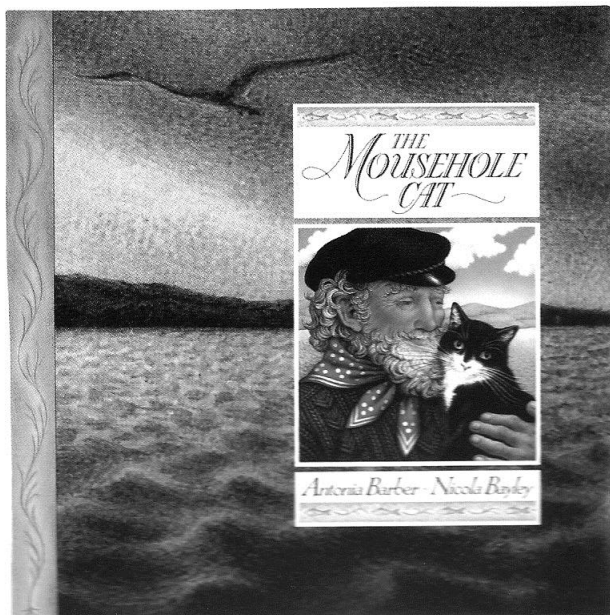
The Sans

Era uma vez uma capa - Alan Power - Cosac Naify, 2008.

NOSTALGIA INGLESA IAN BECK E NICOLA BAYLEY

O talento detalhista e meticuloso de Nicola Bayley (n. 1949) ficou perceptível quando ela expôs as ilustrações de *One Old Oxford Ox*, uma rima trava-língua de aliterações, na mostra de graduação do Royal College of Art. Ela sempre conseguiu criar a sensação de um mundo diferente mas completamente verossímil e detalhado na página de um livro. Tom Mashchler, da Jonathan Cape, viu de imediato o potencial da obra, que tinha um realismo onírico semelhante ao de Alan Aldridge (embora meticulosamente trabalhado à mão e não aerografado), e merecia portanto uma observação mais profunda. Depois, Bayley foi uma das famosas ilustradoras a ter o prazer de ser cortejada por Sebastian Walker, que lhe ofereceu a oportunidade de produzir os livros em formato pequeno, que ela sentia serem adequados a seus talentos, mas que Cape acreditava não terem apelo comercial. De fato, *The Mousehole Cat*, uma das criações mais conhecidas da ilustradora, não é especialmente pequeno, mas foi um produto dessa feliz associação.

Ian Beck (n. 1947) pertence à mesma geração de ilustradores que encontrou um mercado aberto nas décadas de 1980 e 1990 para obras tipicamente nostálgicas e com sabor inglês. Ele levou uma vida dupla: além de ilustrar, apresentava-se com o artista Glynn Boyd Harte em um espetáculo de cabaré chamado *Les Frères Pervers*, que envolve tipicamente material francês. Ian Beck reconhece de bom grado a influência de Harold Jones e Edward Ardizzone no uso que faz do traço lavado e, desde que começou a produzir livros ilustrados sobre temas inventados por ele mesmo, desenvolveu uma forte sensibilidade para criar narrativas como se fossem *storyboards* de filmes. Beck desenha com um traço deliberadamente tremido, mas este é o último elemento acrescentado aos desenhos, que primeiro são construídos em cores. A tipografia que criou para a capa de *Emily and the Golden Acorn* é habilidosa e típica de artistas de gerações anteriores.



↑ *One Old Oxford Ox*
Nicola Bayley (ilustradora). Londres:
Jonathan Cape, 1977.

235 x 194 mm

Os animais da rima tradicional estão todos reunidos nesta capa como para apresentar o final de um show de variedades antiquado no jardim de inverno de um balneário eduardiano. O formato é típico dos *picture flats* da Jonathan Cape, uma das características da edição na década de 1970.

← *The Mousehole Cat*
[O gato de buraco de rato]
Antonia Barber (autora), Nicola Bayley
(ilustradora). Londres: Walker Books, 1990.
230 x 230 mm

A primeira edição desta obra foi um belo livro de capa dura com encadernação em entretela (mostrada aqui) e sobrecapa ilustrada na frente e no verso. O painel inserido representa o desejo de Nicola Bayley de trabalhar na escala da miniatura.

Times
O vento e o moinho - Rodrigo Naves - Cia das Letras, 2007.

Um azar histórico: sobre
a recepção das obras de
Hélio Oiticica e Lygia Clark*

para Maristela Bouzas, in memoriam

Poucas vezes tivemos a oportunidade de ver reunidas num mesmo espaço tantas obras de arte brasileiras de qualidade como nessa seleção das coleções Cisneros e Nemirovsky apresentadas no MAM-SP. Coleções privadas envolvem escolhas afetivas, juízos pessoais, idiossincrasias e, hoje em dia, até a colaboração de especialistas, e por isso mesmo não têm o compromisso de reunir amostragens significativas de períodos históricos, de vertentes artísticas ou de toda a arte de um país, como seria de se esperar de instituições públicas ligadas às artes visuais. Há por certo lacunas, irregularidades e desníveis em ambas as coleções. Mas não é essa a impressão que prevalece quando, ao deixarmos a exposição, procuramos trazer à mente as experiências que mais despertaram nossa sensibilidade. Ao menos para mim, ficou a

* Este ensaio serviu de base à minha exposição no colóquio "Modernismos no Brasil — 80 anos: interpretações", organizado pelo MAM-SP no primeiro semestre de 2002 por ocasião da exposição das coleções Cisneros e Nemirovsky.

memória de um conjunto pontuado por vários momentos altos — alguns realmente tocantes — e a quase convicção de que talvez tenhamos criado, mesmo que tardiamente, um conjunto razoavelmente diversificado e qualitativamente significativo de obras modernas que, por fim, adquiriram um considerável reconhecimento público e um forte peso na formação da arte que se realiza no país atualmente.

No entanto, não creio que seja obra do acaso o fato de exposições desse nível ocorrerem apenas nos nossos dias. Digo mais: há poucos anos exposições e coleções como essas seriam impensáveis, sobretudo se considerarmos que uma delas foi reunida fora do país, na Venezuela, o que supõe que a relevância de parcela da arte brasileira tenha ultrapassado nossas fronteiras e conquistado força artística em outros centros. Faz muito pouco tempo que condições e critérios rigorosos relativos a obras de arte ganharam uma razoável dimensão pública no Brasil. Para ser um pouco mais preciso: de uns quinze anos para cá, se tanto. Nesse sentido, penso que a coleção Nemirovsky — que realizou a maior parte de suas aquisições nos anos 60 e 70¹ — se ressentiu de juízos pouco amadurecidos, que a discussão da época ainda não permitira que se delineassem.

Quando as coleções privadas passam a assumir valores artísticos que vão além da simples inclinação pessoal ou dos valores apontados pelo mercado, creio que temos um indicador de que começou a se constituir no país um meio de arte mais arejado e em contato com as mais importantes discussões em torno dos trabalhos de arte — as que envolvem seu valor estético e seu significado. Duas outras exposições recentes — a coleção Adol-

¹ Ver "A coleção Nemirovsky: breve histórico", de Maria Alice Milliet, em *Enchelo selvagem — arte moderna no Brasil da primeira metade do século*.

Windsor Light - Caslon
Fora de Órbita - Woody Allen - Agir, 2007.

ração. — Isso é simplesmente magnífico. É John Steinbeck, é Capote, é Sartre. Sinto o cheiro de dinheiro, prevejo honrarias. Esse seu trabalho é o tipo do produto de alta qualidade que cria uma reputação eterna. Vá para casa e faça as malas. Você vai ficar comigo em Bel Air até que vaguem aposentos mais adequados, algo com uma piscina e talvez um campo de golfe com três buracos. Ou talvez Hef possa alojar você na mansão por um tempo, se preferir. Enquanto isso, vou chamar o meu advogado e capturá-los direitos de toda a obra dos Três Pateatas. Este é um dia memorável nos anais de Guttenbergville.

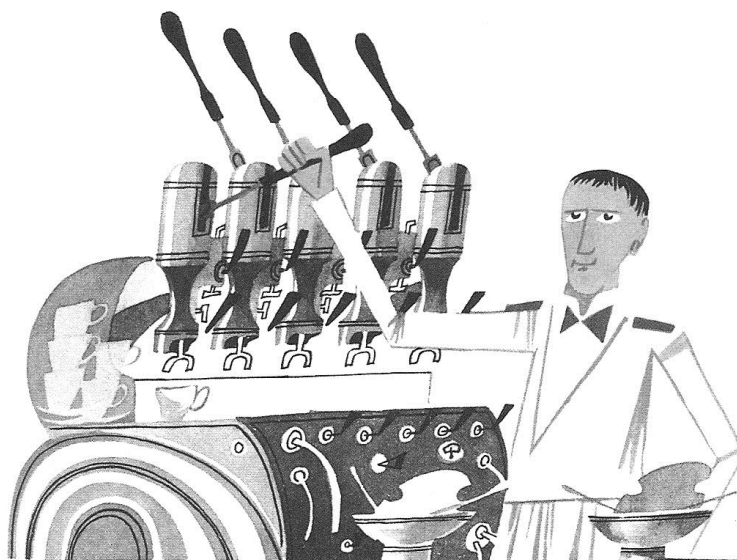
Desnecessário dizer que foi esse o último dia que vi E. Coli Biggs sob esse ou qualquer outro codinome. Quando voltei ao hotel Carlyle, de mala na mão, ele já havia ido embora da cidade fazia muito tempo, para a Riviera Italiana ou para o festival de cinema do Turcomenistão, ou talvez para checar as contas das bilheterias em Guiné-Bissau — o funcionário da recepção não tinha certeza. A questão é que localizar o rastro de alguém tão ambulante e dinâmico e que nunca usa o seu nome verdadeiro revelou-se uma tarefa desencorajadora em demasia para um infeliz manchado de tinta chamado Minhocanders e tenho certeza cabal de que assim seria também para Faulkner ou Fitzgerald.

Ginástica, erva-venenosa,
edição final

Univers
Isto é Roma - M Sasek - Cosac Naify, 2011.



Os romanos de hoje são bem diferentes.



Por toda parte, você lê esta inscrição:

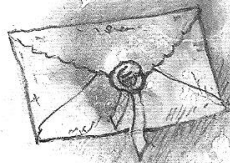
* S · P · Q · R ·

que quer dizer SENATUS POPULUSQUE ROMANUS,
"O Senado e o Povo Romanos". Era o equivalente ao
brasão da cidade ou a inscrições modernas como
"London County Council".

Van den Keere

Contos de lugares distantes - Shaun Tan - Cosac Naify, 2012.

história do vovô



“sabe aquele grande morro que você avista da janela do seu quarto?”, diz Vovô, apontando. “Bem, a sua avó e eu nos casamos lá do outro lado dele, muito antes de vocês existirem. Claro, os casamentos eram bem mais complicados naquele tempo, não eram essas coisas melosas de hoje em dia.”

“Pra começar, a noiva e o noivo eram enviados para bem longe antes da cerimônia, e só tinham permissão para levar uma foto ao partir, nada além disso, até voltarem, o que podia demorar bastante tempo. Por isso há tantas páginas em branco no nosso álbum de casamento – nós as chamamos de ‘páginas negras’. Por sorte, aquela primeira foto saiu boa. Veja a família, todos bem arrumados na frente de casa. Olhem a sua avó, parece que ela acabou de sair de um filme. Isso que é estilo.”

APÊNDICES

APÊNDICE A – Questionários preenchidos da pesquisa com o público alvo.

1º ANO - T 1 - ROSANA.

Total de alunos: 20 Idade aproximada das crianças: 5 a 6 anos

Nível de alfabetização da criança:

iniciando a alfabetização

alfabetizada

não alfabetizada (jardim)

Anotar a quantidade de crianças que:

Se interessam por livros: 20

Já ouviu algum conto de fadas: 16

Gosta de contos de fada: 16

Tem alguém que lhe conta histórias: 20

Leem sozinhas:

Gosta de livros com ilustrações: 20

Quem lê histórias

Pai: 6 Mãe: 12 Irmão: Professora: 20 Outro parente: 8

Após mostrar os livros, perguntar:

Gosta de livros interativos (pop up): 20

Quantas preferem o:

4 Livro convencional 16 Livro em pop up

Em relação ao pop up. Qual o favorito?

7 Pequeno Príncipe 13 Fantástica Fábrica de Chocolate

Quantos alunos conhecem a história

5 Pequeno Príncipe

11 Fantástica Fábrica de Chocolate

Neste último: Conhecem o livro () ou filme (X)?

Total de alunos: 17 Idade aproximada das crianças: 5/6 anos

Nível de alfabetização da criança:

- iniciando a alfabetização
 alfabetizada
 não alfabetizada (jardim)

Anotar a quantidade de crianças que:

Se interessam por livros: sim, Todos. Eram diferentes.

Já ouviu algum conto de fadas: 13

Gosta de contos de fada: 12

Tem alguém que lhe conta histórias: 15

Leem sozinhas: 11

Gosta de livros com ilustrações: 17

Quem lê histórias

Pai: 4 Mãe: 14 Irmão: 3 Professora: 14 Outro parente: 3

Após mostrar os livros, perguntar:

Gosta de livros interativos (pop up): _____

Quantas preferem o:

____ Livro convencional Livro em pop up Todos

Em relação ao pop up. Qual o favorito?

2 Pequeno Príncipe 13 Fantástica Fábrica de Chocolate

Quantos alunos conhecem a história

14 Pequeno Príncipe

12 Fantástica Fábrica de Chocolate

Neste último: Conhecem o livro () ou filme ()?

Total de alunos: 18 Idade aproximada das crianças: 8 anos

Nível de alfabetização da criança:

- () iniciando a alfabetização
 (X) alfabetizada
 () não alfabetizada (jardim)

Anotar a quantidade de crianças que:

Se interessam por livros: 12

Já ouviu algum conto de fadas: 17

Gosta de contos de fada: 4

Tem alguém que lhe conta histórias: 15

Leem sozinhas: 15

Gosta de livros com ilustrações: 14

Quem lê histórias

Pai: 10 Mãe: 7 Irmão: 4 Professora: 18 Outro parente: 11

Após mostrar os livros, perguntar:

Gosta de livros interativos (pop up): 18

Quantas preferem o:

2 Livro convencional 16 Livro em pop up

Em relação ao pop up. Qual o favorito?

3 Pequeno Príncipe 15 Fantástica Fábrica de Chocolate

Quantos alunos conhecem a história

7 Pequeno Príncipe

15 Fantástica Fábrica de Chocolate

Neste último: Conhecem o livro () ou filme (X)?

Total de alunos: 11 Idade aproximada das crianças: 9

Nível de alfabetização da criança:

() iniciando a alfabetização

(X) alfabetizada

() não alfabetizada (jardim)

Anotar a quantidade de crianças que:

Se interessam por livros: 10

Já ouviu algum conto de fadas: 11

Gosta de contos de fada: 6

Tem alguém que lhe conta histórias: 5

Leem sozinhas: 6

Gosta de livros com ilustrações: 9

Quem lê histórias

Pai: 4 Mãe: 4 Irmão: 1 Professora: Outro parente: 3

Após mostrar os livros, perguntar:

Gosta de livros interativos (pop up):

Quantas preferem o:

4 Livro convencional 7 Livro em pop up

Em relação ao pop up. Qual o favorito?

6 Pequeno Príncipe 5 Fantástica Fábrica de Chocolate

Quantos alunos conhecem a história

3 Pequeno Príncipe

8 Fantástica Fábrica de Chocolate

Neste último: Conhecem o livro () ou filme (9)?

APÊNDICE B – Alternativas de tipografias para o livro de contos.

BERKELEY 14 PT

ao banquete, comeu tudo que aguentou! Em seguida encontrou uma cama confortável, onde resolveu descansar.

Fela manhã encontrou roupas limpas e pensou “este palácio pertence a uma boa fada que teve piedade da minha situação.” Saindo do castelo, o comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta.”

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdoaria se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. “Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido.” Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: “Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora.” Bela suspirou e disse que tudo que desejava era

poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem via seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava colocá-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito gentis com a irmã, e imploraram para que ela ficasse mais alguns dias

BODONI 14 PT

comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta.”

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdoaria se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. “Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido.” Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: “Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora.” Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência

para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem via seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava colocá-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito gentis com a irmã, e imploraram para que ela ficasse mais alguns dias em casa até a caçula ceder à proposta.

Dez dias se passaram, e Bela continuava na casa do pai. Naquela noite a jovem sonhou com a Fera, caindo no jardim quase morta. Ela acordou aos prantos, ficou se perguntando porque não aceitou se casar com ele. Pensou nas irmãs que eram infelizes mesmo tendo um marido bonito ou inteligente, e concluiu que apenas o caráter, a virtude e a bondade poderiam fazer-la viver feliz com alguém. Assim, ela colocou o anel na mesa, e foi dormir. Quando acordou estava já no palácio, e procurou a Fera por todos os lugares. Foi então que se lembrou do sonho, e correu para o jardim.

Ali estava a Fera inconsciente no chão. Segurou seu rosto, e lentamente

CASLON 14PT

o comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. "O senhor é bem ingrato", disse-lhe a Fera com uma voz terrível. "Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta."

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdoaria se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. "Você é muito bondosa", disse a Fera, "e sou-lhe muito agradecido." Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: "Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora." Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser mons-

GEORGIA 14PT

ao banquete, comeu tudo que aguentou! Em seguida encontrou uma cama confortável, onde resolveu descansar.

Pela manhã encontrou roupas limpas e pensou "este palácio pertence a uma boa fada que teve piedade da minha situação." Saindo do castelo, o comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. "O senhor é bem ingrato", disse-lhe a Fera com uma voz terrível. "Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta."

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdoaria se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. "Você é muito bondosa", disse a Fera, "e sou-lhe muito agradecido." Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: "Vossos desejos são ordens. Aqui, sois

truoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem via seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava colocá-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito gentis com a irmã, e imploraram para que ela ficasse mais alguns dias em casa até a caçula ceder à proposta.

Dez dias se passaram, e Bela continuava na casa do pai. Naquela noite a jovem sonhou com a Fera, caindo no jardim quase morta. Ela acordou aos prantos, ficou se perguntando porque não aceitou se casar com ele. Pensou nas irmãs que eram infelizes mesmo tendo um marido bonito ou inteligente, e concluiu que apenas o caráter, a virtude e a bondade poderiam fazê-la viver feliz com alguém. Assim, ela colocou o anel na mesa, e foi dormir. Quando acordou estava já no palácio, e procurou a Fera por todos os lugares. Foi então que se lembrou do sonho, e correu para o jardim.

a rainha e a senhora." Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem via seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava colocá-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito

GOUDY 14PT

ciente viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta.”

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdoaria se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. “Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido.” Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: “Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora.” Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em ca-

MINION 14PT

ce a uma boa fada que teve piedade da minha situação.” Saíndo do castelo, o comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta.”

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdoaria se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. “Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido.” Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: “Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora.” Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua

samento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem viu seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava colocá-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito gentis com a irmã, e imploraram para que ela ficasse mais alguns dias em casa até a caçula ceder à proposta.

Dez dias se passaram, e Bela continuava na casa do pai. Naquela noite a jovem sonhou com a Fera, caindo no jardim quase morta. Ela acordou aos prantos, ficou se perguntando porque não aceitou se casar com ele. Pensou nas irmãs que eram infelizes mesmo tendo um marido bonito ou inteligente, e concluiu que apenas o caráter, a virtude e a bondade poderiam fazê-la viver feliz com alguém. Assim, ela colocou o anel na mesa, e foi dormir. Quando acordou estava já no palácio, e procurou a Fera por todos os lugares. Foi então que se lembrou do sonho, e correu para o jardim.

Ali estava a Fera inconsciente no chão. Segurou seu rosto, e lentamente ele abriu os olhos dizendo: “Você esqueceu sua promessa. A dor de perdê-la me fez decidir morrer de fome. Mas morro contente, pois tive o prazer de revê-la

companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia iludi-lo aceitando a proposta.

Todos os dias a jovem viu seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava colocá-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito gentis com a irmã, e imploraram para que ela ficasse mais alguns dias em casa até a caçula ceder à proposta.

Dez dias se passaram, e Bela continuava na casa do pai. Naquela noite a jovem sonhou com a Fera, caindo no jardim quase morta. Ela acordou aos prantos, ficou se perguntando porque não aceitou se casar com ele. Pensou nas irmãs que eram infelizes mesmo tendo um marido bonito ou inteligente, e concluiu que apenas o caráter, a virtude e a bondade poderiam fazê-la viver feliz com alguém. Assim, ela colocou o anel na mesa, e foi dormir. Quando

TIMES 14PT

a uma boa fada que teve piedade da minha situação.” Saíndo do castelo, o comerciante viu um lindo jardim de rosas. Lembrando-se do pedido de Bela, resolveu colher uma flor para a menina. No mesmo instante, uma figura horrenda apareceu. “O senhor é bem ingrato”, disse-lhe a Fera com uma voz terrível. “Salvei sua vida, recebo-o no meu castelo e, para minha decepção, o senhor rouba minhas rosas, que amo mais que tudo no mundo. Só a morte pode reparar essa falta.”

O comerciante se ajoelhou, pedindo o perdão, explicou ao monstro que havia colhido uma flor para sua filha. A Fera disse que apenas o perdão se a garota se sacrificasse no lugar do homem. O mercador jamais aceitaria tal proposta, então pediu à criatura que permitisse dar um abraço na família pela última vez. A Fera aceitou, e disse para o comerciante não voltar de mãos vazias para casa. Ordenou que ele colocasse dentro de um cofre tudo que lhe fosse do grado, para que o conteúdo fosse entregue na casa do homem assim que o acordo fosse cumprido.

Quando voltou para casa, o comerciante entregou as rosas para Bela e contou-lhe sobre a tragédia que ocorreu. A menina se encheu de coragem e resolveu assumir o lugar do pai, partiu rumo ao castelo mesmo contra a vontade dele. Lá, a Fera perguntou à garota se ela havia vindo por vontade própria. A menina, tremendo de medo, falou que sim. “Você é muito bondosa”, disse a Fera, “e sou-lhe muito agradecido.” Após estas palavras, a criatura se retirou, deixando Bela a vagar pelo castelo, convencida que seria devorada em breve.

Ela se deparou com um quarto, com dizeres que indicavam que aquele era seu aposento. Quando entrou viu um cômodo magnífico, cheio de livros. Um deles dizia: “Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora.” Bela suspirou e disse que tudo que desejava era poder ver o pai novamente. Então a imagem do comerciante apareceu refletida no espelho, o que fez a menina perceber que não deveria temer a Fera.

Os meses passaram, e Fera sempre aparecia na hora da ceia para conversar com Bela. A garota sentia compaixão pela criatura e apreciava sua

companhia. Ela pensava consigo que era melhor estar perto de um ser monstruoso de bom coração do que acompanhada de jovens bonitos que usam da aparência para esconder um espírito corrompido. Certa vez, Fera pediu a mão de Bela em casamento, mas a jovem respondeu que não poderia ihudi-lo aceitando a proposta.

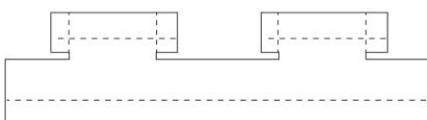
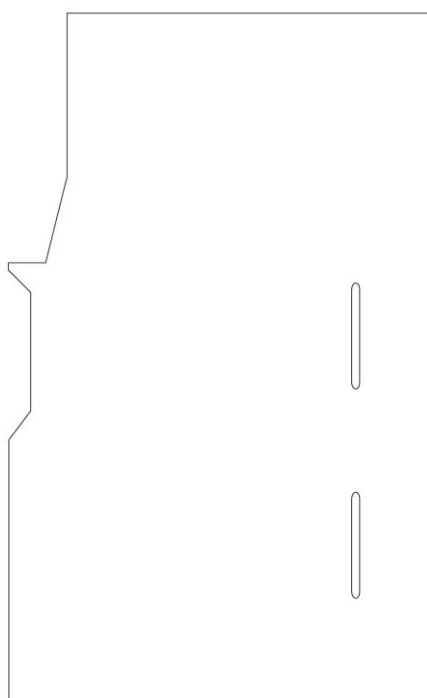
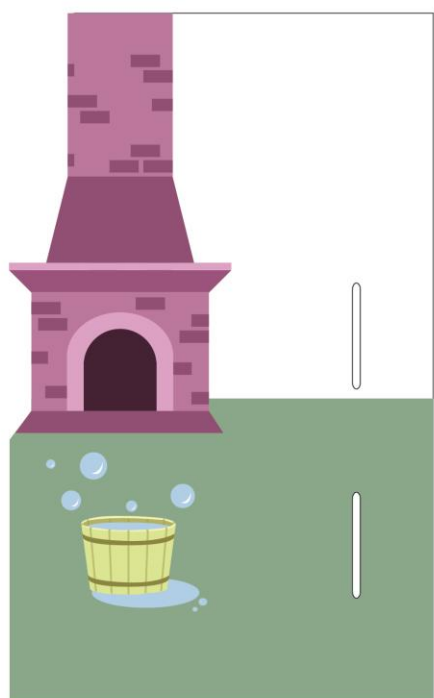
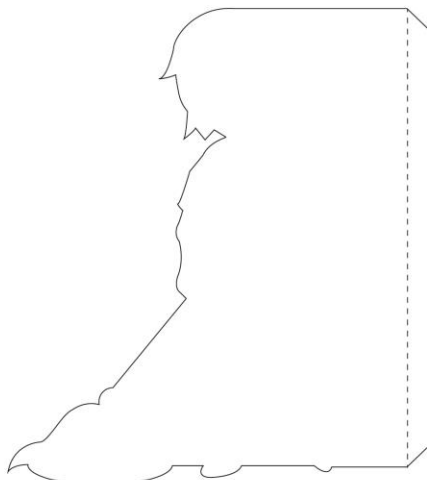
Todos os dias a jovem via seu pai pelo espelho, e percebeu que o senhor havia ficado doente de tristeza por tê-la perdido. Ela suplicou à Fera para que pudesse ver a família. Não suportando o sofrimento da jovem, ele impôs uma condição, Bela deveria retornar em 8 dias. Assim, a Fera prometeu que a garota acordaria na casa de seu pai, e lhe entregou um anel encantando para que voltasse ao palácio. Bastava coloca-lo em cima da mesa antes de dormir, que o encantamento funcionaria.

Como prometido, Bela acordou e logo viu seu pai. Com o auxílio do tesouro deixado pela Fera, o comerciante recuperou sua riqueza, e deu um lindo vestido dourado para a filha usar. As irmãs mais velhas haviam casado, e vieram com os maridos ver a caçula. Ambas estavam infelizes, uma casou com um homem tão belo que só se importava com a própria aparência, desprezando a beleza da esposa. A outra foi desposada por um fidalgo muito inteligente, mas que a menosprezava por não ser esperta como ele.

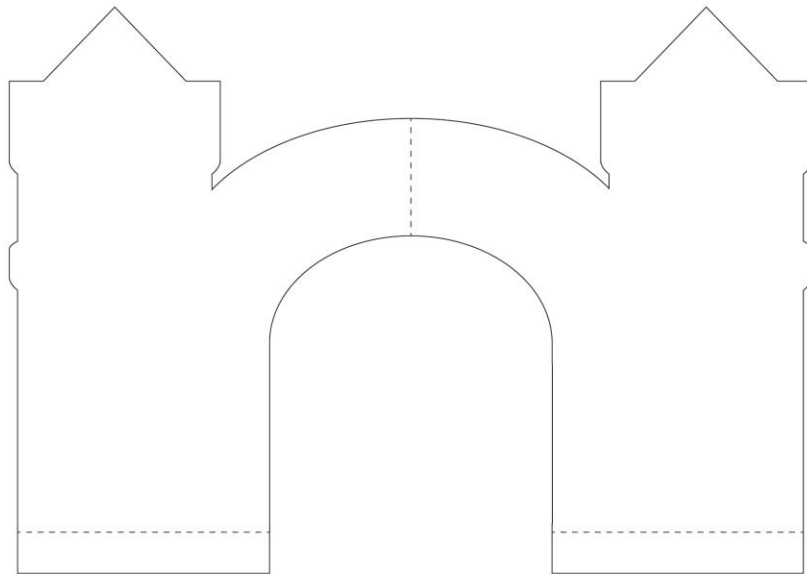
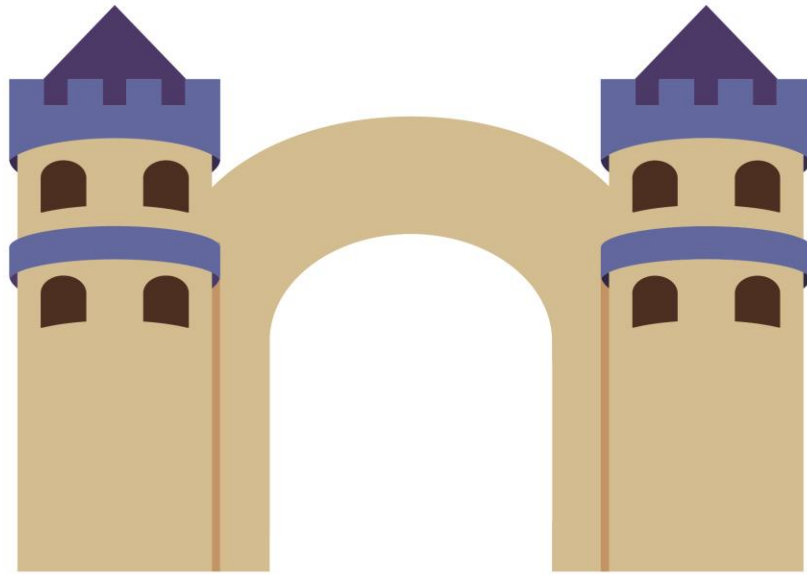
Ao ver como a caçula estava feliz e bonita no vestido dado pelo pai, as irmãs ficaram com inveja e resolveram segurar Bela por mais de 8 dias na casa. Com isso ambas esperavam que a Fera ficasse furiosa e devorasse a menina em um instante. Assim as duas foram muito gentis com a irmã, e imploraram para que ela ficasse mais alguns dias em casa até a caçula ceder à proposta.

Dez dias se passaram, e Bela continuava na casa do pai. Naquela noite a jovem sonhou com a Fera, caindo no jardim quase morta. Ela acordou aos prantos, ficou se perguntando porque não aceitou se casar com ele. Pensou nas irmãs que eram infelizes mesmo tendo um marido bonito ou inteligente, e concluiu que apenas o caráter, a virtude e a bondade poderiam fazer-la viver feliz com alguém. Assim, ela colocou o anel na mesa, e foi dormir. Quando

APÊNDICE C – facas do livro



Livro: A Bela e a Fera
Peças: 1, 2 e encaixe
Página dupla: 01
Escala: 1:4

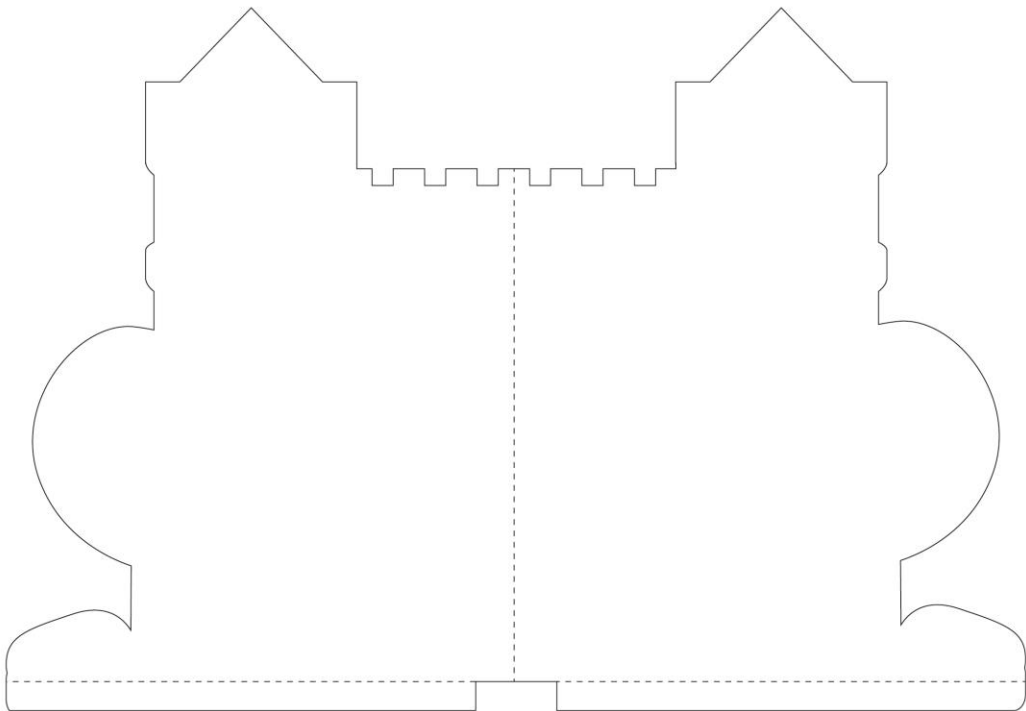


Livro: A Bela e a Fera

Peça: 3

Página dupla: 02

Escala: 1:4

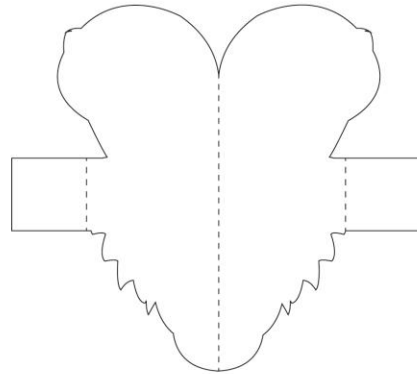
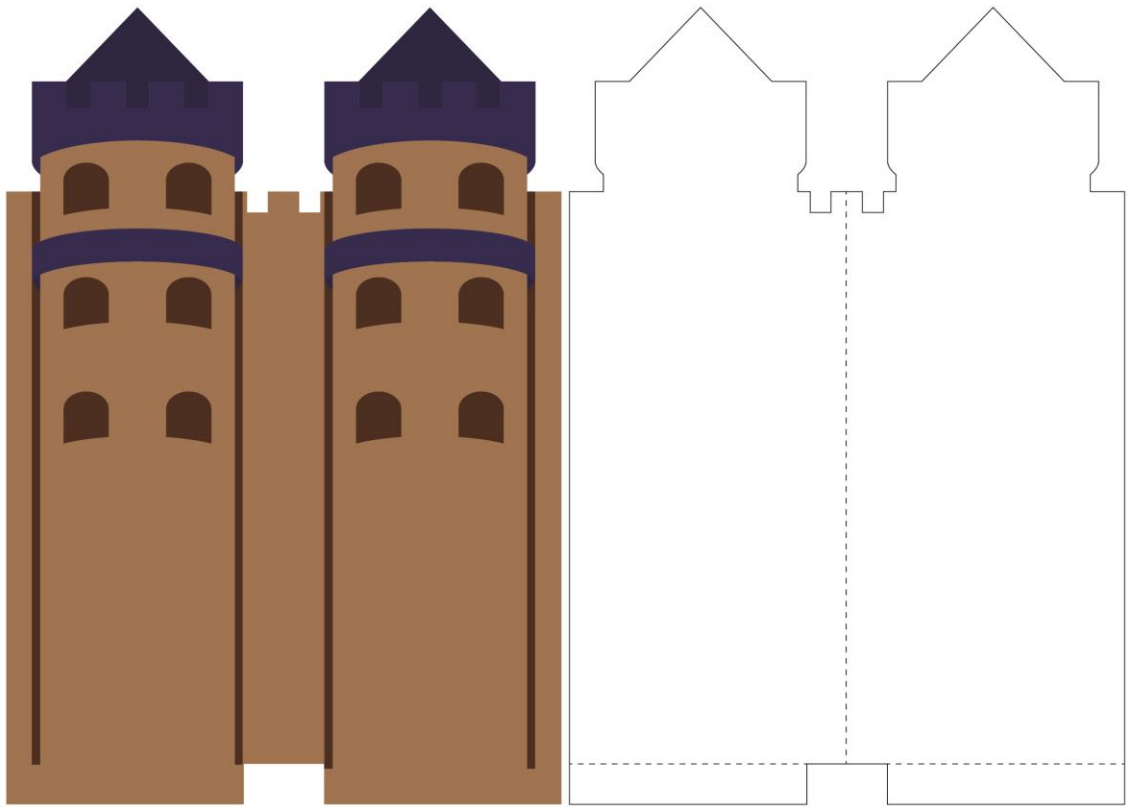


Livro: A Bela e a Fera

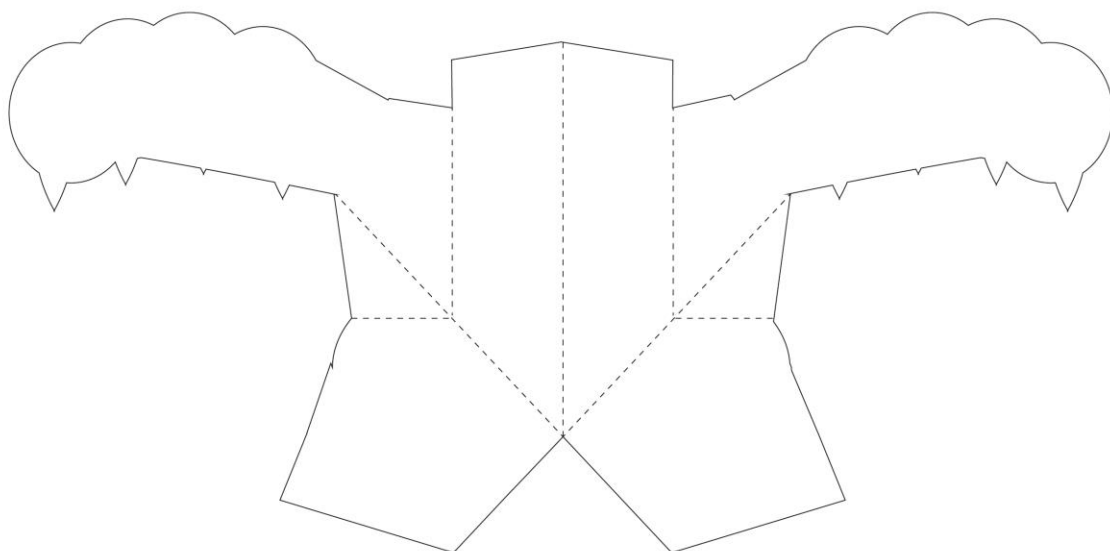
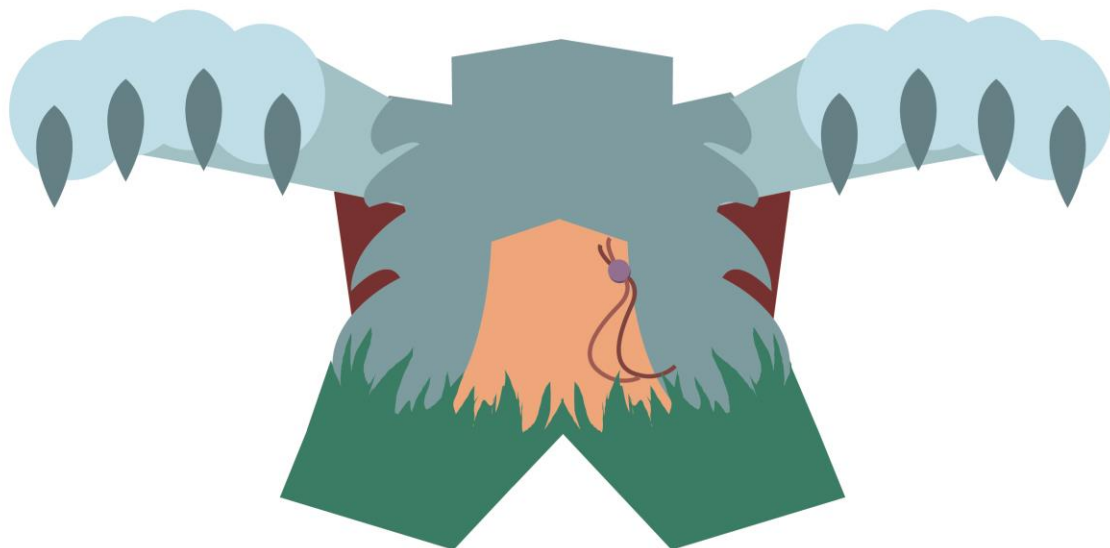
Peça: 4

Página dupla: 02

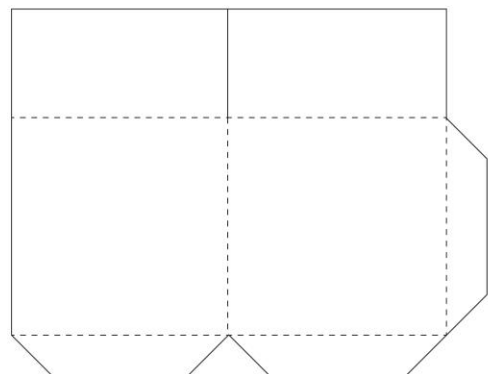
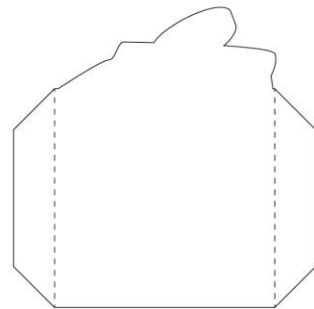
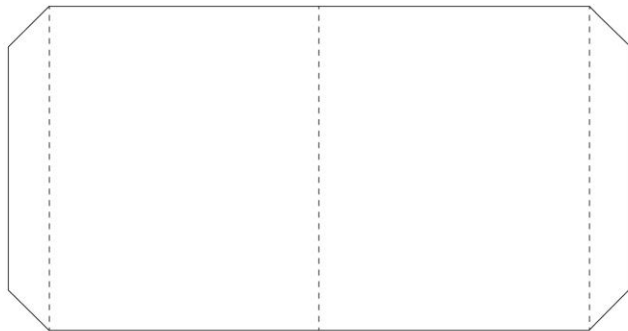
Escala: 1:4



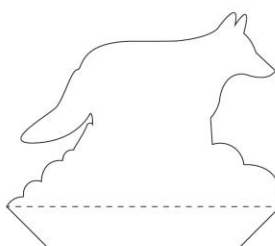
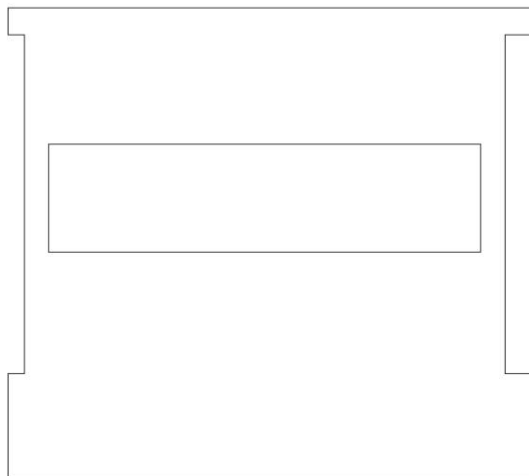
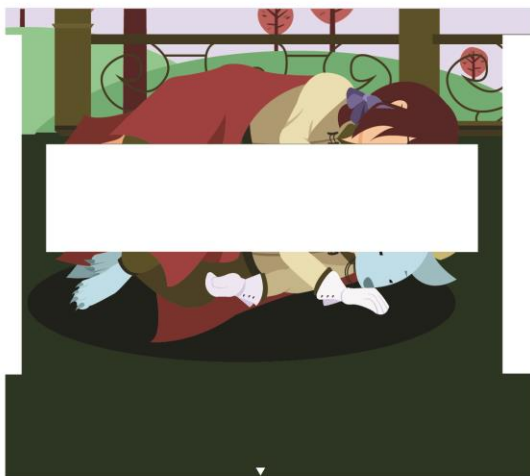
Livro: A Bela e a Fera
Peças: 5 e 6
Página dupla: 02 e 03
Escala: 1:4



Livro: A Bela e a Fera
Peça: 7
Página dupla: 03
Escala: 1:4

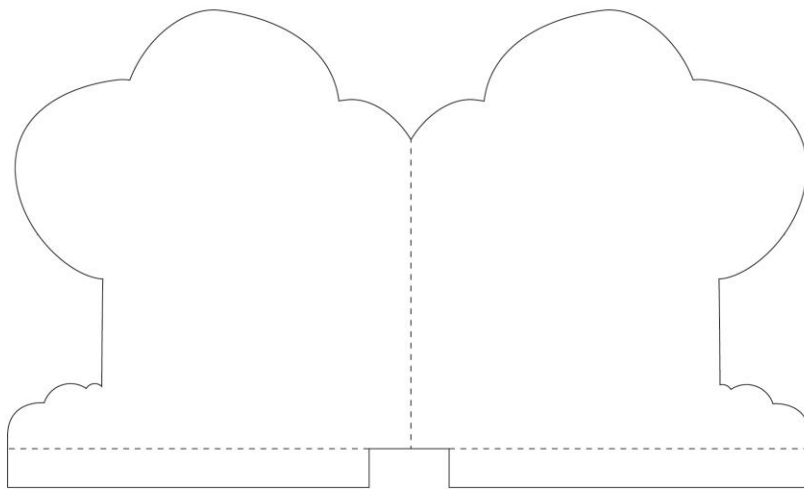
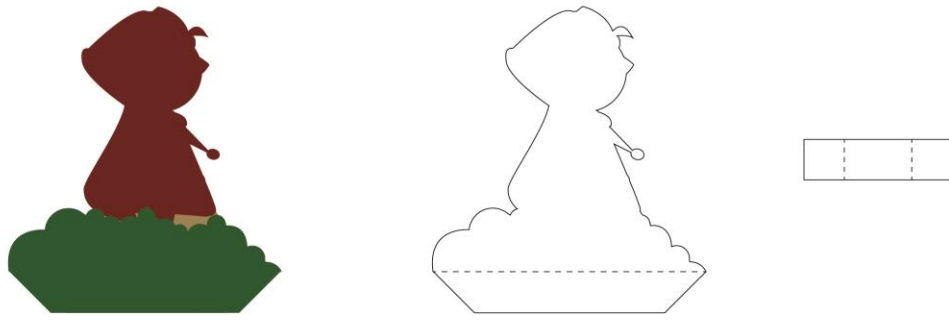


Livro: A Bela e a Fera
Peças: 8, 9, 10 e 11
Página dupla: 04 e 05
Escala: 1:4

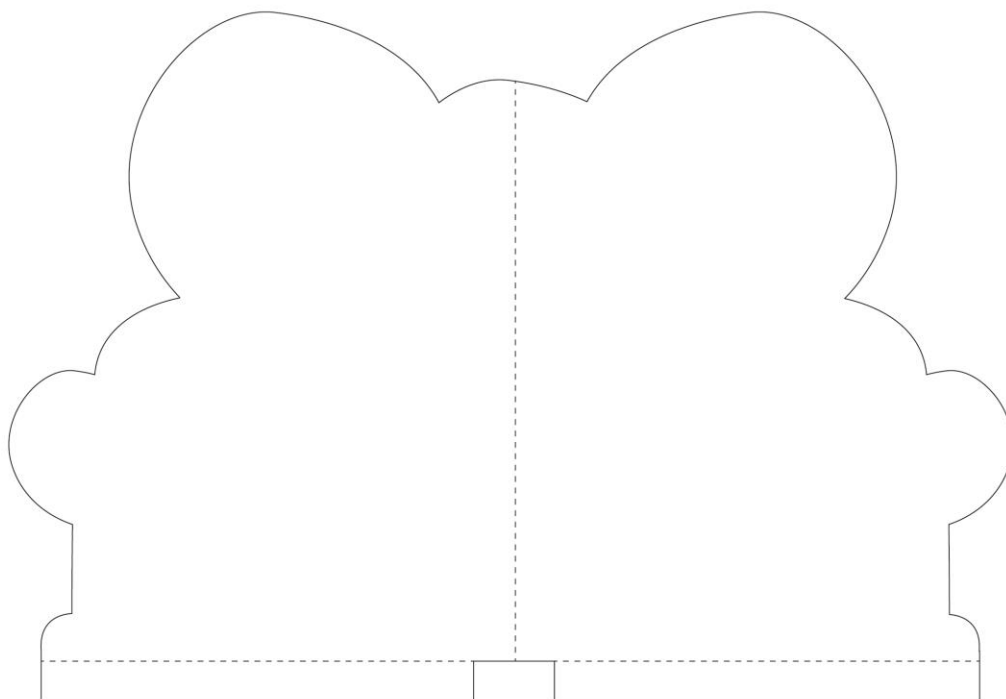


Livro: A Bela e a Fera.
 Peças: 12 e 13
 Página dupla: 06
 Escala: 1:4

Livro: Chapeuzinho Vermelho
 Peças: 1 e encaixe
 Página dupla: 01
 Escala: 1:4



Livro: Chapeuzinho Vermelho
Peças: 2, 3 e encaixe
Página dupla: 01
Escala: 1:4

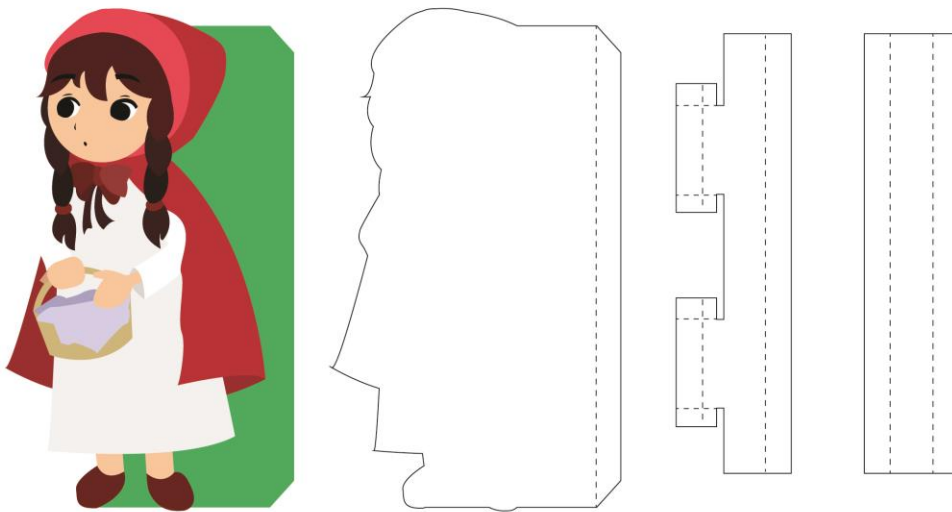
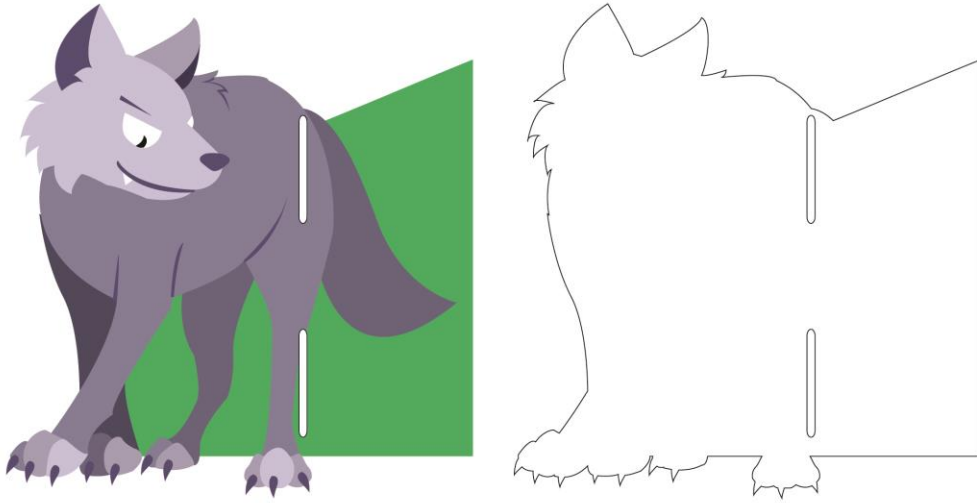


Livro: Chapeuzinho Vermelho

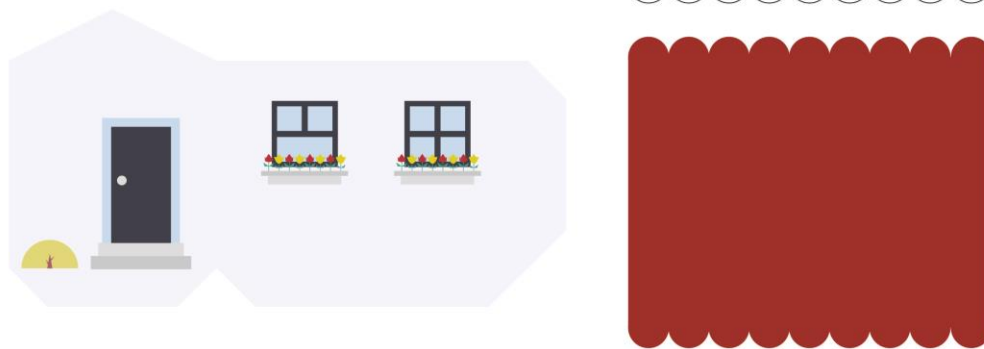
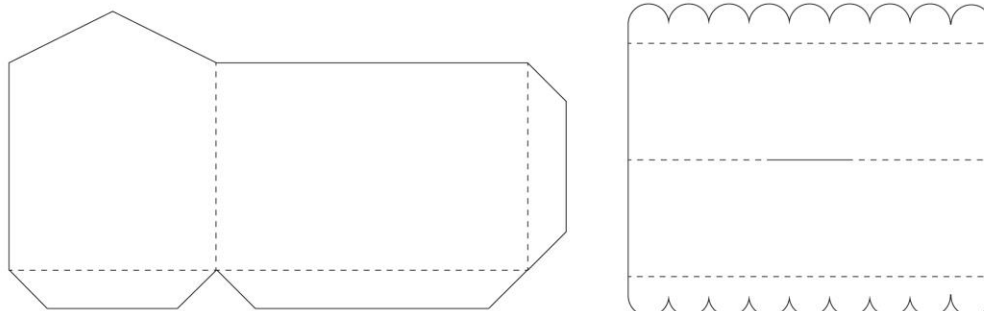
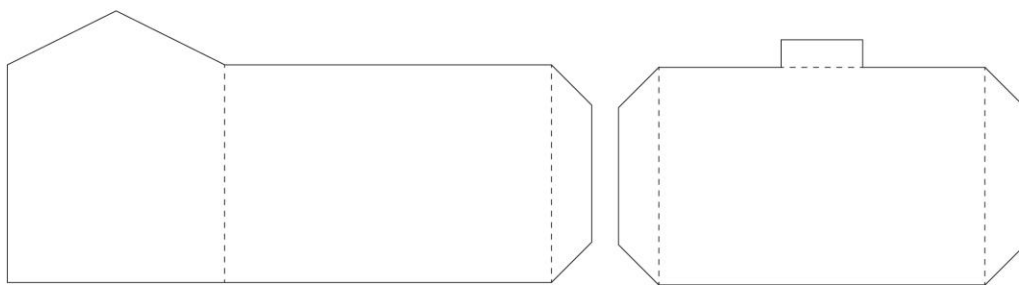
Peça: 4

Página dupla: 01

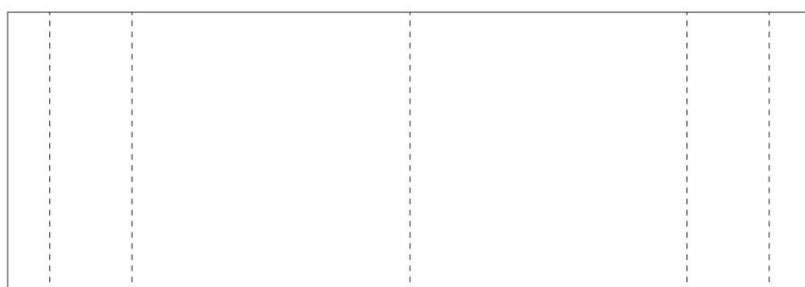
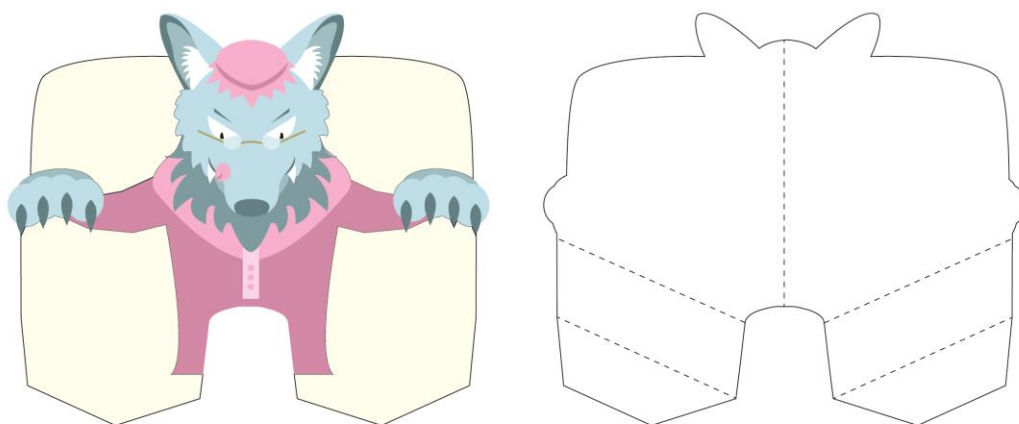
Escala: 1:4



Livro: Chapeuzinho Vermelho
Peças: 5, 6 e encaixes
Página dupla: 02
Escala: 1:4



Livro: Chapeuzinho Vermelho
Peças: 7, 8, 9 e 10
Página dupla: 03
Escala: 1:4

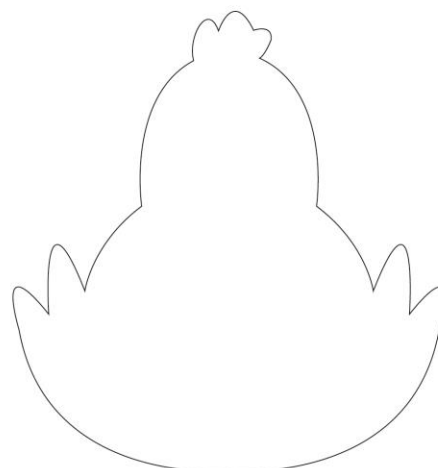
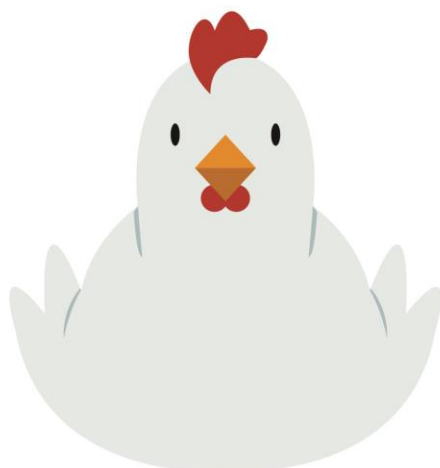
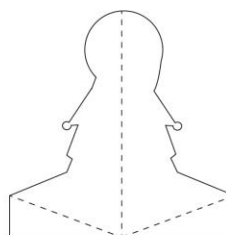
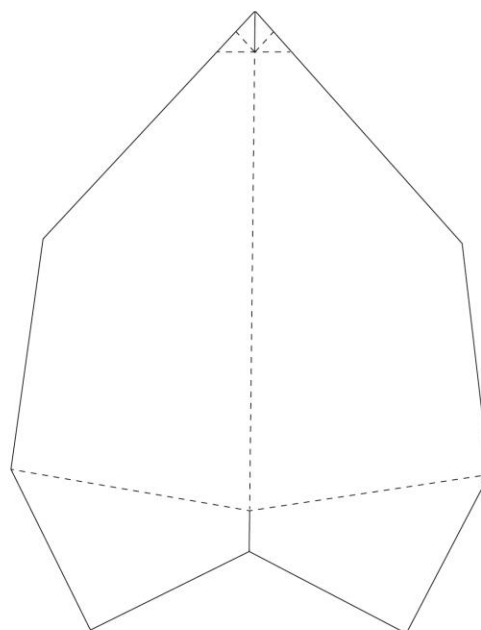
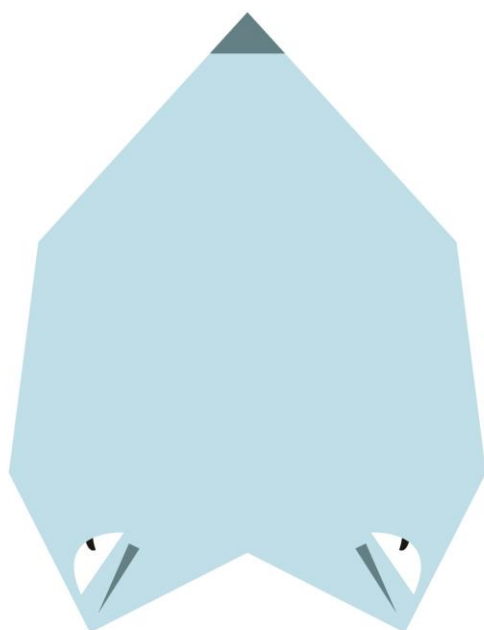


Livro: Chapeuzinho Vermelho

Peças: 11 e 12

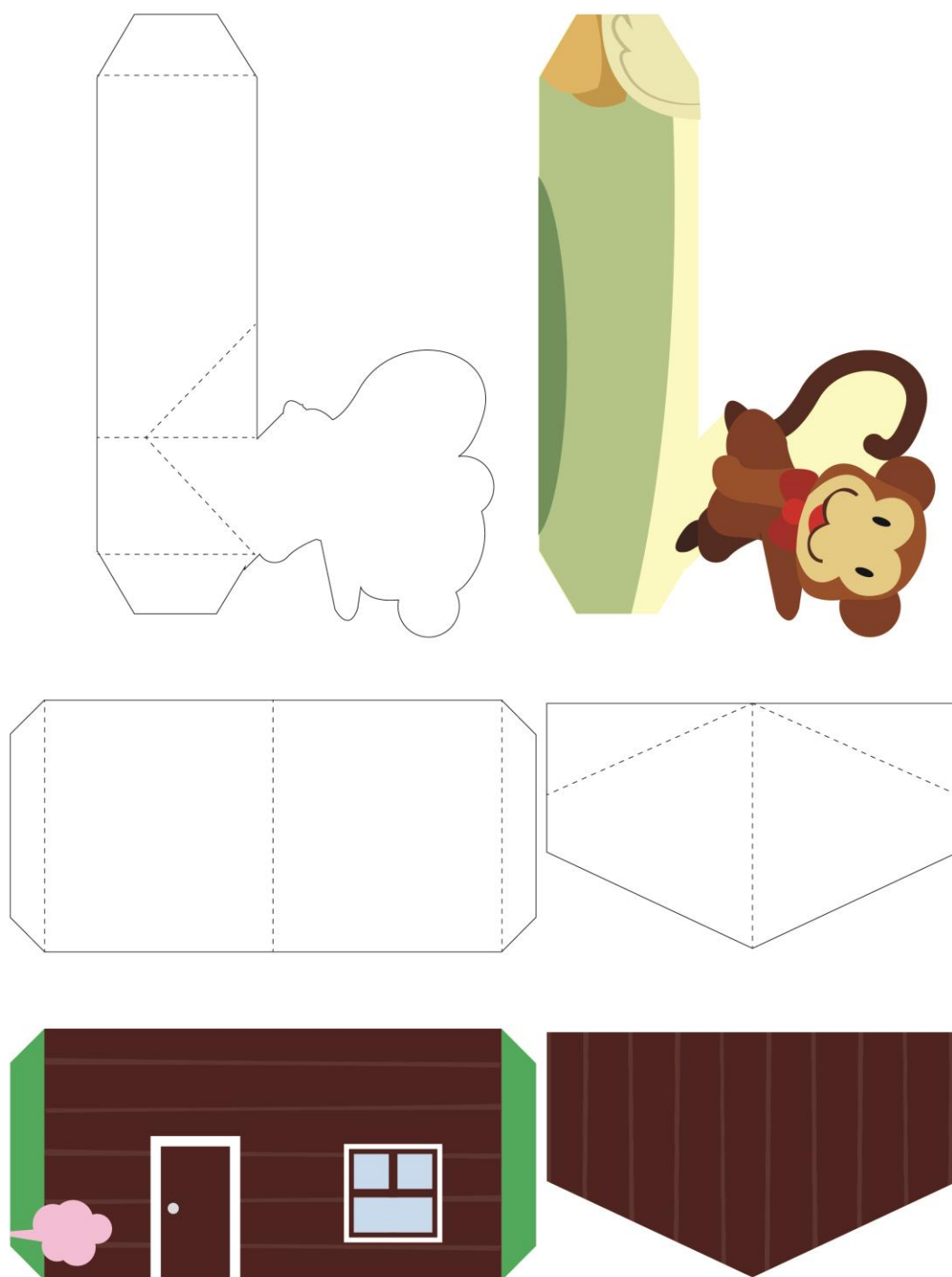
Página dupla: 04

Escala: 1:4



Livro: Chapeuzinho Vermelho
Peças: 13 e 14
Página dupla: 05
Escala: 1:4

Livro: A história dos 3 porquinhos
Peça: 1
Página dupla: 01
Escala: 1:4

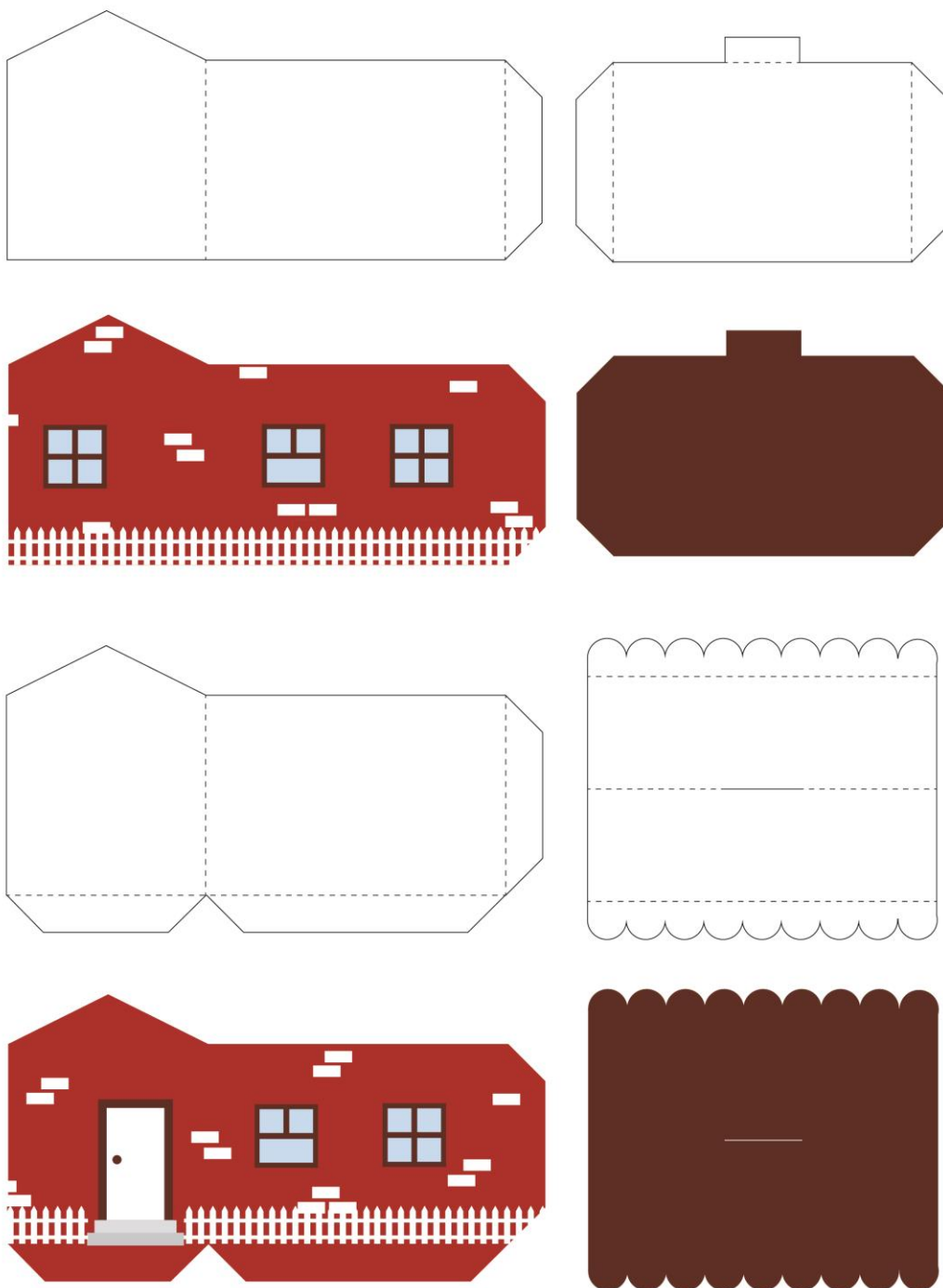


Livro: A história dos 3 porquinhos

Peças: 2, 3 e 4

Página dupla: 01 e 02

Escala: 1:4

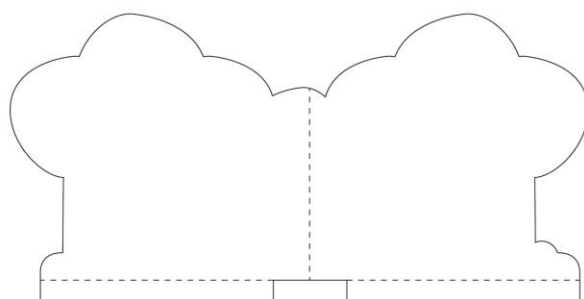
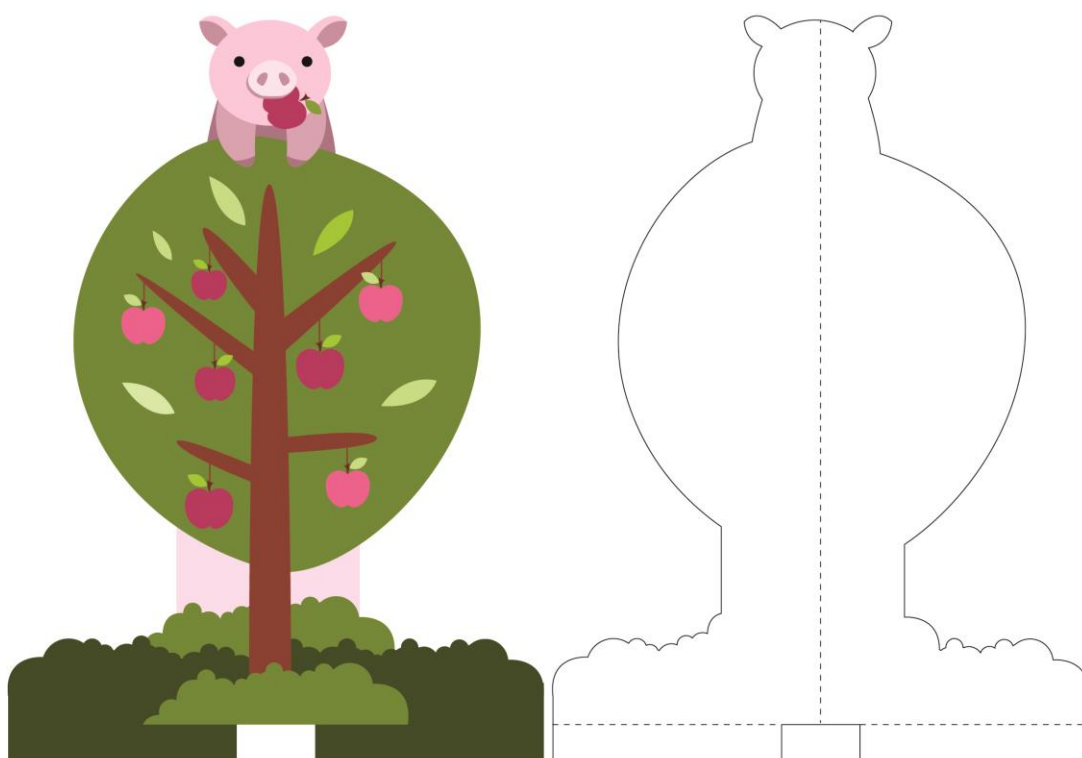


Livro: A história dos 3 porquinhos

Peças: 5, 6, 7 e 8

Página dupla: 03

Escala: 1:4

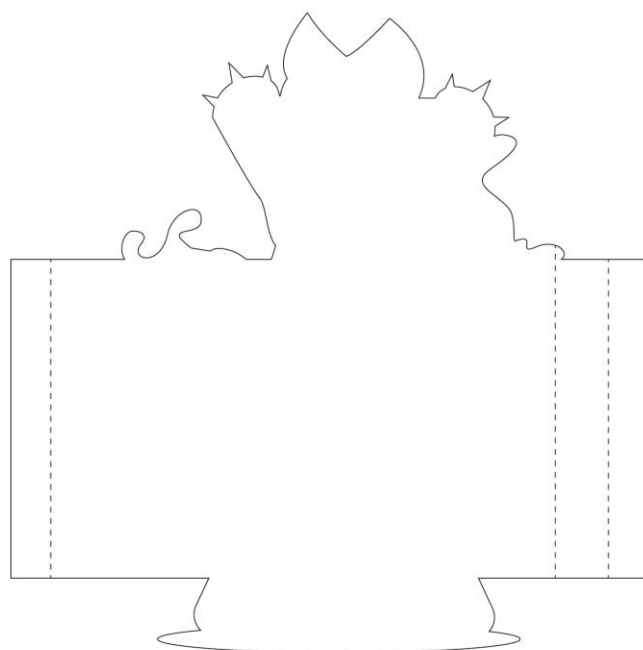
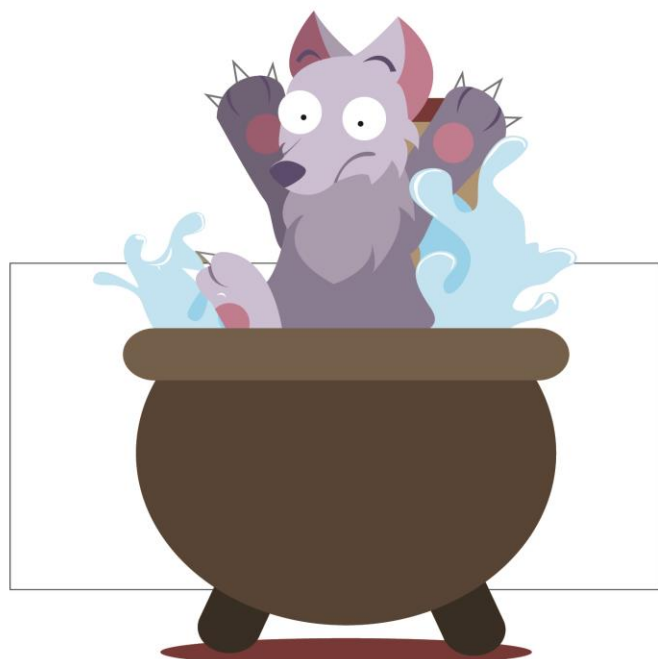


Livro: A história dos 3 porquinhos

Peças: 9 e 10

Página dupla: 04

Escala: 1:4 e 1:6



Livro: A história dos 3 porquinhos

Peça: 11

Página dupla: 05

Escala: 1:4