

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN

CAULI PANTANO TOMAZ
NAIARA FERNANDA TALAMINI

**DESIGN DO LIVRO ILUSTRADO
“ALÉM DA FLORESTA DAS SOMBRAS”**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA
2013

CAULI PANTANO TOMAZ
NAIARA FERNANDA TALAMINI

**DESIGN DO LIVRO ILUSTRADO
“ALÉM DA FLORESTA DAS SOMBRAS”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Design do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. José Marconi Bezerra de Souza

CURITIBA
2013



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 CONCLUSÃO DE CURSO Nº 60

“Design do Livro Ilustrado ‘Além da Floresta das Sombras’”

por

CAULI PANTANO TOMAZ

NAIARA FERNANDA TALAMINI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no dia **25** de **setembro** de **2013** como requisito parcial para a obtenção do título de BACHAREL EM DESIGN do Curso de Bacharelado em Design, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Os alunos foram arguidos pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora: Prof(a). MSc. Liber Eugênio Paz
DADIN - UTFPR

Prof(a). Esp. Rodrigo André da Costa Graça
DADIN - UTFPR

Prof(a). Drº. José Marconi Bezerra de Souza
Orientador(a)
DADIN – UTFPR

Prof(a). Esp. Adriana da Costa Ferreira
Professor Responsável pela Disciplina TCC
DADIN – UTFPR

CURITIBA / 2013

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

RESUMO

TOMAZ, Cauli P.; TALAMINI, Naiara F. **Design do Livro Ilustrado “Além da Floresta das Sombras”**. 2013. 157 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013

Esta pesquisa, apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Bacharelado em Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, tem como objetivo documentar o processo de desenvolvimento do projeto de livro ilustrado “Além da Floresta das Sombras”, baseado no conto-de-fadas medieval *Childe Rowland*, na versão contada por Joseph Jacobs. Apresenta o livro ilustrado, levando em conta aspectos históricos e sua relevância social, e então descreve cada um dos elementos formadores de um livro, bem como seu processo de produção, com foco no trabalho do designer e ilustrador. Em seguida, é apresentado o processo de desenvolvimento do livro “Além da Floresta das Sombras”. O resultado dessa pesquisa foi a tradução, adaptação, desenvolvimento das ilustrações, o projeto gráfico e a produção de dois protótipos do livro, com 48 páginas, impressos no método de impressão digital sobre papel especial, e encadernados por Claudio Pilotto, do “Ateliê de Encadernação”.

Palavras-chave: Livro ilustrado. Design Editorial. Composição Visual. Relação texto-imagem.

ABSTRACT

TOMAZ, Cauli P.; TALAMINI, Naiara F. **Design of the Picturebook “Além da Floresta das Sombras”**. 2013. 157 p. Final Year Research Project (Bachelor in Design). Federal University of Technology - Paraná. Curitiba, 2013

This document, submitted as a Final Year Research Project of Bachelor in Design from the Federal University of Technology – Paraná, has the goal of presenting the process of development of the picturebook “Além da Floresta das Sombras”, a project based on the medieval fairy tale “Childe Rowland”, as told by Joseph Jacobs. It presents the picturebook as a whole, its historical aspects and social relevance. Then it describes each element that forms a book, as well as its process of production, focusing on the work of the designer and illustrator. Then, it describes the process of development of the book “Além da Floresta das Sombras”. The result of this research was the translation, adaptation, development of the illustrations, graphic design and production of two models of the book, containing 48 pages, printed by the method of digital printing on special paper. The book was then bound by Claudio Pilotto, from “Ateliê de Encadernação”.

Keywords: Picturebook. Editorial design. Visual Composition. Text-image relationship.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – LIVRO DE CONTOS “BEST FAIRY STORIES OF THE WORLD” (2010),.....	17
FIGURA 2 – PÁGINAS DO LIVRO “BEST FAIRY STORIES OF THE WORLD” (2010),.....	18
FIGURA 3 – ILUSTRAÇÃO DE JOHN D. BATTEN PARA O CONTO “CHILDE ROWLAND”.....	19
FIGURA 4 – ILUSTRAÇÃO PARA A QUARTA EDIÇÃO DE “ENGLISH FAIRY TALES” (1911).	19
FIGURA 5 – CAPA DO LIVRO DE ALAN MARKS – CHILDE ROLAND: FOLK TALES OF THE WORLD (1991)	21
FIGURA 6 – ILUSTRAÇÃO DE ALAN MARKS PARA O CONTO CHILDE ROLAND (1991).	22
FIGURA 7 – ILUSTRAÇÃO DE ALAN MARKS, RETRATANDO ROLAND E O ELFO VAQUEIRO.	22
FIGURA 8 – MOVIMENTAÇÃO DOS OLHOS PELA PÁGINA DE UM LEITOR OCIDENTAL.....	25
FIGURA 9 – PÁGINA DO LIVRO LA COURSE AU RENARD, DE GÉRALDINE ALIBEU.	26
FIGURA 10 – “SONGS OF INNOCENCE” (1789), ESCRITO E ILUSTRADO POR WILLIAM BLAKE.	31
FIGURA 11 – XILOGRAVURAS DE TOPO, PRODUZIDAS POR THOMAS BEWICK NO SÉCULO XVIII.	32
FIGURA 12 – “O PEQUENO POLEGAR” (1863)	33
FIGURA 13 – “CHAPEUZINHO VERMELHO” (1863)	33
FIGURA 14 – “HISTOIRE DE MONSIEUR JABOT” (1837), ESCRITO E ILUSTRADO POR RODOLPHE TÖPFFER.	34
FIGURA 15 – “WEINE NICHT HELMCHEN”, ILUSTRAÇÃO DE LUDWIG RICHTER.	35
FIGURA 16 – “MAX UNT MORITZ” (1865), ESCRITO E ILUSTRADO POR WILHELM BUSCH.	35
FIGURA 17 – <i>DER STRUWWELPETER</i> (1845), ESCRITO E ILUSTRADO POR HEINRICH HOFFMAN.	36
FIGURA 18 – “ <i>MADemoiselle Marie Sans Son</i> ” (1867), ESCRITO E ILUSTRADO POR BERTALL.	36
FIGURA 19 – “THE ADVENTURES OF TWO DUTCH DOLLS” (1895)	37
FIGURA 20 – “ABC: NA ALPHABET” (1895)	38
FIGURA 21 – LIVROS DA SÉRIE “BANBURY CROSS” (1895), EDITADOS POR GRACE RHYS.....	38
FIGURA 22 – “ <i>MACAO ET COSMAGE</i> ” (1819), ESCRITO E ILUSTRADO POR EDY-LEGRAND.	39
FIGURA 23 – PÁGINA DO LIVRO “BABAR THE KING” (1931), ESCRITO E ILUSTRADO POR JEAN DE BRUNHOFF.....	40

FIGURA 24 – CAPA DE “VILLAGE AND TOWN”, DE S. R. BADMIN, PUBLICADO NA SÉRIE “PUFFIN PICTURE BOOKS”.....	41
FIGURA 25 – PÁGINA DO LIVRO “THE ARABS”, DE EDWARD BAWBEN, PUBLICADO NA SÉRIE “PUFFIN PICTURE BOOKS”.....	41
FIGURA 26 – CAIXA QUE ENVOLVE O LIVRO “ <i>LES LARMES DE CROCODILE</i> ” (1956), DE ANDRÉ FRANÇOIS.	42
FIGURA 27 – PÁGINAS DO LIVRO “ <i>LES LARMES DE CROCODILE</i> ” (1956), DE ANDRÉ FRANÇOIS.....	43
FIGURA 28 – “WHERE THE WILD THINGS ARE” (1963), ESCRITO E ILUSTRADO POR MAURICE SENDAK.....	44
FIGURA 29 – “ <i>JOJO LA MACHE</i> ” (1993), ESCRITO E ILUSTRADO POR OLIVIER DOUZOU	45
FIGURA 30 – BIBLIOTECA INFANTIL. LONDRES: JOHN MARSHALL, C.1800.	47
FIGURA 31 – HEY DIDDLE DIDDLE AND BABY BUNTING (1882).....	48
FIGURA 32 – JUST WILLIAM’S LUCK (1948), ILUSTRADO POR THOMAS HENRY.	49
FIGURA 33 – HEAD-GIRL OF THE CHALET SCHOOL.....	50
FIGURA 34 – LOUP (1995), ESCRITO E ILUSTRADO POR OLIVIER DOUZOU	52
FIGURA 35 – GUIA DE RUAS SEM SAÍDA (2011).	53
FIGURA 36 – DETALHE DE UMA AMOSTRA DE PAPEL “DUTCH”.	54
FIGURA 37 – GUARDA DO LIVRO TOCAR NA BANDA (2010).	54
FIGURA 38 – GUARDA DE NA FLORESTA DO BICHO-PREGUIÇA (2011).....	55
FIGURA 39 – GUARDA DO LIVRO AS AVENTURAS DE PINÓQUIO (2010), ILUSTRADO POR QUENTIN GRÉBAN.....	56
FIGURA 40 – GUARDA DO INÍCIO DO LIVRO MENINO DE BIGODE (2010).....	56
FIGURA 41 – GUARDA DO FINAL DO LIVRO MENINO DE BIGODE.....	57
FIGURA 42 – FOLHA DE ROSTO DE ONDE VIVEM OS MONSTROS (1963).....	58
FIGURA 43 – FOLHA DE ROSTO DO LIVRO LÉONARD (2001), DE WOLF ERLBRUCH.	58
FIGURA 44 – DETALHE DA FOLHA DE ROSTO DO LIVRO <i>IN THE NIGHT KITCHEN</i> (1970), DE MAURICE SENDAK.....	58
FIGURA 45 – FOLHA DE ROSTO DO LIVRO <i>QUI A VOLÉ LA CAMIONNETTE D’AHMED?</i> (2004).	59
FIGURA 46 – DETALHES DOS NÚMEROS NAS PÁGINAS DO LIVRO <i>TRAITÉ DE L’ÉSTIQUE</i> (1992), DE CHRISTIANE RENAUD.	60
FIGURA 47 – ILUSTRAÇÃO DE PAPÉIS NO FORMATO ISO.....	61
FIGURA 48 – UM EXEMPLO DO PEQUENO TAMANHO DO LIVRO <i>THE TALE PETER RABBIT</i> , DE BEATRIX POTTER.....	63
FIGURA 49 – UM EXEMPLO DO TAMANHO GRANDE DOS LIVROS DA SÉRIE BABAR.....	63
FIGURA 50 – LIVRO “CARTAS LUNARES”, ESCRITO E ILUSTRADO POR RUI DE OLIVEIRA. UTILIZANDO A DIAGRAMAÇÃO DE DISSOCIAÇÃO.	65

FIGURA 51 – HISTÓRIAS PARA NÃO DORMIR, TEXTO E ILUSTRAÇÕES DE PEDRO RODRÍGUES. EXEMPLO DE DIAGRAMAÇÃO COM COMPARTIMENTAÇÃO.....	66
FIGURA 52 – STORYBOARD FEITO POR ANDREW HASLAM PARA O PROJETO DO LIVRO “MAKE IT WORK!”	67
FIGURA 53 – “ON NE COPIE PAS”, DE OLIVIER DOUZOU E FRÉDÉRIQUÉ ROUERQUE. EXEMPLO DE LAYOUT PROJETADO SEM GRADES.....	69
FIGURA 54 – LE ZAPOYOKO (1963), DE JEAN ALESSANDRINI.....	71
FIGURA 55 – EXEMPLO DA PRODUÇÃO ARTESANAL DA EDITORA TARA BOOKS.	73
FIGURA 56 – EXEMPLOS DE TIPOS DE DOBRAS PARA A FORMAÇÃO DE CADERNOS.....	76
FIGURA 57 – EXEMPLO DA DOBRA FEITA EM UM PAPEL PARA A FORMAÇÃO DE UM CADERNO DE 12 PÁGINAS.	76
FIGURA 58 – REGRA DE EQUILÍBRIO DE LOOMIS.....	83
FIGURA 59 – “PONTOS-FOCAIS” DE WILL EISNER	84
FIGURA 60 – SEÇÃO ÁUREA	85
FIGURA 61 – ONCE THERE WAS A POOR OLD WOMAN WHO LIVED IN A VILLAGE (1920), DE ARTHUR RACKHAM.	86
FIGURA 62 – DESENHOS DE WALT STANCHFIELD CONSERTANDO UMA SILHUETA MAL DEFINIDA.	87
FIGURA 63 – LIMITAÇÃO DE VALORES TONAIS.	88
FIGURA 64 – CARÁTER ATMOSFÉRICO DO USO DE AGRUPAMENTO DE VALORES.....	88
FIGURA 65 – EXEMPLO DE CONVERGÊNCIA DE LINHAS.....	89
FIGURA 66 – À ESQUERDA, UMA ILUSTRAÇÃO COM PALETA LIMITADA E, À DIREITA, UMA MÁSCARA DE PALETA CORRESPONDENTE.....	90
FIGURA 67 – <i>COLOR BLOCKING</i> , À ESQUERDA, E PINTURA FINALIZADA À DIREITA.	93
FIGURA 68 – EXEMPLO DE <i>COLOR SCRIPT</i> POR JAMES GURNEY.....	97
FIGURA 69 – DUPLA-PÁGINA DO LIVRO “UM DIA NA VIDA DE AMOS MCGEE”, GANHADOR DA MEDALHA CALDECOTT DE 2011.	99
FIGURA 70 – “LE FILS DE L’OGRE” (1999), ESCRITO POR FRANÇOIS DAVID E ILUSTRADO POR ANDRÉ FRANÇOIS.....	100
FIGURA 71 – DETALHE DE UMA DAS ILUSTRAÇÕES DO PROJETO, EXEMPLIFICANDO O ESTILO DE ILUSTRAÇÃO.	101
FIGURA 72 – DETALHE DE UMA DAS ILUSTRAÇÕES DO PROJETO, MOSTRANDO AS REFERÊNCIAS MEDIEVAIS.	102
FIGURA 73 – CAPA DO LIVRO “NA FLORESTA DO BICHO PREGUIÇA”, COM FORMATO 1:2.....	104
FIGURA 74 – PARTE DO DIAGRAMA DE PÁGINAS.....	106
FIGURA 75 – FOTO DO AMBIENTE DE TRABALHO. O DIAGRAMA DE PÁGINAS PODE SER VISTO NA PAREDE ESQUERDA.	106
FIGURA 76 – UMA DAS PÁGINAS DO STORYBOARD.	108

FIGURA 77 – DETALHE DO STORYBOARD	108
FIGURA 78 – ALGUMAS ALTERNATIVAS PARA AS PÁGINAS DO LIVRO: PROCESSO ANTERIOR AO <i>STORYBOARD</i>	109
FIGURA 79 – QUADRO DE REFERÊNCIAS PARA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS/CENÁRIOS.....	110
FIGURA 80 – PROCESSO DE CRIAÇÃO DO PERSONAGEM ROLAND.	111
FIGURA 81 – ESBOÇO EM GRAFITE VERMELHO.....	112
FIGURA 82 – DESENHO À NANQUIM FINALIZADO.....	113
FIGURA 83 – ILUSTRAÇÃO COM CAMADAS DE PAPEL VEGETAL SOBREPOSTO	114
FIGURA 84 – PALETA DE CORES DO LIVRO E SEUS RESPECTIVOS PERCENTUAIS DE CORES.....	115
FIGURA 85 – EXEMPLO DE PADRONAGENS FEITAS À MÃO.....	115
FIGURA 86 – <i>COLOR SCRIPT</i> FEITO A PARTIR DO <i>STORYBOARD</i>	116
FIGURA 87 – AMPLIAÇÃO DO <i>THUMBNAIL</i> PARA PÁGINA 12.....	117
FIGURA 88 – DESENHO À NANQUIM FINALIZADO.....	118
FIGURA 89 – DETALHE DO <i>COLOR SCRIPT</i> (AMPLIAÇÃO).....	119
FIGURA 90 – ILUSTRAÇÃO DA PÁGINA 12 FINALIZADA.....	120
FIGURA 91 – GUARDA FINAL DO LIVRO	121
FIGURA 92 – INTERFACE DO <i>SOFTWARE NODEBOX 3</i>	121
FIGURA 93 – ALTERNATIVA PARA GUARDA FINAL	122
FIGURA 94 – <i>THUMBNAIL</i> DA GUARDA FINAL DO LIVRO EM GRAFITE VERMELHO.....	122
FIGURA 95 – ESPELHO DE PÁGINAS VIRTUAL NO <i>SOFTWARE ADOBE INDESIGN</i>	123
FIGURA 96 – PRIMEIRO MODELO DE TESTE	124
FIGURA 97 – SEGUNDO MODELO DE TESTE.....	125
FIGURA 98 – TERCEIRO MODELO DE TESTE	126
FIGURA 99 – CAPA DO PROTÓTIPO DO LIVRO.....	127
FIGURA 100 – GUARDA DO PROTÓTIPO DO LIVRO.....	127
FIGURA 101 – FOLHA DE ROSTO DO PROTÓTIPO DO LIVRO.....	128
FIGURA 102 – EXEMPLO DO MIOLO DO PROTÓTIPO	128
FIGURA 103 – SEGUNDO EXEMPLO DO MIOLO DO PROTÓTIPO	129
FIGURA 104 – DETALHE DA ENCADERNAÇÃO DO LIVRO EM CAPA DURA....	130
FIGURA 105 – DETALHE DO TECIDO NA ENCADERNAÇÃO	130

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	OBJETIVO GERAL	13
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
1.3	JUSTIFICATIVA	14
2	APRESENTANDO O PROJETO	15
2.1	O QUE É LIVRO ILUSTRADO	15
2.2	A ESCOLHA DA HISTÓRIA.....	16
2.3	EXPLORANDO O CONTO.....	18
3	LIVRO ILUSTRADO E O PÚBLICO	23
4	A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM	24
5	A PRODUÇÃO DO LIVRO ILUSTRADO	27
5.1	A EVOLUÇÃO DO LIVRO ILUSTRADO ATÉ A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA	29
5.2	O PROJETO GRÁFICO DE UM LIVRO ILUSTRADO.....	45
5.2.1	Elementos de um livro	46
5.2.1.1	Capas e sobrecapas	46
5.2.1.2	Guardas	52
5.2.1.3	Folha de rosto	57
5.2.1.4	Miolo	60
5.2.2	Formato.....	60
5.2.3	Diagramação	64
5.2.3.1	Grades	68
5.2.4	Tipografia e Letreamento.....	69
5.2.4.1	Legibilidade.....	71
5.2.5	Manufatura	72
5.2.5.1	Pré-produção	73
5.2.5.2	Papel	77
5.2.5.3	Impressão	79
5.2.5.4	Acabamento.....	81
6	ILUSTRANDO UM LIVRO ILUSTRADO	82
6.1	ESTUDOS SOBRE ILUSTRAÇÃO.....	82
6.1.1	Composição	82
6.1.2	Cor	89
6.2	PROCESSO DE PRODUÇÃO DA IMAGEM.....	91
6.2.1	Pesquisa Visual.....	91
6.2.2	Técnicas utilizadas	92
6.2.3	Geração de alternativas.....	94
6.2.4	Storyboards.....	95
6.2.5	Colorização das Páginas	96
7	DESCRIÇÃO DO PROCESSO DO NOSSO LIVRO	98
7.1	PESQUISA VISUAL	98
7.2	DEFINIÇÃO DE ESTILO E TÉCNICA	99
7.3	FORMATO	102

7.4	DISTRIBUIÇÃO DA HISTÓRIA NAS PÁGINAS.....	104
7.5	ADAPTAÇÃO DO TEXTO.....	107
7.6	<i>STORYBOARD</i>	107
7.7	CRIAÇÃO DE PERSONAGENS	109
7.8	ILUSTRAÇÃO DAS PÁGINAS	111
7.8.1	Processo das ilustrações em geral	112
7.8.2	Ilustração da Espada (Página 12).....	117
7.8.3	Ilustração em plano geral da Floresta das Sombras	120
7.9	PRÉ-IMPRESSÃO	123
7.9.1	Modelos de Teste.....	124
7.10	PROTÓTIPO.....	126
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
	REFERÊNCIAS.....	133
	GLOSSÁRIO.....	139
	TERMOS ESTRANGEIROS	140
	ANEXO A – TEXTO DO LIVRO O NOBRE ROLANDO, DE JOSEPH JACOBS	141
	ANEXO B – TEXTO DO LIVRO BEST FAIRY STORIES OF THE WORLD	145
	ANEXO C – TEXTO DO LIVRO “THE YOUNG AND FIELD LITERARY READERS”, DE ELLA FLAGG YOUNG E WALTER TAYLOR FIELD	149
	APÊNDICE A – TRADUÇÃO DO CONTO “CHILDE ROWLAND” FEITA PELOS AUTORES.....	154

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a documentar o processo de design do livro ilustrado “Além da Floresta das Sombras”, adaptado a partir do conto-de-fadas “Childe Rowland”, como contado por Joseph Jacobs. Para cumprir esse objetivo, serão pormenorizadas cada uma das etapas que o designer - nesse caso, também ilustrador - deve cumprir para atingir o objetivo de produzir um livro, do conceito ao seu acabamento.

A construção do livro é abordada de forma sequencial, partindo de uma apresentação do livro ilustrado como conceito editorial, passando por um panorama histórico deste gênero, com foco principal em sua produção e evolução estrutural. São descritas, então, cada uma das etapas de construção de um livro no âmbito do projeto gráfico – seu formato, diagramação, a tipografia e manufatura –, bem como seus elementos estruturais. Em seguida, aprofundam-se os estudos da ilustração no livro ilustrado através da análise de algumas das suas principais disciplinas, como a composição, a cor e a técnica. Por último, é detalhado de forma ilustrativa o processo de construção do livro que dá nome a este projeto.

1.1 OBJETIVO GERAL

Desenvolver um livro ilustrado adaptando a história do conto “Childe Rowland”, como contado por Joseph Jacobs.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desenvolver uma pesquisa sobre a produção do livro ilustrado e a relação do mesmo com o leitor;
- Desenvolver o projeto gráfico do livro;
- Desenvolver as ilustrações do livro;

- Produzir um protótipo do livro;
- Documentar a pesquisa realizada e o processo de desenvolvimento do livro.

1.3 JUSTIFICATIVA

Muitos livros para criança publicados até hoje são a simples reprodução de contos clássicos escritos por autores famosos – como os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen ou Charles Perrault – ilustrados por diferentes artistas. Esses contos também são adaptados de inúmeras maneiras – recurso muito utilizado pela Disney –, como em “Chapeuzinho Vermelho: Uma História Borbulhante” ou “A Verdadeira História dos Três Porquinhos”.

O conto “Childe Rowland” é uma história de fadas inglesa medieval. A adaptação do conto foi feita a partir da publicação do mesmo no livro “Best Fairy Stories of the World”, publicado pela Collectors Library. A história contada através de texto é bastante reconhecida. Autores como Stephen King, Robert Browning e Shakespeare já fizeram referência ao conto em suas obras. Entretanto, a história ainda foi pouco explorada visualmente, tanto no Brasil quanto em outros países. Este fato é a principal justificativa deste projeto.

Além disso, como o conto data provavelmente do século XVI e não possui autoria definida, a história é livre de direitos autorais, ou seja, o projeto pode futuramente ser publicado com autoria dos próprios alunos.

2 APRESENTANDO O PROJETO

2.1 O QUE É LIVRO ILUSTRADO

Os livros-ilustrados, segundo Peter Hunt (2010), são livros em que imagens e textos combinam-se em uma relação essencial para a compreensão da narrativa. Segundo o autor, esse tipo de livro pode desenvolver o potencial de geração de significados ao permitir que o leitor explore as interações visuais e verbais, já que “as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa” (HUNT, 2010, p. 234).

Van der Linden (2011, p. 8-9) acrescenta outros aspectos importantes da leitura de livros-ilustrados, como a apreciação ao formato do livro, os enquadramentos, a possibilidade de optar por uma ordem de leitura e de decidir as pausas entre interpretar texto e imagem, fatores determinados principalmente pela formação do leitor.

O livro ilustrado diferencia-se de um livro com ilustração, de acordo com Van der Linden (2011, p. 24), pelo fato de que, nesse último, o texto ocupa maior parte do livro e é independente das imagens quanto ao sentido da narrativa. Existe ainda o livro-imagem, um tipo de livro-ilustrado no qual o texto inexistente, sendo a narrativa contada apenas através de ilustrações. Para Peter Hunt, “[...] a ausência de palavras pode fornecer um “hiato” que necessita de inteligência e da imaginação para ser preenchido” (2010, p. 247).

O texto no livro ilustrado, segundo Van der Linden (2011, p. 47), deve se adaptar ao suporte, acompanhando da melhor maneira possível as ilustrações, preponderantes nesse tipo de livro. A brevidade textual mantém um ritmo de leitura acelerado e promove o equilíbrio entre expressões verbais e visuais.

2.2 A ESCOLHA DA HISTÓRIA

Este projeto teve origem a partir de uma proposta iniciada na metade de 2011. A proposta, feita por escritor curitibano, tinha como objetivos ilustrar e desenvolver o projeto gráfico de um livro ilustrado infantil chamado “Otto saiu para passear”, a partir do seu roteiro. Porém, devido a problemas gerenciais, o projeto teve que ser abortado.

Diante disso, como já havia sido realizada uma pesquisa sobre literatura infantil ilustrada, foi decidido que a melhor maneira de continuar o projeto seria manter o objeto de pesquisa – o livro ilustrado. Porém, havia a necessidade de substituir a história do antigo projeto. Então, nessa etapa, havia três alternativas.

- A primeira seria adaptar uma história clássica da qual os direitos autorais inexistam ou tenham expirado. Muitos livros para criança publicados até hoje são a simples reprodução de contos clássicos escritos por autores famosos – como os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen ou Charles Perrault – ilustrados por diferentes artistas. Esses contos também são adaptados de inúmeras maneiras – recurso muito utilizado pela Disney –, como em “Chapeuzinho Vermelho: Uma História Borbulhante” ou “A Verdadeira História dos Três Porquinhos”.

- A segunda alternativa seria procurar outro escritor que tivesse interesse em fazer um projeto em conjunto. Nesse caso, seria preciso uma forte parceria entre o autor e o ilustrador. Segundo Van der Linden (2011, p. 48), o escritor do livro ilustrado não pode ignorar as imagens, mesmo que elas ainda não tenham sido produzidas. Nesse tipo de texto, a descrição de lugares e personagens costuma ser praticamente inexistente, pois a ilustração, ao complementar o texto, fornece as informações que ele omite. A narrativa deve ser alternada entre palavras e imagens, de modo que não possa se diferenciar a importância entre os mesmos. A escritora Marie Saint-Dizier (2011, apud VAN DER LINDEN, p. 50) diz:

[...] com o ilustrador, à medida que vamos criando a trama, também vamos contando de mil maneiras, variando as palavras e as pistas (...) Pensamos e visualizamos a página que se vira: é uma regra muito exercitante que pode aproximar o texto do livro ilustrado de um poema, de seu recorte em versos, em estrofes, de suas quebras.

- E a terceira alternativa seria escrever uma história original sem o auxílio de um escritor. Neste caso, arriscaríamos a qualidade do projeto pela falta de

conhecimento e experiência na área. Por outro lado, ilustrar um projeto autoral pode trazer um senso de realização maior do que “apenas produzir imagens” para outro escritor. Essa é uma visão compartilhada por Maurice Sendak (2013, NUWER, tradução dos autores) que, em entrevista para Hank Nuwer, afirma: “Eu vejo manuscritos o tempo todo, mas eu não vejo nenhum que eu queira ilustrar [...]. Então se eu faço um livro, deve ser algo que me empolga e faz minha vida maravilhosa durante o tempo em que eu o faço. E isso irá se refletir no meu trabalho”¹.

Por fim, chegamos à conclusão de que escolher um conto clássico e adaptá-lo seria a melhor alternativa devido às limitações de tempo para a finalização do projeto, além de manter a liberdade de expressão de um projeto autoral. Com algumas semanas de leitura e pesquisa, encontramos um conto de fadas inglês, praticamente desconhecido no Brasil e pouco explorado por adaptações. O conto foi retirado do livro “*Best Fairy Stories of the World*”, ou “Melhores Contos de Fadas do mundo”, publicado em 2010 pela editora Collectors Library (Figura 1).

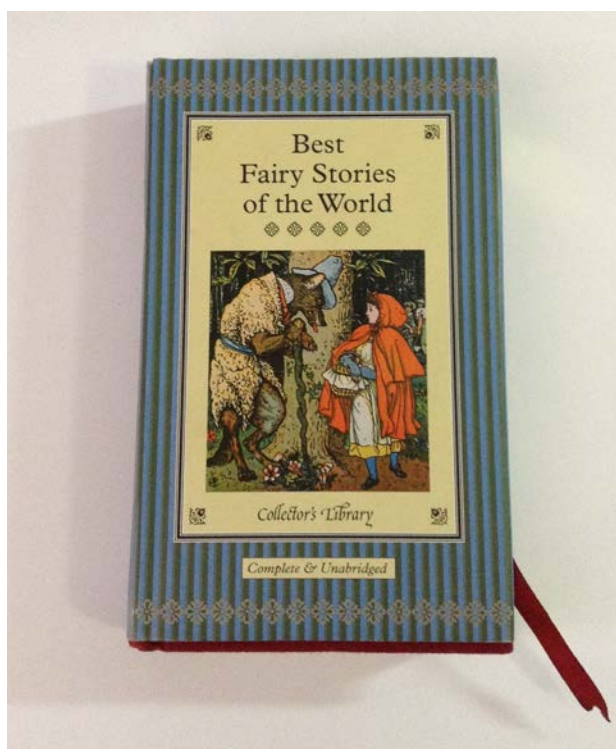


Figura 1 – Livro de contos “Best Fairy Stories of the World” (2010),

FONTE: Arquivo dos autores.

¹ “I see manuscripts all the time, but I don’t see any that I want to illustrate. [...] So if I do a book, it must be something that excites me and makes my life wonderful during the time I’m doing it. And it will reflect in my work.”

2.3 EXPLORANDO O CONTO

O conto escolhido – chamado Childe Rowland (Anexo B) – é apresentado no livro da Collectors Library entre 62 outros contos – entre eles Cinderela, Branca de Neve, A Bela Adormecida, e outros contos bastante conhecidos. Quem introduz o livro é Marcus Clapham, mas os autores de cada conto não são indicados no livro. Nessa edição, o conto é acompanhado da ilustração de John D. Batten, o qual ilustrou os livros de contos de Joseph Jacobs. Na Figura 2, mostram-se as primeiras páginas do conto com a única ilustração do conto, e a Figura 3 é um detalhe da ilustração de John D. Batten, publicada pela primeira vez no livro de Joseph Jacobs, “English Fairy Tales” (1892).

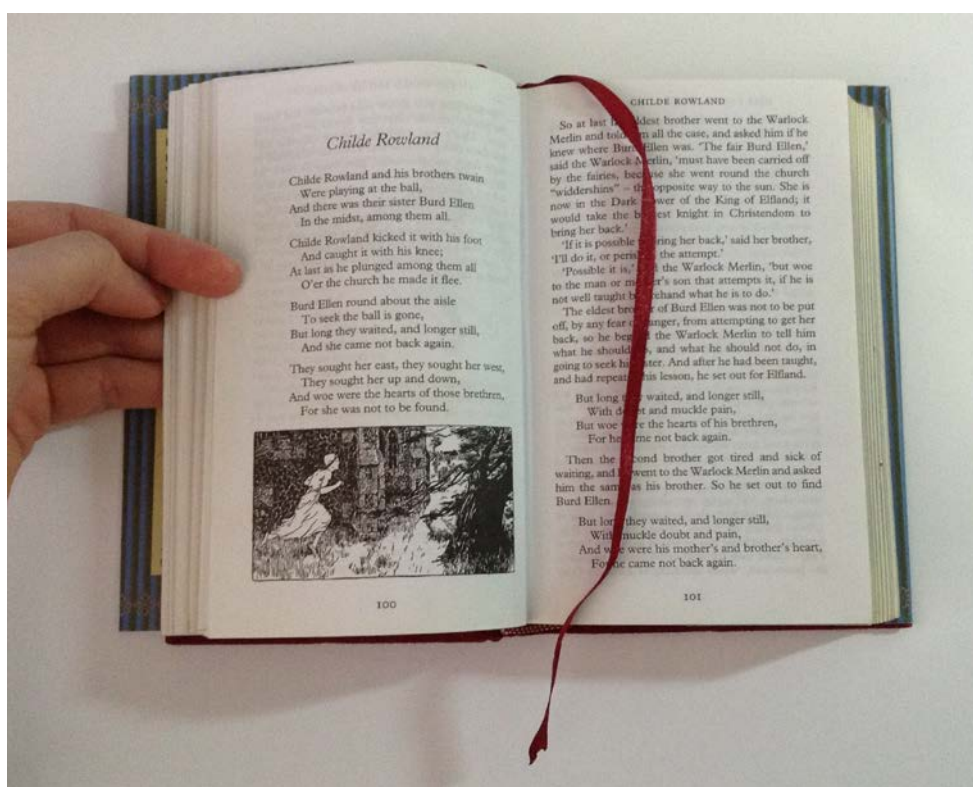


Figura 2 – Páginas do livro “Best Fairy Stories of the World” (2010),
FONTE: Arquivo dos autores.



Figura 3 – Ilustração de John D. Batten para o conto “Childe Rowland”.

FONTE: Arquivo dos autores.

Por comparação, pode-se concluir que essa versão do conto foi retirada do livro de Joseph Jacobs “English Fairy Tales” – ou Contos de Fadas Ingleses –, publicada pela primeira vez em 1892. O conto de fadas, de acordo com o próprio Jacobs (2006, p. 7), é uma *cante-fable* – um tipo de conto que mistura versos, geralmente cantados, com prosa.



Figura 4 – Ilustração para a quarta edição de “English Fairy Tales” (1911).

FONTE: Callum (2013).

Uma versão do conto “Childe Rowland”, em português, pode ser encontrada no livro de Jacobs publicado em 2006 pela editora Landy.

Ao explorar as origens de qualquer conto folclórico, é difícil estimar a data do seu primeiro aparecimento. Em seu livro, Jacobs (2006, p. 153) afirma ter adaptado o conto do livro de Robert Jamieson “Illustrations of Northern Antiquities”, publicado na Escócia em 1814². Jacobs diz ter adaptado o conto, escrito parcialmente em gaélico escocês, para o inglês, mudando pouca coisa da história. Ele diz ter tirado a morte de dois elfos e ter chamado o lar de “Erlkönig’s” de Torre Negra a partir da descrição do lugar, e da referência de Shakespeare na peça “King’s Lear” – encenada pela primeira vez em 1606 na Inglaterra. Jacobs (2006, p. 154) acredita que Shakespeare está fazendo alusão ao conto quando escreve:

Child Rowland to the dark tower came;
His word was still
Fie, foh, and fum!
I smell the blood of a British man.

Com isso, estima-se apenas que o conto seja anterior a esta data, e o próprio Jacobs afirma que muitas das histórias por ele recontadas datam do século XVI. O escocês Robert Jamieson (1814, p. 405) conta que “Childe Rowland” foi contada por um alfaiate do interior que trabalhou para seu pai quando ele tinha apenas 7 ou 8 anos de idade. O escritor conta a versão do alfaiate da maneira mais fiel possível, misturando versos em dialeto com narração anglicana.

Ainda no livro de Jacobs (2006, p. 7), o escritor fala que a obra de John Milton – “Comus”, de 1634 – foi provavelmente inspirada pela peça de Shakespeare. “Comus” apresenta muita similaridade ao conto Childe Rowland, apresentando a história de dois irmãos que vão atrás de sua irmã que se perdeu na floresta.

Mais tarde, em 1855, o inglês Robert Browning publicou o poema “Child Rowland to the dark tower came”, título que aparece no texto da peça de Shakespeare (visto acima). A história do corajoso Roland em busca da Torre Negra, vista no poema de Browning, foi a principal inspiração da série “The Dark Tower” de Stephen King. A série começou a ser publicada em 1982 e terminou com o sétimo livro em 2004. Nesse último, o autor coloca o poema de Browning no apêndice do

² Obra encontrada na íntegra em <http://ia700304.us.archive.org/29/items/illustrationsofn00webe/illustrationsofn00webe.pdf>

livro. Apesar das similaridades com o conto em questão, Stephen King apresenta o poema de Browning apenas como inspiração para “A Torre Negra”. Na série, o personagem principal Roland Deschain viaja por um cenário pós-apocalíptico em busca de uma construção mágica conhecida como a Torre Negra.

Uma outra versão do conto, mais parecida com a de Joseph Jacobs – talvez até inspirada por ela –, foi escrita por Ella Flagg Young e Walter Taylor Field (anexo C). O conto aparece no segundo volume da série “The Young and Field Literary Readers”, publicado em 1916. O livro apresenta oito ilustrações do conto, feitas por Maginel Wright Enright.

Muito provavelmente também inspirado por Jacobs – pela similaridade da história –, Alan Marks recontou e ilustrou a história de Childe Roland, publicada em 1991 pela Peter Bedrick Books nos Estados Unidos com o título “Childe Roland: An English Folk Tale” (Figura 5). Atualmente, nenhuma publicação desse título encontra-se à venda. Assim, é difícil confirmar o número de páginas, bem como detalhes do interior do livro de Marks. Porém, algumas ilustrações (ver Figura 5, Figura 6 e Figura 7) foram disponibilizadas no blog The Retro/Vintage Scan Emporium (2011).

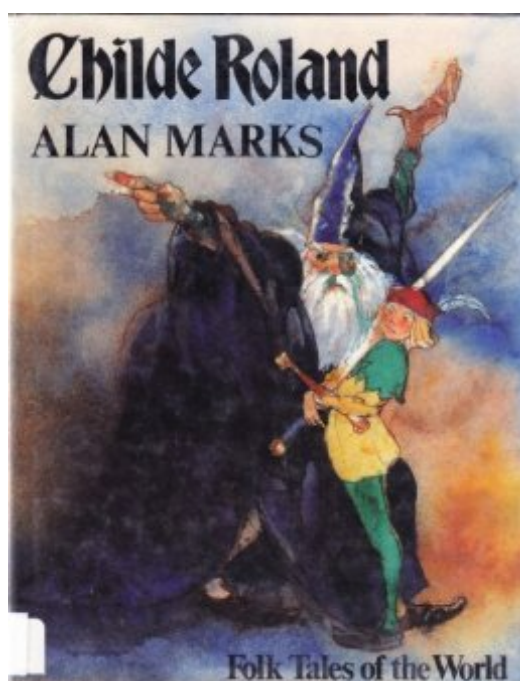


Figura 5 – Capa do livro de Alan Marks – Childe Roland: Folk Tales of the World (1991)

FONTE: AMAZON (2013)



Figura 6 – Ilustração de Alan Marks para o conto Childe Roland (1991).
FONTE: The Retro/Vintage Scan Emporium (2011)



Figura 7 – Ilustração de Alan Marks, retratando Roland e o elfo vaqueiro.
FONTE: The Retro/Vintage Scan Emporium (2011)

3 LIVRO ILUSTRADO E O PÚBLICO

A literatura infantil, conta Peter Hunt (2010, p. 288), abrange as mais diversas formas, entre lendas, contos de fadas, contos populares, contados oralmente ou através dos mais diversos livros; tal variedade e abrangência são fontes de inesgotável inspiração àqueles envolvidos com o desenvolvimento e análise de livros ilustrados.

A concepção de que os contos de fadas são “das crianças”, segundo Peter Hunt (2010, p. 92), pode dever-se ao fato de que elas são mais sensíveis a essas histórias da memória popular do que a narrativas revestidas por esquemas, as quais são encontradas nas histórias para adultos. Porém, para Tolkien, tal associação das crianças com os contos de fadas não passa de um “acidente de nossa história doméstica”. Para ele, as histórias de fadas não deveriam ser associadas especialmente às crianças, pois elas não possuem um gosto especial, possuem um gosto humano natural, que pode ou não se criar interesse por esse tipo de literatura. J. R. R. Tolkien afirma (2010, p.41):

No mundo letrado moderno as histórias de fadas foram relegadas ao “berçário”, assim como a mobília velha ou fora de moda é relegada à sala de recreação, principalmente porque os adultos não as querem mais e não se importam se a usarem de forma inadequada. Não é a escolha das crianças que define isso. As crianças enquanto classe [...] não gostam mais das histórias de fadas nem as compreendem melhor do que os adultos, e não as apreciam mais do que muitas outras coisas.

Ao projetar um livro ilustrado baseado em um conto de fadas, deve-se levar em consideração o fato de que o livro não será necessariamente destinado às crianças. Porém, terá neste público um maior apelo por razões culturais e de mercado. Um dos objetivos desse projeto seria resgatar a história *Childe Rowland* do “sótão de despejo” onde foi abandonado. Pois, segundo Tolkien (2010, p.42) é no meio desse sótão que se pode encontrar “algo de valor permanente: uma antiga obra de arte, não muito estragada, que só a estupidez teria tratado como bugiganga”.

4 A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM

Um livro é o espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo (BRINGHURST, 2005, p. 159).

Para Peter Hunt (2010), os livros ilustrados podem desenvolver o potencial entre ler imagens e ler palavras, não sendo simples apanhados de ilustrações, mas construindo, na combinação de imagens e texto, novos significados. As ilustrações seriam, segundo o autor, uma interpretação do texto, não meras transcrições visuais das palavras. Esse contraponto traria um potencial narrativo muito grande à literatura, pois dessa relação surgem combinações inexistentes no livro tradicional, já que "as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens, - e vice-versa" (HUNT, 2010, p. 234).

Essa concepção é reforçada por Sophie Van der Linden (2010, p. 86) que afirma: "[...] o livro ilustrado transcende a questão da copresença por uma necessária interação entre texto e imagens". Portanto, a mera presença mútua de texto e imagem em um livro não o caracteriza como livro ilustrado.

Para explicitar melhor as relações entre mensagens literárias e mensagens visuais, ainda segundo Sophie Van der Linden (2010, p. 94), seria necessário um aprofundamento das definições de "texto" e "imagem". Muitas vezes, o texto se apresenta de forma plástica, mais relacionável à "imagem", em casos como as onomatopeias em histórias de quadrinhos. Para solucionar tais ambiguidades nos livros com ilustrações, são sugeridos quatro códigos distintos e inter-relacionáveis: o literário, linguístico, icônico e plástico. Por exemplo: uma enciclopédia faria maior uso dos códigos linguísticos e icônicos, já que recorre a imagens referenciais e textos descritivos. Um livro artístico, por outro lado, trabalharia os aspectos mais expressivos, utilizando-se dos códigos literários e plásticos.

O uso desses códigos permite perceber de maneira um pouco mais adequada o potencial dos livros ilustrados, que utilizam a recombinação desses códigos para dar novos significados ao texto tradicional, que tem a tendência de ser mais

específico e linear que a ilustração (HUNT, 2010, p. 245). Sobre construção da experiência da leitura a partir da combinação desses códigos, Jane Doonan (*apud* HUNT, 2010, p. 249-250) afirma:

Quer a ilustração corresponda ao texto ou se desvie dele, o leitor-espectador será capaz de produzir mais sentidos se não presumir que as ilustrações meramente reforçam o tema das palavras e permitir que as imagens falem por si próprias. Perdemos muito em qualquer obra de arte se apenas procurarmos aquilo que esperamos encontrar, em lugar de nos abirmos para o que ela tem a oferecer.

A integração do texto com imagem causa mudanças também no modo como a narrativa se desenrola temporalmente. Por exemplo: de acordo com Van der Linden (2011, p. 113-115), no caso de um texto longo, a imagem antecipa acontecimentos descritos no texto. Os autores têm a possibilidade de alterar o ritmo de leitura através de alterações na plasticidade do livro em seus aspectos materiais, e no modo como apresentam suas ilustrações em relação ao texto.

Além das relações temporais entre texto e imagens, existem códigos relacionados ao próprio suporte, o livro. Para o leitor do ocidente, por exemplo, existe uma hierarquia visual da leitura, que acontece provavelmente, de acordo com Donis A. Dondis (2000, p. 39-40) pelo condicionamento de leitura, que desde o aprendizado nos obriga a ler da esquerda para a direita, e então de cima para baixo.

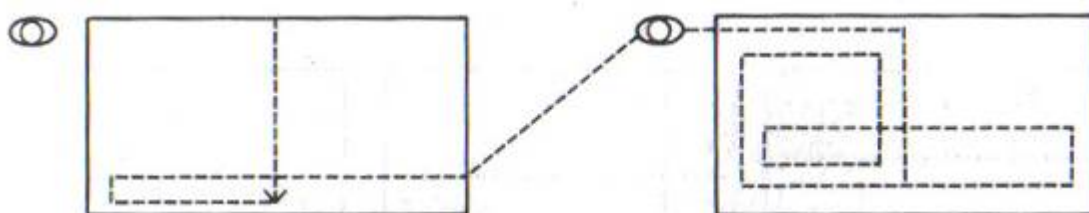


Figura 8 – Movimentação dos olhos pela página de um leitor ocidental

FONTE: Adaptado de Dondis (2000, p. 39)

Para Van der Linden (2010, p. 115), esse modo de ler cria uma determinante relação de temporalidade com a narrativa visual, já que os acontecimentos apresentados na página direita parecerão ter acontecido antes dos apresentados na página esquerda, caso a ilustração ocupe simultaneamente ambas as páginas. No caso da ilustração abaixo, do livro-ilustrado “A Perseguição à Raposa”, existe uma relação de antecipação que utiliza esse código implícito de leitura. O esquimó inuí

foi puxado pelas cordas, antecipado pela movimentação dos cães farejadores dispostos na página direita do livro. Além disso, os próprios cães farejadores perseguem o que parece ser a parte traseira da raposa, apresentada à direita da página em que se encontram.

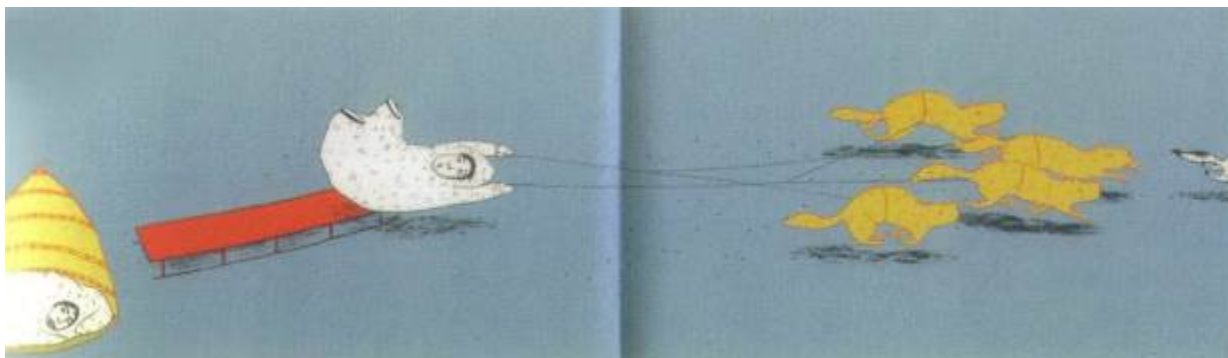


Figura 9 – Página do livro La Course au renard, de Géraldine Alibeu.

FONTE: Adaptado de Van der Linden (2011, p. 49)

5 A PRODUÇÃO DO LIVRO ILUSTRADO

A produção de um livro é um processo de trabalho colaborativo entre diversos profissionais. As funções que são exigidas de cada um deles podem variar de acordo com a editora ou o projeto, assim também como o processo da criação do livro. Segundo Haslam (2007, p.13), a tarefa do designer pode não ser a mesma para diferentes projetos, mas haverá sempre a necessidade de um trabalho em equipe.

Para Araújo, o projeto gráfico de um livro envolve a criação e a aplicação de conceitos visuais associados à identidade de cada livro.

A partir da década de 1980, aumentou a diversidade de livros com ênfase na linguagem visual. Nesse sentido, sobretudo nos livros ilustrados, mas não apenas neles, o papel do design é fundamental, ao fazer da união entre o texto e a imagem uma fonte adicional da informação e expressão (ARAÚJO, 2008, p. 277).

De uma forma mais abrangente, Haslam discute em “O livro e o designer II” o principal papel do designer diante da indústria editorial, bem como o trabalho de cada profissional envolvido no processo da produção do livro.

Haslam (2007, p. 16) afirma que “o designer é responsável pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação, além de cuidar do posicionamento de todos os elementos na página”. De acordo com as informações recebidas pelo designer através do *briefing* do projeto, o mesmo fica responsável por decidir o formato do livro e como será seu acabamento. Ele planeja grades, seleciona tipografia e estilo de layout da página, tudo de acordo com uma metodologia de projeto. O trabalho em conjunto com ilustradores ou fotógrafos traz aos designers a necessidade de fazer, segundo o autor, a direção de arte e a preparação das imagens. Os ilustradores e fotógrafos também ocupam uma posição importante na maioria dos projetos de livros. Na indústria editorial, quase sempre são contratados como profissionais *freelancers*. Tanto quanto o trabalho do designer, ou até mais, é importante que o trabalho desses profissionais esteja em sintonia com os objetivos do autor e do editor para que o resultado seja uma obra de qualidade (HASLAM, 2007, p. 16).

Haslam (2007), Van der Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011) concordam que em qualquer livro, mas principalmente no livro ilustrado, é preciso que todos os profissionais envolvidos no projeto – autor, editor, ilustrador, designer e impressor – trabalhem em sintonia para que o produto final seja bem sucedido.

Também existe o caso do “autor-ilustrador”. Vários dos livros ilustrados clássicos são escritos e ilustrados por uma única pessoa, como por exemplo, as séries de livros de Beatrix Potter³ e de Jean de Brunhoff⁴, ou ainda os livros de Maurice Sendak. Nikolajeva e Scott (2011, p. 31-32) acreditam que nesses projetos raramente as vias de expressão se sobrepõem, mas antes cooperam para fortalecer o efeito final do livro. As autoras contam que existem casos, quando o autor não é o ilustrador do livro, em que as ilustrações ficam mais decorativas do que narrativas. Há muitas situações em que as histórias criadas por um escritor são enviadas – através de um agente literário – à editora, responsável por encontrar um ilustrador adequado ao projeto. Assim, o escritor não participa de nenhuma escolha das imagens e soluções encontradas pelo ilustrador, que faz a ilustração segundo a interpretação pessoal da história. Dessa maneira, o escritor precisa incluir no texto a descrição dos personagens, detalhes dos cenários e outras informações relevantes – para que o texto fique compreensível de modo independente –, de modo que o produto final acaba se tornando um livro com ilustração, e não um livro ilustrado. Neste projeto a situação é um pouco diferente, já que o texto pôde ser adaptado, sem nenhuma restrição. Assim, o texto que aparece no livro – produzido ao mesmo tempo que as ilustrações – acompanha as imagens de forma complementar, fazendo parte então de um livro ilustrado.

Sobre o livro ilustrado, Van der Linden (2011, p. 48) afirma que deve conter um texto elíptico e incompleto, do contrário ele pode parecer redundante. No livro ilustrado, o texto deve acompanhar as imagens, tanto quanto o seu suporte. O autor-

³ Beatrix Potter (1866-1943) foi uma autora-ilustradora inglesa, conhecida por sua série de livros “Peter Rabbit”. A série reúne vinte e três contos publicados entre 1902 e 1930, todos em tamanho pequeno (aproximadamente 12x15 cm). Atualmente, diferentes publicações da coleção podem ser encontradas no mundo inteiro (PETER RABBIT, 2012).

⁴ Jean de Brunhoff (1899-1937) foi um escritor e ilustrador francês conhecido por criar a série de livros “Babar”. Um dos diferenciais do livro é o tamanho maior que O autor criou sete livros de Babar antes de morrer de tuberculose, as 37 anos. Depois disso, seu filho Laurent de Brunhoff deu continuidade à série, publicando mais de 40 livros. Babar também deu origem à uma série de televisão produzida no Canadá, a qual foi transmitida no Brasil na década de 90 pela TV Cultura (THE MORGAN LIBRARY MUSEUM, 2012).

ilustrador Nicolas Bianco-Levrin (apud VAN DER LINDEN, 2011, p. 46) escreve sobre o seu processo de criação do livro ilustrado:

Textos e desenhos se constroem ao mesmo tempo e, desse modo, existe uma interação entre eles desde o momento em que são concebidos. Para cada suporte com que trabalho, adapto meu modo de articular as sequências de imagens. [...] No Livro ilustrado, dou igual importância ao texto e à imagem no que tange à leitura da história. Faço com que seja possível pescar elementos tanto num como na outra. As ilustrações dão ênfase a determinadas informações fornecidas pelo texto, ao mesmo tempo que propõe outro olhar sobre a história.

Assim, essa seção se dedica ao estudo da produção de um livro ilustrado, seja ele projetado somente pelo designer ou pelo conjunto de profissionais envolvidos no processo. Um breve panorama histórico da evolução do livro ilustrado é apresentado de início, seguido da apresentação dos elementos do livro (capa, sobrecapa, miolo, etc.) e estudos sobre o projeto visual (formato, diagramação e tipografia). Por fim, é apresentado o processo de manufatura do produto, desde a pré-produção até o acabamento do livro.

5.1 A EVOLUÇÃO DO LIVRO ILUSTRADO ATÉ A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

O livro é um dos meios mais antigos de comunicação, através do qual o homem tem o poder de registrar seu conhecimento e documentar a história da humanidade. Haslam (2007, p. 9) define o livro como “um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço”.

A palavra livro, em português, deriva-se do latim *líber*. Segundo a origem do livro apresentada por Andrew Haslam (2007, p. 6), a definição dessa palavra deriva do fato de os saxões e os germânicos usarem tábuas de faia para escrever. O termo *códex* possui origens similares, sendo a versão em latim para “tronco de árvore”.

Pode-se dizer que os primeiros designers de livros foram os escribas egípcios ao redigirem textos em colunas e fazerem uso de ilustrações. De início, eles faziam uso de folhas planas de palmeiras como apoio para escrita. Mais tarde, a

ideia de triturar, secar e entrelaçar os talhos das folhas deu origem ao papiro, um artefato muito mais apropriado para receber tinta. As folhas de papiro eram enroladas em forma de cilindro e chegavam a medir até 20 metros de comprimento. Como alternativa a esse artefato, o pergaminho teve origem no reino de Pérgamo, na Ásia Menor. Uma parte de pele de animal era esticada, secada, branqueada com giz e polida com pedra-pomes. Esse artefato era o que mais se aproximava do *códex*, pois já apresentava a possibilidade de ser dobrado, empilhado e conectado ao longo das margens (HASLAM, 2007, pg 6).

Sobre a origem do papel, Haslam (2007, p. 7) afirma que este foi desenvolvido na China por volta de 200 a.C. Derivado do latim *pāpyrus* ou do grego *pápyrus*, o papel era produzido, primeiramente, com casca de amoreira ou bambu esmagado e transformado em fibras, logo depois seco sobre um tecido ao sol.

O primeiro livro impresso na Europa foi produzido por Johannes Gutemberg em 1455 através do uso de tipos móveis. Porém, existem discordâncias acadêmicas sobre a data exata da invenção da impressão. Essa visão de Gutemberg como “pai da impressão” é um tanto eurocêntrica e pode ser contestada levando em conta a comprovação de que tipos móveis fundidos em molde de areia já haviam sido usados na Coréia em 1241. Também existem registros de que, em 868 d.C, o livro *Tripitaka* foi impresso na China por meio do corte de 130 mil blocos de madeira para impressão xilográfica (HASLAM, 2007, p. 8).

Até o final do século XVIII, a xilogravura se mostrou a única técnica que permitia a composição, numa única página, de caracteres e figuras. Foi através dessa técnica que se produziram os primeiros livros para criança que continham imagens. Apesar disso, ela apresentava resultados de traços grossos e pouco precisos. As primeiras publicações de livros destinados especificamente para crianças apresentavam poucas ilustrações em páginas isoladas entre a história⁵ (VAN DER LINDEN, 2011, p. 11). De acordo com Haslam (2007, p. 212), até o início do século XIX, a tipografia era o principal meio de impressão de texto, e a litografia e a rotogravura eram os meios mais precisos para reproduzir imagens. Esses processos precisavam ser combinados para a reprodução dos livros, o que obrigava os designers a planejar o *layout* levando em conta os métodos de reprodução.

⁵ Essa característica corresponde aos livros com ilustração, e não aos livros ilustrados. Essa classificação é apresentada na subseção “2.1 O que é o Livro Ilustrado”.

Segundo Salisbury e Styles (2012, p. 13), pode se dizer que o pintor e poeta William Blake foi o primeiro a fazer experimentos com a relação entre texto e imagem, pelo menos visualmente. Em 1789, Blake produziu o livro “Songs of Innocence” (Figura 10), fazendo por si mesmo a impressão e publicação.

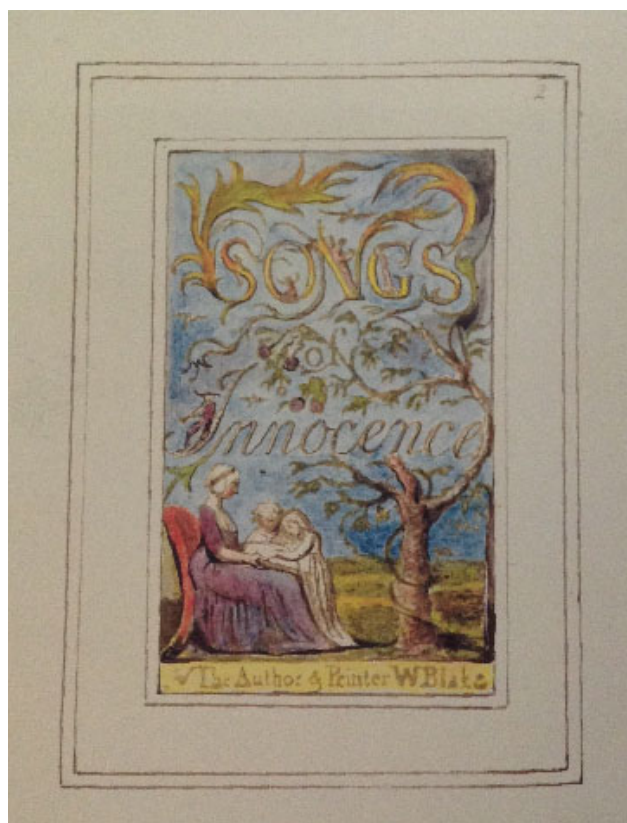


Figura 10 – “Songs of Innocence” (1789), escrito e ilustrado por William Blake.

FONTE: Adaptado de Salisbury e Styles (2012, p. 12)

Van der Linden (2011, p. 12) ressalta que, nesse período, a evolução das imagens na editoração de livros foi favorecida por inovações técnicas como a litografia e a xilografia de topo – esta muito mais precisa e delicada que a xilogravura usual. A xilografia de topo, desenvolvida pelo inglês Thomas Bewick em 1770, era feita com uma prancha de madeira cujo corte transversal às fibras oferecia um resultado de grande precisão. Segundo Salisbury e Styles (2012, p. 13), o trabalho de Bewick (Figura 11) destacou-se entre a produção geral de ilustrações em livros por elevar a xilografia a nível definitivamente superior.

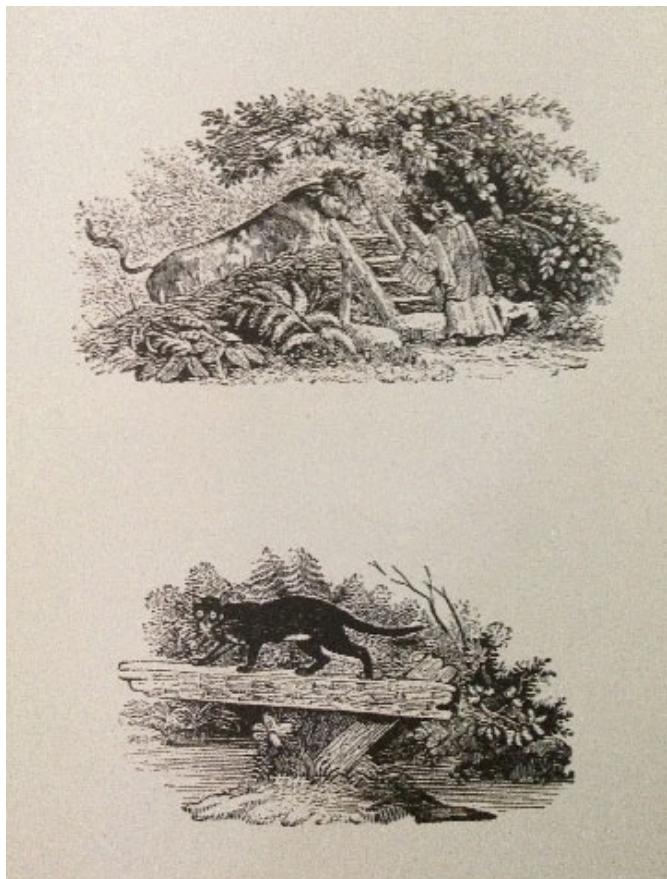


Figura 11 – Xilogravuras de topo, produzidas por Thomas Bewick no século XVIII.

FONTE: Adaptado de Salisbury e Styles (2012, p. 13)

No livro de contos de Charles Perrault – em “O Pequeno Polegar” (Figura 12) ou “Chapeuzinho Vermelho” (Figura 13) –, Gustav Doré apresenta belíssimos exemplos dessa técnica.



Figura 12 – “O Pequeno Polegar” (1863)

FONTE: Perrault (1989)



Figura 13 – “Chapeuzinho Vermelho” (1863)

FONTE: Perrault (1989)

No final do século XVIII, o francês Aloysius Senefelder inventou o processo de impressão chamado litografia, que possibilitava o desenho diretamente na pedra (HASLAM, 2007, p. 212). Rodolphe Töpffer (Figura 14) utilizou essa técnica para produzir ilustrações acompanhadas de textos manuscritos. De acordo com Van der Linden (2011, p.13), Töpffer – que é citado pela autora como inventor da história em quadrinhos – qualifica seu trabalho como “literatura em estampas”.

Töpffer (apud VAN DER LINDEN, 2011, p. 161, tradução do autor) afirma, em notas sobre seu livro “*Histoire de monsieur Jabot*” (1837):

Esse livrinho é de uma “natureza mista”. Compõe-se de uma série de desenhos a traço. Cada um desses desenhos vem acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem o texto, teriam um significado obscuro; o texto, sem os desenhos, não significaria nada. O todo forma uma espécie de romance, tanto mais original pelo fato de não se parecer mais com um romance do que com qualquer outra coisa.

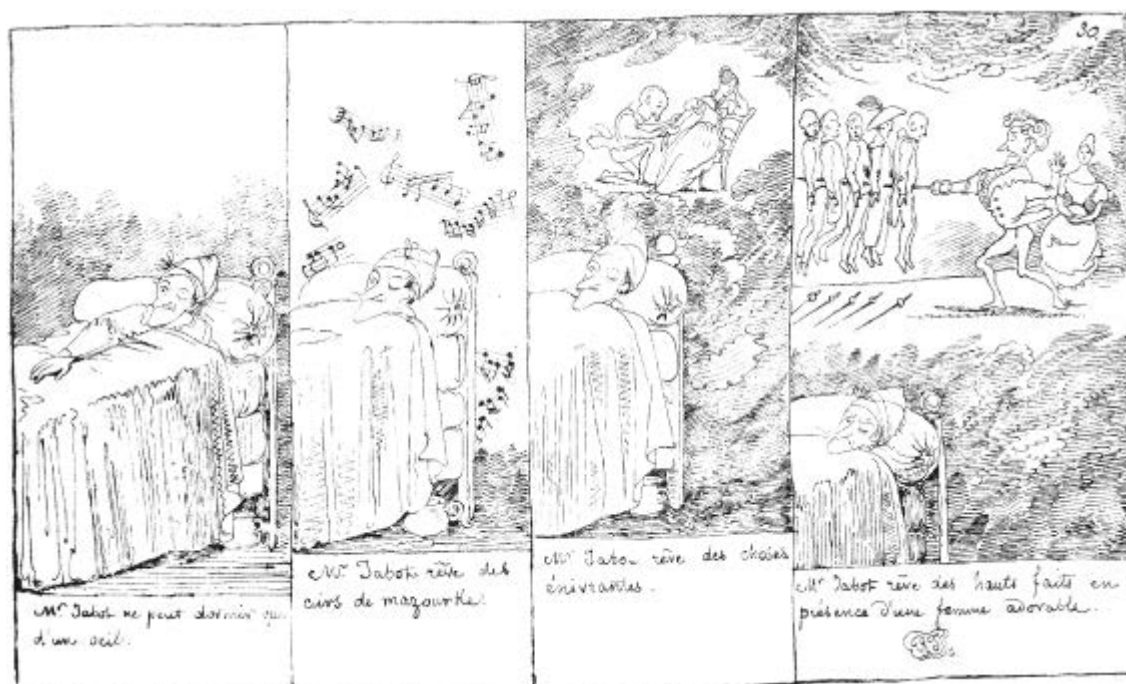


Figura 14 – “Histoire de monsieur Jabot” (1837), escrito e ilustrado por Rodolphe Töpffer.
 FONTE: Blog do Gutenberg (2013)

Mais tarde, dois livros abriram caminho para a compreensão contemporânea do livro ilustrado. São eles “Der Struwwelpeter” (1845) , de Heinrich Hoffman e “Max und Moritz” (1865), ou “Juca e Chico” (Figura 16) de Wilhelm Busch. Ambos narram histórias sobre travessuras infantis. Com esses livros, a criança foi libertada dos ilustradores que as representavam “como pequenos adultos adestrados e muito bem educados”, como por exemplo, Ludwig Richter (Figura 15) (RAECKE apud HONRATH ET LINSMANN, 2005, p.08).

“Der Struwwelpeter” (Figura 17) – publicado no Brasil como “João Felpudo” – foi produzido por Hoffman na Alemanha com o subtítulo “*Lustige Geschichten und drollige Bilder*” (Histórias alegres e desenhos engraçados). Hoffman resolveu produzir o livro no natal de 1844 para seu filho de 3 anos Carl, depois de algumas frustrações tentando achar um livro para comprar de presente. “As primeiras edições

de *Struwwelpeter* eram coloridas à mão e, muitas vezes, se supôs que tivessem sido impressas por litografia, embora talvez sejam xilogravuras” (POWERS, 2008, p. 36).



Figura 15 – “Weine nicht Helmchen”, ilustração de Ludwig Richter.

FONTE: Sebald (2013)



Figura 16 – “Max unt Moritz” (1865), escrito e ilustrado por Wilhelm Busch.

FONTE: The Project Gutenberg (2013)



Figura 17 – *Der Struwwelpeter* (1845), escrito e ilustrado por Heinrich Hoffman.
 FONTE: Adaptado de Wikisource (2013)

Em meados de 1870, em Paris, foram publicados os livros ilustrados da coleção Trim, em parceria com o editor Louis Hachette – como exemplo, “*Mademoiselle Marie sans son*” (Figura 18), escrito e ilustrado por Bertall. Esses livros apresentavam várias ilustrações coloridas graças ao uso do estêncil (VAN DER LINDEN, 2011, p. 14).



Figura 18 – “*Mademoiselle Marie sans son*” (1867), escrito e ilustrado por Bertall.
 FONTE: Adaptado de Letteratura Grafica (2013)

Os livros, desde então, têm se transformado de forma que o cotidiano da criança passou a dar lugar aos animais, monstros lendários e criaturas folclóricas, com raras exceções. O ilustrador Axel Scheffler (apud HONRATH ET LINSMANN, 205, p. 59) comenta sobre a reação das pessoas em relação a esse fato: “no livro ilustrado nem tudo é possível, mas quase [...]. A ninguém parece incomodar que os gigantes e pessoas de tamanho normal convivem com anões e animais vestidos”.

Em 1895, Florence Kate Upton criou o personagem Golliwogg, uma boneca de pano preto que estrelava em seu primeiro livro “*The Adventures of Two Dutch Dolls*”, ou “As Aventuras de Duas Bonecas Holandesas” (Figura 19). A história ficou tão popular na Inglaterra que na segunda publicação o livro foi nomeado “*The Adventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg*”. Na sequência, Upton escreveu mais doze livros sobre as aventuras de Golliwogg por lugares “exóticos” como a África, na companhia de suas amigas bonecas holandesas. Vários escritores incluíram esse personagem em seus livros desde então, muitas vezes sustentando a reputação racista que representaria o personagem na segunda metade do século XX (PILGRIM, 2000).



Figura 19 – “The Adventures of Two Dutch Dolls” (1895)
 FONTE: Shapero (2013)

Ainda nesse ano, foram publicados na Inglaterra os livros “*ABC: An Alphabet*” (Figura 20) – escrito e ilustrado pelo Mrs. Arthur Gaskin – e a série de livros “*Bunbury Cross*” (Figura 21) – a qual era uma reunião de histórias feita por Grace Rhyes. De acordo com Powers (2008, p. 20), o primeiro representa o estilo *arts and crafts* com sua simplicidade, enquanto a série “*Bunbury Cross*”, de tema parecido, segue uma linha mais *art nouveau*. Esses dois estilos permaneceram fortes até o início do século XX.

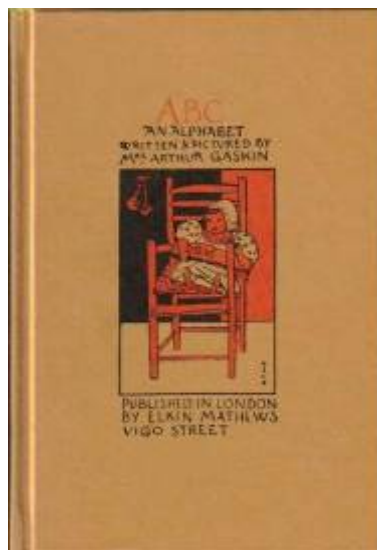


Figura 20 – “ABC: Na Alphabet” (1895)
 FONTE: POWERS, 2008



Figura 21 – Livros da série “Banbury Cross” (1895), editados por Grace Rhys
 FONTE: Adaptado de Somer Books (2013).

Depois desse período, uma boa parte dos livros ilustrados foi tomada pelo formato “livro-presente”, o qual era dominado por Arthur Rackham na Inglaterra e Howard Pyle nos Estados Unidos (POWERS, 2008, p.22). A partir daí, os livros destinados ao público infantil passaram a ser valorizados, chegando algumas vezes a serem tratados como artigos de luxo. Foram publicados muitos livros com contos de fadas nesse estilo, como os de Hans Christian Andersen, dos irmãos Grimm ou

Charles Lutwidge Dodgson, conhecido pelo pseudônimo Lewis Carrol. O livros-presente ainda tratavam-se de livros com ilustração, e não livros ilustrados.

“Desenvolveu-se na década de 20 um gênero intermediário de livros dirigidos intencionalmente para crianças, mas destinados basicamente ao entretenimento adulto” (POWERS, 2008, p. 48). Na França, em 1919, Edy-Legrand publicou “*Macao et Cosmage*” (Figura 22), que apresenta predominância da ilustração sobre o texto. Segundo Van der Linden (2011, p. 15), o formato quadrado com o texto curto e à margem coloca as ilustrações em evidência. “De fato, essa é uma obra que privilegia explicitamente o visual, anunciando, em 1919, o livro ilustrado contemporâneo infantil” (DEFOURNY apud VAN DER LINDEN, 2011, p. 15).



Figura 22 – “*Macao et Cosmage*” (1819), escrito e ilustrado por Edy-Legrand.
 FONTE: Adaptado de *VISUAL TELLING OF STORIES*.

De acordo com Salisbury e Styles (2012, p. 18), nessa época, a experimentação tanto na arte quanto na produção do livro ilustrado era mais avançada na França do que na Inglaterra. Enquanto a impressão tipográfica tomava a atenção da Inglaterra até a Segunda Guerra, a França explorava não só a litografia, mas também um novo processo conhecido como “pochoir” – no qual a ilustração era feita com a aplicação de aquarela ou guache através de um estêncil de metal (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 156). Em *Macao et Cosmage* (Figura 22), os traços em preto foram impressos em litografia e as outras cores através do stêncil.

Em 1931, Jean de Brunhoff inaugurou a série do elefante Babar (Figura 23), publicada na França pela Condé Nast (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 20). Na

Inglaterra, os livros eram produzidos por uma das gráficas de maior qualidade da época, a W.S. Cowell of Ipswich. De Brunhoff ainda criou cinco títulos de Babar antes de morrer de tuberculose, em 1937. Nessa época, seu filho Laurent tinha apenas 12 anos. Após a Segunda Guerra, Laurent de Brunhoff decidiu dar continuação ao trabalho de seu pai, criando a continuação da série por muitas décadas.

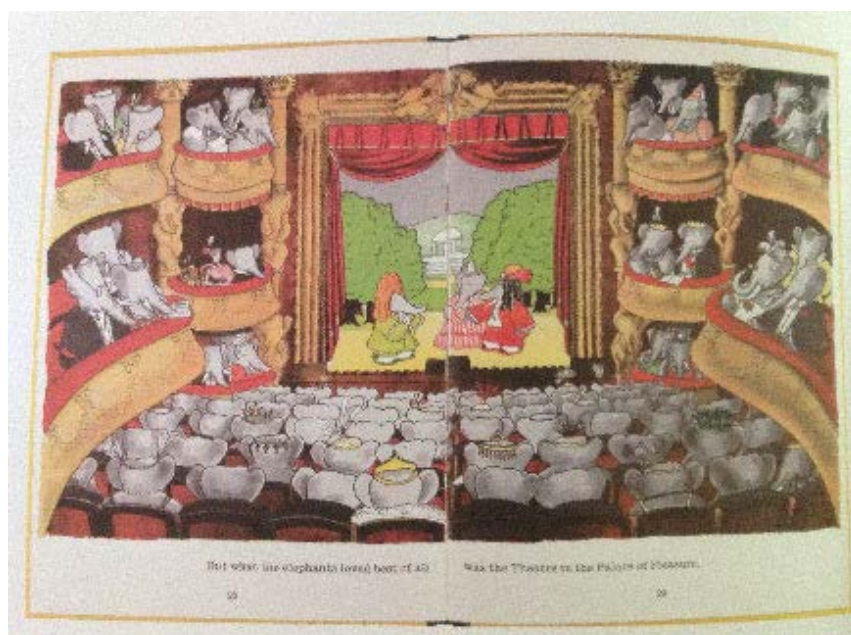


Figura 23 – Página do livro “Babar the King” (1931), escrito e ilustrado por Jean de Brunhoff.

FONTE: Adaptado de Salisbury e Styles (2012, p.20).

Ainda na década de 30, Salisbury e Styles (2012, p. 23) destacam o nome de Noel Carrington como uma figura conhecida na indústria editorial de Londres. Carrington tinha como objetivo produzir livros educativos para crianças a um preço acessível, projetados com alta qualidade e impressos em grande escala. Além disso, a idéia principal era propor que os artistas desenhassem diretamente nas matrizes litográficas, criando uma matriz separada para cada cor – criando assim uma grande economia por evitar a separação fotográfica das cores. Esse processo era conhecido como autolitografia⁶. Em 1938, ele expôs essas idéias a Allen Lane, que havia recém lançado a Penguin Books. O formato dos livros também era essencial para a

⁶ Tradução, feita pelos autores, de “autolithography” – termo utilizado por Salisbury e Styles (2012, p. 23).

economia do projeto. Cada livro tinha 32 páginas de 23 x 18 centímetros. Assim, o livro podia ser produzido em uma só folha de papel, impresso em cores em um dos lados, e preto e branco do outro. O resultado era um livro com páginas alternadas em cores/preto e branco – impresso pela W.S. Cowell of Ipswich. Mesmo com o início da Guerra, o projeto da série Puffin Picture Books (Figura 24 e Figura 25) seguiu em frente.

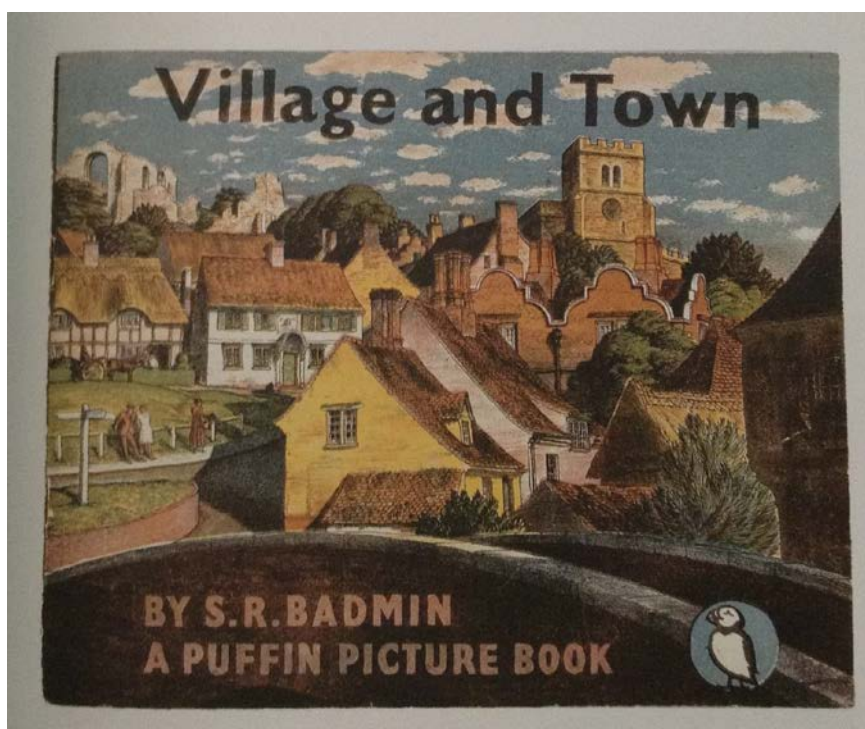


Figura 24 – Capa de “Village and Town”, de S. R. Badmin, publicado na série “Puffin Picture Books”.

FONTE: Adaptado de Salisbury e Styles (2012, p.25).



Figura 25 – Página do livro “The Arabs”, de Edward Bawben, publicado na série “Puffin Picture Books”.

FONTE: Adaptado de Salisbury e Styles (2012, p.24).

Nos anos logo após a Guerra, a autolitografia continuou como um meio de reprodução popular – em decorrência da necessidade de manter o baixo custo das publicações – e a popularidade das produções de Noel Carrington continuou (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 26).

Entre os anos 1950-60, as publicações de Robert Delpire ganham um grande destaque na produção de livros ilustrados. Van der Linden aponta o trabalho de Delpire como “uma etapa significativa na evolução do livro ilustrado” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 16). Seu objetivo era ampliar o status da imagem no livro.

Concebendo não uma produção destinada a crianças e jovens, mas de criação autônoma, ele publicava obras em que os componentes formais participavam juntos da expressão geral [...]. O fato de Delpire levar em conta a materialidade do livro e o cuidado dispensado ao conjunto de seus componentes – até mesmo à tipografia, sobre a qual se debruça em especial – anunciam a importância do aspecto visual nos livros ilustrados contemporâneos. (VAN DER LINDEN, 2011, p. 17)

Van der Linden (2011, p. 16), Salisbury e Styles (2012, p. 31) destacam a publicação de Delpire, em 1956, de “*Les Larmes de Crocodile*” – ou Lágrimas de Crocodilo – , de André François (Figura 27). O livro vem numa caixa de formato comprido, que imita a caixa do crocodilo que aparece nas páginas do livro (Figura 26).



Figura 26 – Caixa que envolve o livro “*Les Larmes de Crocodile*” (1956), de André François.

FONTE: Adaptado da página de Julien Mannoni Livres Anciens et Rares (2011).

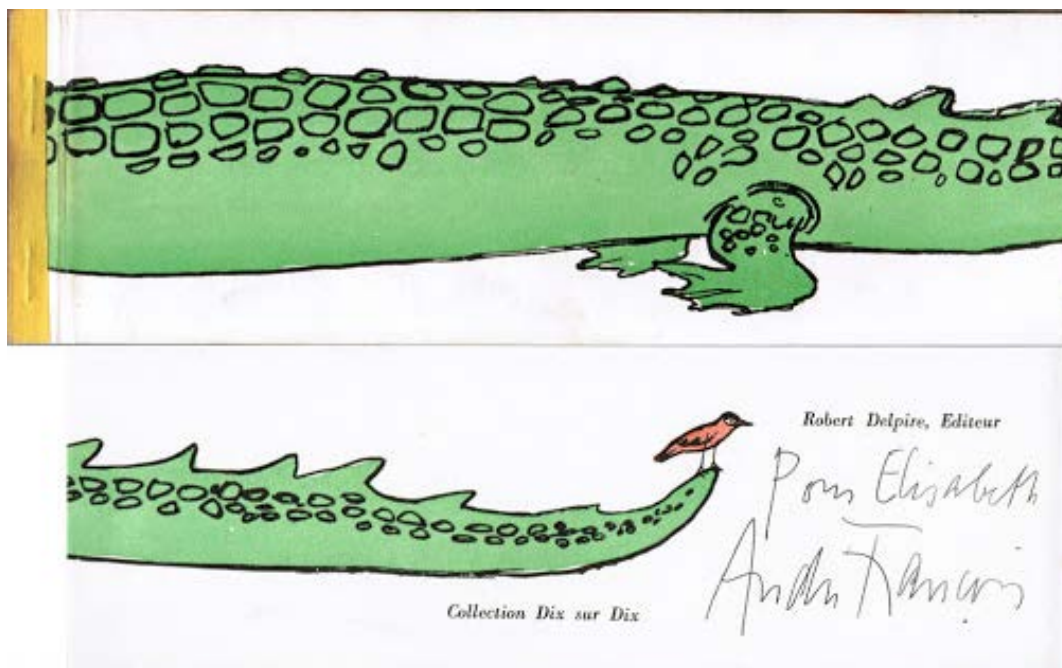


Figura 27 – Páginas do livro “Les Larmes de Crocodile” (1956), de André François.
 FONTE: Adaptado da página de Julien Mannoni Livres Anciens et Rares (2011).

Em 1967, Delpire publicou, na França, “*Where the Wild Things Are*” – ou “Onde Vivem os Monstros” (Figura 28) –, de Maurice Sendak – publicado nos Estados Unidos em 1963. O livro trata das aventuras de Max em uma floresta imaginária, onde vivem os monstros. Ao longo das páginas do livro, as ilustrações vão tomando cada vez mais espaço, conforme cresce a imaginação do menino. Segundo Van der Linden (2011, p.17), o livro introduz “uma nova concepção da imagem, que passa a permitir representar o inconsciente infantil”. Sobre o livro de Sendak, Alan Powers (2008, p.90) afirma que este “contribuiu para a criação de uma espécie de clássico sobre a raiva infantil, escandalizando leitores e bibliotecários”. Salisbury e Styles (2012, p. 38, tradução do autor) ainda salientam – sobre o livro – que “o que faz dele uma obra-prima é a maneira com que ele trabalha em vários níveis para transmitir a profundidade do sentimento do jovem protagonista através da cor, forma e composição”.



Figura 28 – “Where the wild things are” (1963), escrito e ilustrado por Maurice Sendak.
 FONTE: Adaptado de Ward-o-Matic (2013)

Nos anos 1980 uma coleção de livros infantis chamada “*Enfantimages*”, criada por Pierre Marchand, reúne vários ilustradores que expõem as suas linguagens plásticas ilustrando textos de grandes autores. Segundo Van der Linden (2010, p. 18), Marchand foi responsável por explorar e difundir inovações técnicas com relação à impressão de imagens – como o uso de transparências ou diferenciação das texturas de entintamento –, que viriam ampliar o espaço destas inovações na editoração.

Os anos 90 assistem ao surgimento de iniciativas editoriais inovadoras que concedem ao livro ilustrado contemporâneo toda sua amplitude. Em 1993, “Jojo La Mache” inaugura uma coleção de livros ilustrados cujo autor, Olivier Douzou, assume a direção. Desde o primeiro livro ilustrado, o trabalho com o texto interage com as imagens e o conjunto dos dispositivos formais dentro de um formato quadrado. Ao contrário da relação vigente na ilustração, as mensagens visuais são primordiais, e as mensagens linguísticas se adaptam às representações plásticas do estilo gráfico inusitado (VAN DER LINDEN, 2011, p. 19).



Figura 29 – “Jojo La Mache” (1993), escrito e ilustrado por Olivier Douzou
 FONTE: VAN DER LINDEN, 2011.

Hoje, as inúmeras possibilidades técnicas de trabalhar com ilustrações e texto, além do baixo custo da impressão a cores, trazem uma variedade muito maior para a literatura infantil ilustrada. Ainda assim, “esses ricos recursos de nada servem sem a visão do artista ou designer que os controla” (POWERS, 2008, p. 135).

5.2 O PROJETO GRÁFICO DE UM LIVRO ILUSTRADO

Ao entrar em uma livraria, geralmente fazemos uma “leitura prévia” dos livros que mais nos chamam a atenção folheando as suas páginas e fazemos uma avaliação sobre o conteúdo e a qualidade do livro em geral. Segundo Haslam (2007, p.140), “nossa primeira impressão pode estar ligada ao uso do espaço, à cor ou à composição das obras. Tais notas comunicam subliminarmente um conjunto de valores sobre a página (...)”. Se observarmos que o layout ou o acabamento de um livro não for agradável, não importa o conteúdo que ele apresente, provavelmente iremos desvalorizá-lo. Por isso, o designer de um livro deve entender todos os seus elementos individualmente e projetar considerando, inclusive, o modo como será produzido em larga escala, antevendo problemas e o modo como será percebido pelo leitor.

5.2.1 Elementos de um livro

De uma forma geral, os livros ilustrados respeitam as mesmas divisões que qualquer outro livro que, segundo Guto Lins (2003, p. 56), são:

5.2.1.1 Capas e sobrecapas

A primeira e a quarta capas são, respectivamente, a frente e o verso de um livro. A maioria destes também apresenta uma lombada, que fica na lateral do livro, conectando a primeira à quarta capa. No geral, a função da capa, no livro contemporâneo, é proteger as páginas internas e sugerir o seu conteúdo.

Guto Lins (2003, p. 58) conta que os primeiros livros vendidos não tinham capa. O impressor, preocupado em não sujar a primeira página, incluía uma página em branco sobre o livro. Com o tempo, o título do livro e o nome do autor passaram a ser impressos nesse espaço. Aos poucos, com o aumento das tiragens, informações como a marca do editor ou a data da edição foram sendo acrescentadas. Mesmo depois do surgimento da capa, incluída para sustentar e dar longevidade ao livro, essa página foi mantida, dando origem à folha de rosto.

De acordo com Powers (2008, p. 10), antes da encadernação em tecido – que surgiu entre 1820 e 1830 –, os livros eram publicados com capas provisórias. Era esperado que os compradores as substituíssem por uma capa permanente em couro. À partir de meados do século XV, de acordo com Haslam (2007, p. 219), a impressão tipográfica causou grandes mudanças na encadernação. As capas feitas em couro, geralmente bastante decoradas, foram substituídas por encadernações mais leves e com custo menor.

Um gênero secundário de edição, que começou a ser produzido no século XVI, ficou conhecido por *chapbook*. Os *chapbooks* (Figura 30) eram assim conhecidos por serem vendidos por vendedores ambulantes – os *chapmen*. Eles eram livros no formato de bolso, geralmente sem capa e bastante baratos. Eram feitos de maneira rústica, em uma única folha de papel impressa nos dois lados,

dobrada e costurada para formar 8, 12 ou 16 páginas – as de fora então dobradas para formar a própria capa (MORTON, 2007). Segundo Powers (2008, p. 10), nesse tipo de edição, “a folha de rosto geralmente era duplicada como a capa, ou então reimpressa em materiais mais robustos”.



Figura 30 – Biblioteca infantil. Londres: John Marshall, c.1800.
FONTE: POWERS, 2008.

A encadernação em tecido, de acordo com Powers (2008, p. 12), só começou a aparecer no início do século XIX. Por serem mais baratas, as capas em tecido podiam ser produzidas mais facilmente que as de couro. “Os títulos eram estampados em ouro, tinta colorida, zinco ou bronze em baixo-relevo, alto-relevo ou uma combinação de tudo isso” (POWERS, 2008, p. 12). Os livros ilustrados para criança continuaram a ser encadernados também com capas de papel, as quais foram beneficiadas pela impressão em múltiplas matrizes de madeira, patenteada em 1835.

Na segunda metade do século XIX os “livros-brinquedo” receberam destaque na produção de livros infantis. Segundo Powers (2008, p. 13), eles apresentavam um formato maior que o usual e tinham um único caderno, o qual era costurado com a capa. Esse tipo de edição fez com que os ilustradores comesçassem a sair do anonimato, pois eram projetados como se fossem obras de arte.

Com o advento da impressão em quadricromia, os livros ilustrados começaram a ser tratados como itens de luxo, e chamados de, segundo Powers (2008, p. 13), “livros-presente”. A diferença destes para os “livros-brinquedo” é que os primeiros apresentavam algumas ilustrações coladas sobre cartão cinza e agrupadas no final do livro. Essas edições geralmente tinham uma sobrecapa ilustrada e a capa era relativamente simples (Figura 31).

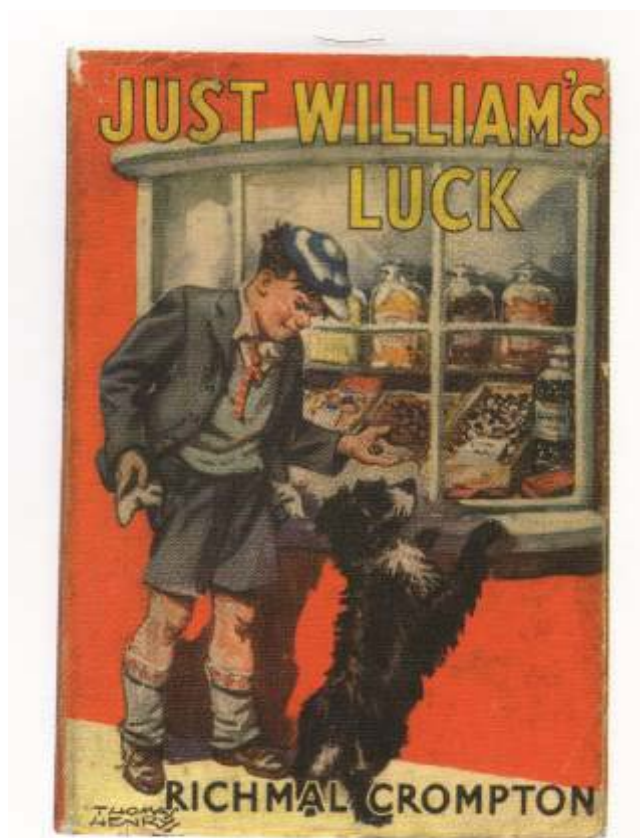


Figura 31 – Hey Diddle Diddle and Baby Bunting (1882).
FONTE: Adaptado de Wikimedia (2013)

A sobrecapa – uma proteção móvel geralmente feita de papel e impressa, que envolve a capa de um livro –, segundo Powers (2008, p. 40), tornou-se um atrativo bastante utilizado após a Primeira Guerra Mundial. Por razões econômicas, era melhor imprimir a sobrecapa e deixar a capa em tecido com apenas uma cor impressa na lombada. Assim, a função das sobrecapas era proteger a capa do livro, e, ao mesmo tempo, dar ao potencial leitor uma ideia do que ele iria comprar. Mas, logo no seu primórdio, as sobrecapas não tiveram uma boa reputação. A impressão em quadricromia não tinha muita qualidade e só podia ser feita em papel de revestimento uniforme, que se danificava facilmente. Powers (2008, p. 41), diz que “Não surpreende que algumas das sobrecapas que apreciamos hoje como peças de

época, embora não como arte, fossem jogadas fora ou simplesmente se desmanchassem”.

Além disso, na maior parte das vezes, segundo Powers (2008, p. 41), as encadernações não tinham muita relação com a obra, já que o ilustrador da sobrecapa não era o mesmo do miolo. O autor conta que, como consequência do movimento *arts and crafts*⁷, esse fato só aumentava o repúdio às capas, pois o sentimento das pessoas na época era de que o livro deveria ser um objeto coeso. Assim, um bom projeto deveria apresentar uma unidade entre todos os elementos do livro. A partir daí, as sobrecapas puderam se firmar na área editorial. Algumas delas, produzidas nesse período entreguerras existem até hoje, como “*Just William’s Luck*” (1948) (Figura 32) ou “*Chalet School*” (Figura 33).



**Figura 32 – *Just William’s Luck* (1948),
ilustrado por Thomas Henry.
FONTE: POWERS, 2008.**

⁷ “*Arts and Crafts* é um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento busca revalorizar o trabalho manual e recupera a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano” (ITAÚ CULTURAL, 2013)

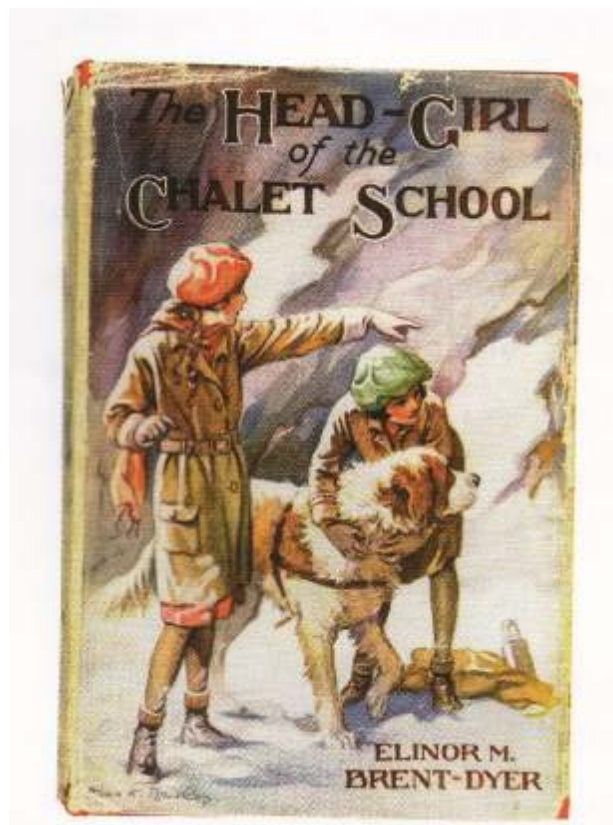


Figura 33 – Head-Girl of the Chalet School.
 FONTE: POWERS, 2008.

Logo após a Segunda Guerra, a necessidade de se produzir livros a baixo custo se tornava ainda maior. Isso significava a produção de muitos livros em papel de baixa qualidade (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 26). Powers (2008, p. 63) conta que, nesse período, as capas duras foram substituídas por brochuras e os livros adotaram formatos menores e impressão em papéis baratos. Ainda assim, ele afirma que, mesmo nessas condições, esse foi “um período grandioso para o texto e a ilustração de obras para crianças”, e “os livros ilustrados floresceram dos dois lados Atlântico”. Ilustradores como Edward Ardizzone e Maurice Sendak apresentam trabalhos que agregam muito valor à editoração de livros ilustrados da época.

Entre as décadas de 60 e 70, segundo Powers (2008, p. 93), era disseminado o desejo de melhorar a qualidade das obras para crianças, tanto nos níveis de produção quando de distribuição. Nos anos 60, “houve uma transformação da padronagem e das pequenas dimensões da década de 50 para a abundância e a ausência de limites” (POWERS, 2008, p. 94).

Nos anos 70 e 80, de acordo com Van der Linden (2011, p. 19), novas abordagens eram exploradas por pequenas editoras nos livros ilustrados. Entre elas,

o uso da fotografia em formas inovadoras ou de estilos pictóricos ousados. Powers (2008, p. 122) conta que, nessa época, a impressão em cores se tornou mais barata do que nunca, contribuindo para a publicação de muitos novos títulos. Segundo Van der Linden (2011, p. 20), os anos 1990-2000 foram marcados pela ascensão de pequenas editoras, que buscavam por novos talentos e projetos inovadores. Essas novas produções “passam por uma ampla efervescência criativa que já não tem limites em termo de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda sua dimensão visual, inclusive tipográfica, é em geral elaboradíssima” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 21). Segundo a autora, foram essas inovações que trouxeram ao livro contemporâneo toda sua amplitude.

Atualmente, de acordo com Haslam (2007, p. 160), existe uma grande valorização do design de capas, assim como a encadernação nos mais diversos tipos de revestimento. Além disso, os projetos editoriais contemporâneos consideram todos os elementos do livro como uma unidade. Sobre a editoração atual, Van der Linden (2011, p. 57) afirma que a capa transmite ao leitor uma expectativa sobre o conteúdo através de pistas sobre o discurso, gênero e estilo de ilustração. Segundo a autora, na maioria dos livros ilustrados as capas apresentam composições autônomas, mas existe a possibilidade de a primeira e a quarta capa se relacionarem, formando uma única imagem. Alguns autores que fazem esse último tipo de criação, sabendo que é raro alguém segurar a primeira e a quarta capa de um livro lado-a-lado, se permitem revelar nessa composição algum enigma da história. Van der Linden apresenta como exemplo disso o livro “*Loup*”, de Olivier Douzou (Figura 34). Na primeira capa, o que se vê primeiramente é uma composição abstrata, mas, ao observar as duas faces do livro ao mesmo tempo, o mistério do livro é revelado ao mostrar o lobo devorando a cenoura.



Figura 34 – Loup (1995), escrito e ilustrado por Olivier Douzou
 FONTE: VAN DER LINDEN, 2011.

No livro “Era uma vez uma capa”, de Alan Powers (2008), o autor conclui que a qualidade dos projetos e da produção gráfica dos livros atualmente se mostra inferior à de livros de períodos passados, inclusive quando se trata de sobrecapas. Talvez pelo fato de antigamente ser exigida maior habilidade e engenhosidade para se obter cores boas, letras manuscritas e papel agradável ao tato. Powers (2008, p. 7) ainda diz que espera dos editores mais iniciativa para arriscar tanto na escolha de autores e obras, quanto em maneiras inovadoras e estimulantes de apresentar os livros aos leitores.

5.2.1.2 Guardas

A função material das páginas de guarda de um livro é prender o bloco do miolo à capa dura. De acordo com Haslam (2007, p. 162), o papel utilizado para produção das guardas deve ser mais encorpado que o do miolo (entre 120 e 150 g/m²) e não deve ser revestido (como o papel couchê). Do contrário, ele poderá comprometer a qualidade do acabamento. Segundo Lins (2003, p. 57), outros tipos de encadernação – como a “lombada quadrada”, por exemplo – podem apresentar uma “falsa guarda”, como no livro de Joca Reiners Terron e André Ducci (ver Figura 35). Isso acontece porque as folhas de guarda ocupam um espaço importante do livro, “o da abertura em duas acepções: de um objeto de duas dimensões passando para uma terceira e a abertura do assunto” (VAN DER LINDEN, 2008, p. 59). Segundo Van der Linden, alguns criadores – que se preocupam em conseguir uma

unidade entre os elementos do livro – levam em consideração que o livro aberto sempre deixa aparecer uma parte das guardas, então escolhem uma cor que se harmoniza com as cores do miolo.



Figura 35 – Guia de Ruas sem Saída (2011).
FONTE: Arquivo pessoal.

Historicamente, de acordo com Van der Linden (2011, p. 59), algumas guardas se assemelham muito aos papéis de parede por trazerem motivos que se repetem. Isso porque até XVIII ambos eram produzidos pelos *dominotiers* – fabricantes de papéis marmorizados da época (Figura 36). Tais papeis, chamados de “Dutch”, eram utilizados com frequência no final do séc. XVIII para encadernar livros infantis. Quando utilizados, esses padrões aparecem nas guardas frontais e posteriores do livro, como por exemplo, em “Tocar na Banda”, escrito por Dea Meissner e ilustrado por André Ducci (Figura 37).



Figura 36 – Detalhe de uma amostra de papel “Dutch”.
FONTE: Arquivo pessoal



Figura 37 – Guarda do livro Tocar na Banda (2010).
FONTE: Arquivo pessoal



Figura 38 – Guarda de Na Floresta do Bicho-preguiça (2011).

FONTE: Arquivo pessoal

De acordo com Nikolajeva e Scott (2011, p. 314), na maioria dos livros ilustrados as guardas são de uma única cor chapada. Ao contrário do que acontece nos romances, eles também podem substituir a guarda frontal pelo frontispício e apresentar no interior da capa a página de créditos (ver Figura 38).

Entretanto, cada vez mais ilustradores têm explorado as possibilidades das folhas de guarda, o que acrescenta conteúdo à história através dos paratextos, então inclusos nessas páginas (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 314). É comum encontrar guardas nas quais o personagem é representado várias vezes, como em “As Aventuras de Pinóquio”, ilustrado por “Quentin Gréban” (Figura 39). Sempre relacionadas à história do livro, as ilustrações das guardas podem também apresentar uma narrativa própria. Muitos livros ilustrados as utilizam para enfatizar as mudanças que aconteceram ao longo da história. Em “Menino de Bigode”, a guarda inicial apresenta o ralo de uma pia. Na guarda final, o mesmo ralo aparece envolto por pelos – supostamente do bigode do menino (Figura 40 e Figura 41).



Figura 39 – Guarda do livro As Aventuras de Pinóquio (2010), ilustrado por Quentin Gréban.

FONTE: Arquivo pessoal



Figura 40 – Guarda do início do livro Menino de Bigode (2010).

FONTE: Arquivo pessoal



Figura 41 – Guarda do final do livro Menino de Bigode
 FONTE: Arquivo pessoal

Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 315), alguns livros ilustrados apresentam mapas relacionados à história nas guardas, mas não é exclusividade deles. Vários romances infantis também fazem uso dessa maneira de estimular a imaginação do leitor, como “O Vento nos Salgueiros” ou “O Ursinho Pooh”.

5.2.1.3 Folha de rosto

O conteúdo da folha de rosto (ou frontispício), em geral, é composto pelo título do livro, nome do autor, nome do ilustrador e, com menos frequência, nome da editora. Alguns trazem informações adicionais como o nome do tradutor ou o número da edição, por exemplo. A maioria dos livros ilustrados ainda apresenta ilustrações que acompanham essas informações, como em “Onde Vivem os Monstros”, de Maurice Sendak (ver Figura 42), algumas vezes misturando-se à elas (ver Figura 43). Alguns livros ilustrados incluem um “falso rosto” – que apresenta somente o título do livro – antes do frontispício, ou então uma dedicatória, como em “In the Night Kitchen” (Figura 44).



Figura 42 – Folha de rosto de *Onde Vivem os Monstros* (1963).
FONTE: Arquivo Pessoal



Figura 43 – Folha de rosto do livro *Léonard* (2001), de Wolf Erlbruch.
FONTE: Arquivo Pessoal



Figura 44 – Detalhe da folha de rosto do livro *In the Night Kitchen* (1970), de Maurice Sendak.
FONTE: Adaptado de Amazon (2013).

De acordo com Van der Linden (2011, p. 62), “a folha de rosto constitui um patamar convencional que precede a narrativa”. Dessa forma, tudo que se aparenta a uma narrativa e se apresenta até essa página pode ser considerado uma “pré-narrativa”. Van der Linden toma como exemplo o livro “*Qui a volé la camionnette d’Ahmed?*”, do escritor François Braud e do ilustrador Maud Lenglet, o qual inicia uma narrativa já na folha de guarda. A folha de rosto então intervém exatamente no momento em que um dos personagens se pergunta sobre a caminhonete desaparecida (ver Figura 45).



Figura 45 – Folha de rosto do livro *Qui a volé la camionnette d’Ahmed?* (2004).
FONTE: VAN DER LINDEN, 2011.

O início da narrativa antes do título e dos créditos é bastante comum no cinema. Nikolajeva e Scott (2011, p. 319) afirmam que, por razões práticas, é impossível começar a narrativa na capa e esperar até a folha de rosto para exibir o título e autor do livro. Assim, começar a narrativa nas guardas ou no frontispício é uma solução correspondente a esse dispositivo. “Infelizmente, esses elementos desaparecem com muita frequência ou são corrompidos pelas traduções, reimpressões e edições do livro em brochura” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 319).

5.2.1.4 Miolo

O miolo é a parte interna de um livro. Num livro encadernado com costura, o miolo é o conjunto de cadernos – que é unido entre si e depois unido à capa dura pelas folhas de guarda. Nos livros ilustrados, o miolo geralmente é produzido com papel de gramatura mais alta que nos romances, por exemplo. No Brasil, os livros ilustrados geralmente não apresentam fólhos. Segundo Van der Linden (2011, p. 63), na França acontece o mesmo, mas quando os números aparecem, pode acontecer de duas formas. Na primeira, os números são bastante discretos e situados num canto externo da página. Diferente disso, alguns autores buscam incorporar esses números à composição, desenhando-os à mão ou modificando-os de página para página – como é o caso do livro “*Traité de l'élastique*” (Figura 46).



Figura 46 – Detalhes dos números nas páginas do livro *Traité de l'éstique* (1992), de Christiane Renaud.

FONTE: VAN DER LINDEN, 2011.

5.2.2 Formato

O formato de um livro é determinado pela relação entre a largura e a altura da página. De acordo com Haslam (2007, p. 30), um livro pode apresentar qualquer formato ou tamanho, mas “por razões práticas, estéticas e de produção faz-se

necessário uma consideração cuidadosa para que o formato projetado seja conveniente à leitura e manuseio, além de economicamente viável”. Por exemplo, livros de leitura contínua como obras de romance devem ser, se possível, leves o bastante para que possam ser lidos com apenas uma mão. Enquanto um Atlas exige grandes dimensões para melhor visualização e geralmente é lido sobre algum apoio – como uma mesa, por exemplo.

O formato e a dimensão de um livro muitas vezes estão condicionados pelo tamanho do papel com o qual é impresso (ARAÚJO, 2008, p. 350). Por uma questão econômica e ambiental, o aproveitamento de papel é feito levando em conta os formatos de papel padronizados para impressão.

O padrão internacional ISO, que determina formato e dimensões das séries A, B e C, é baseado em um retângulo de formato singular que, ao ser dividido em duas partes iguais no seu lado maior, apresenta as mesmas proporções do retângulo inicial. Segundo Haslam (2010, p. 39), o formato A0 pode ser dividido em dois para formar o A1, que por sua vez pode ser dividido ao dois em seu lado maior para formar o A2, e assim por diante (Figura 47).

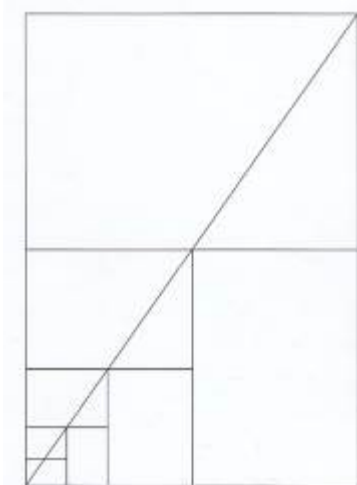


Figura 47 – Ilustração de papéis no formato ISO.

FONTE: HASLAM, 2007

O formato mais comum nas gráficas brasileiras, no entanto, é o BB (96x66cm), por isso devem-se levar em consideração essas dimensões para evitar desperdício de papel e o conseqüente aumento do custo de produção (LINS, 2004, p.59).

Geralmente os livros são projetados em três formatos diferentes (tirar uma foto dos livros de formatos diferentes): o retrato, formato cuja altura da página é maior que a largura; paisagem, que apresenta a relação contrária do retrato; e o formato quadrado (HASLAM, 2007, p.30). De uma maneira menos constante, também são encontrados formatos irregulares, como livros redondos, em formato de animais ou até mesmo infláveis – principalmente nos livros infantis. Essa variação implica em construir narrativas a partir dessa singularidade (VAN DER LINDEN, 2011, p. 54), porém pode reduzir a viabilidade econômica e trazer maiores impactos ambientais.

Os livros ilustrados contemporâneos variam em formato e tamanho consideravelmente mais que nos romances. A diagramação da página nesses livros está diretamente relacionada com esses dois aspectos, de modo que estes se tornam determinantes para a expressão dos autores. “Assim como o pintor escolhe sua tela, o criador do livro ilustrado compõe em função das dimensões do livro” (VAN DER LINDEN, 2011, p.52). Nikolajeva (2011, p. 307) questiona – com objetivo de justificar essa mesma ideia – se podemos imaginar um livro de Beatrix Potter (Figura 48) no formato de Babar (Figura 49). Ou ainda, o que acontece com as “delicadas aquarelas de Potter” quando ampliadas? Assim, ela conclui que o formato e o tamanho do livro influenciam diretamente na totalidade estética do mesmo. Conseqüentemente, a reedição de um livro ilustrado em dimensões diferentes da original pode “deixar as ilustrações menos distintas e até perturbar o equilíbrio entre imagens e palavras” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 308).

Jean de Brunhoff – autor-ilustrador da série Babar (Figura 49) – e Beatrix Potter influenciaram a mudança de formato dos livros ilustrados. Powers conta que “os mini-livros de Potter combinavam com os animais sobre os quais ela escrevia, e os livros grandes de Brunhoff eram adequados aos elefantes que ele começou a imortalizar em 1931” (POWERS, 2008, p. 50). A versão original de *The Tale of Peter Rabbit* (1902) mede 143 x 110 mm.



Figura 48 – Um exemplo do pequeno tamanho do livro *The Tale Peter Rabbit*, de Beatrix Potter.

FONTE: Reading in Public (2013)

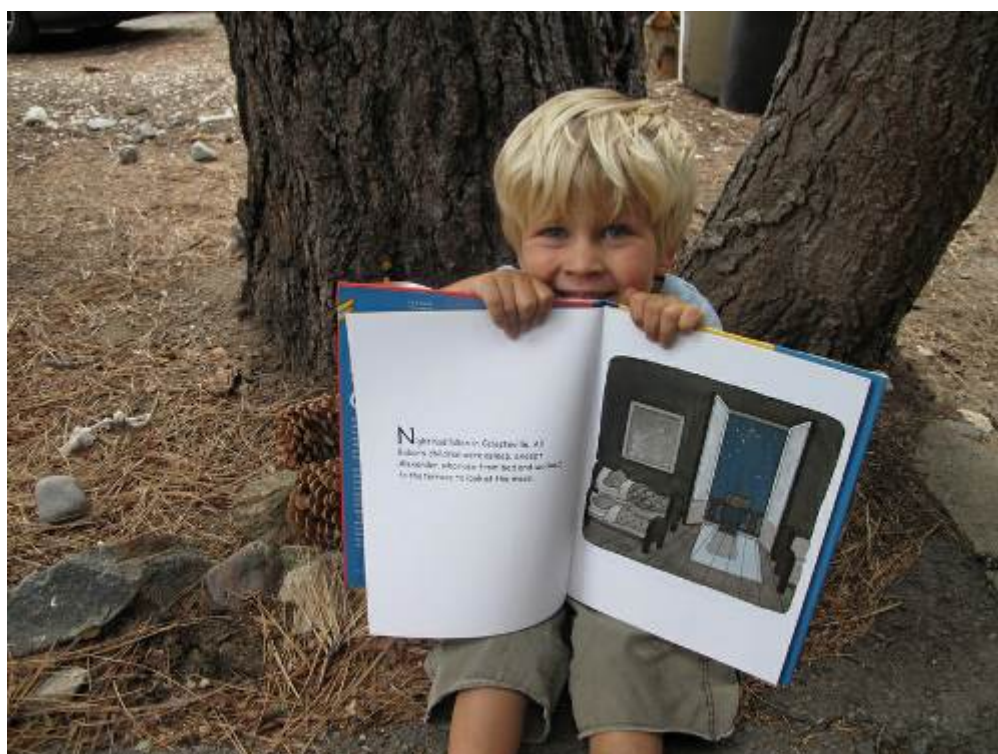


Figura 49 – Um exemplo do tamanho grande dos livros da série Babar.

FONTE: Reading in Public (2013)

O formato horizontal, de acordo com Nikolajeva (2011, p. 308), aparece consideravelmente mais nos livros ilustrados que nos romances. Esse formato favorece a representação de espaço e movimento, e se assemelha muito a um palco ou uma tela de cinema. Segundo Van der Linden (2011, p. 53), ele também favorece a apresentação de imagens sequenciais. Quando aberto, esse tipo de

formato aumenta sua tendência panorâmica, assim como formatos quadrados se transformam em paisagem e os formatos mais altos podem virar quadrados.

Sobre o tamanho do livro, Van der Linden (2011, p. 55) também afirma que existe uma classificação em três categorias de tamanho, em função da mão do leitor. A primeira trata dos livros que podem ser facilmente segurados com uma mão, como os de bolso. A segunda trata dos livros que podem ser segurados com uma mão quando fechados, mas com as duas quando abertos. A terceira e última é sobre livros que são pegos com as duas mãos e ainda necessitam de algum apoio para que seja possível virar suas páginas. Nikolajeva (2011, p. 308) afirma que há pelo menos dois conceitos razoáveis sobre a escolha do “melhor” formato de livro para jovens leitores. O primeiro diz que os livros pequenos se apoiam melhor nas mãos pequenas. Porém, o segundo é baseado na ideia de que os livros grandes são mais atraentes e mais fáceis de manusear. A definição desse tamanho depende do que será buscado como objetivo do livro – por exemplo, os livros maiores oferecem à criança uma sensação maior de aventura.

5.2.3 Diagramação

O processo de diagramação ou *layout* de uma página pode ser descrito como o trabalho do designer de distribuir os elementos necessários em uma página, seja com a ajuda de uma grade ou não. Haslam (2007, p. 140) expõe sua definição de layout dividindo o termo entre dois polos: o texto, que é posicionado de acordo com uma sequência de leitura; e as imagens, que são posicionadas levando em conta as considerações relativas à composição, dependendo da intenção do designer em relação ao livro. O *layout* é estabelecido pelo equilíbrio entre esses dois elementos.

Muitos editores organizam o trabalho de *layout* através de um espelho ou diagrama esquemático. Essa ferramenta permite apresentar todas as páginas do livro com páginas duplas espelhadas e enumeradas em sua sequência. Pode se especificar a divisão dos cadernos ou as partes coloridas da impressão.

De acordo com Sophie Van der Linden, a diagramação pode ser classificada em uma tipologia que considera quatro possibilidades de relação entre imagem e texto: a dissociação, associação, compartimentação e conjunção.

A dissociação ocorre quando imagem e texto ocupam páginas opostas do livro aberto, sendo que geralmente a ilustração é posicionada na página direita – conhecida como “página nobre” –, e o texto ocupa a página esquerda (VAN DER LINDEN, 2011, pg. 68). Este tipo de diagramação é uma herança do livro com ilustração clássico (Figura 49), e provoca no leitor uma observação alternada da imagem e texto, gerando uma leitura mais lenta do que em outras formas de diagramação. Peter Hunt (2010, p. 245) ressalta a importância da quebra de página no livro ilustrado, que age como uma “unidade quase gramatical”, já que os códigos convencionais (como o conceito de “página nobre”) tendem a conduzir efeitos específicos no espectador.

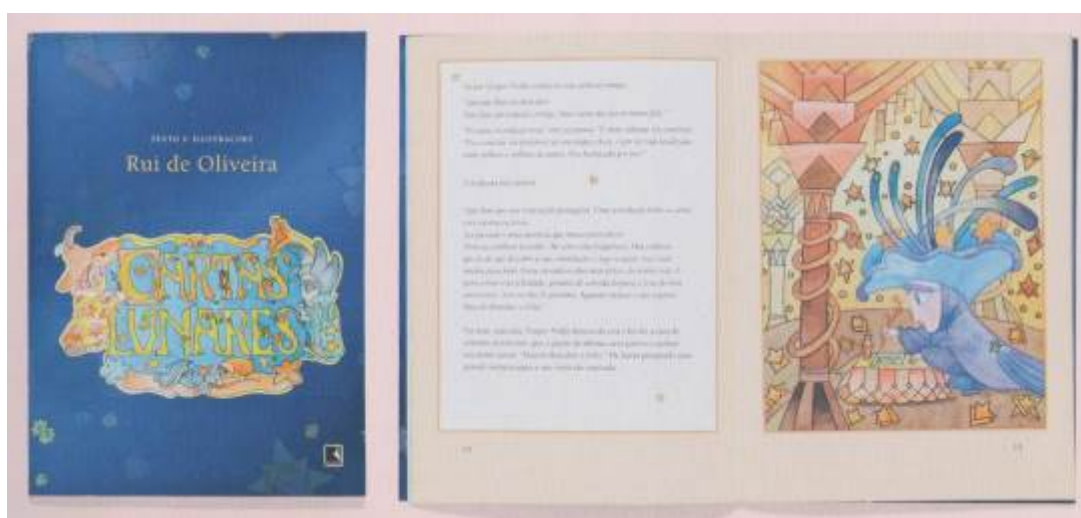


Figura 50 – Livro “Cartas Lunares”, escrito e ilustrado por Rui de Oliveira. Utilizando a diagramação de dissociação.

FONTE: MORAES; HANNING; PARAGUASSU, 2012, pg. 47.

Na diagramação de associação, os textos e imagens ainda possuem espaços reservados, porém neste caso não ocupam necessariamente páginas opostas. Neste caso, intercalam-se as mensagens verbais e visuais, e em alguns casos o texto ocupa os espaços vazios (dessemantizados) das ilustrações.

A compartimentação é um recurso baseado nas histórias em quadrinhos, em que sequências de imagens são emolduradas para transmitir uma narrativa (Figura

51). No livro ilustrado, porém, os quadros costumam ser maiores do que nos quadrinhos, e são subordinados à continuidade entre as páginas. Para Nikolajeva (2011, p. 204-205), “Várias imagens na página dupla nos estimulam a apreender uma relação temporal – e muitas vezes causal – entre elas”. A sequência das imagens é lida geralmente de acordo com a convenção de leitura, ou seja, de cima para baixo e da esquerda para a direita, para o leitor ocidental. Em alguns casos palavras indicam a ordem de leitura e existe até mesmo a possibilidade de o conjunto de imagens não formar uma sequência temporal bem definida, como é o caso das composições cíclicas.



Figura 51 – Histórias para não dormir, texto e ilustrações de Pedro Rodrigues. Exemplo de diagramação com compartimentação.

FONTE: Arquivo Pessoal

A diagramação em conjunção ocorre nas páginas em que texto e imagem entremeiam-se em composições visuais. Deste modo, a mensagem se apresenta e é lida de forma unificada, em conjunto, como em um cartaz (ver Figura 45).

Os diferentes modos de diagramar textos e imagens podem, segundo Sophie Van Der Linden (2011, p. 85), ser alternadas para produzir rupturas com o propósito

de transmitir narrativas de modo mais dinâmico. Em um projeto de livro ilustrado, o posicionamento do texto nas ilustrações deve ser considerado antes da produção da imagem de fato, e estas decisões são feitas individualmente durante a etapa de geração de alternativas através de *thumbnails* e *storyboards*⁸, considerando as possíveis relações discutidas acima.

Haslam (2007, p. 143) sugere – segundo experiência do próprio autor com o projeto do livro *“Make it Work!”* – que se faça um diagrama mais detalhado, como um *storyboard*, desenhando o layout de cada página antecipadamente em um diagrama esquemático. O autor conta que o *storyboard* feito por ele para esse projeto serviu como base para todas as reuniões editoriais, além de servir como ferramenta para compreensão, por parte das coeditoras e distribuidoras, da ligação entre os pequenos desenhos e o visual final da página.

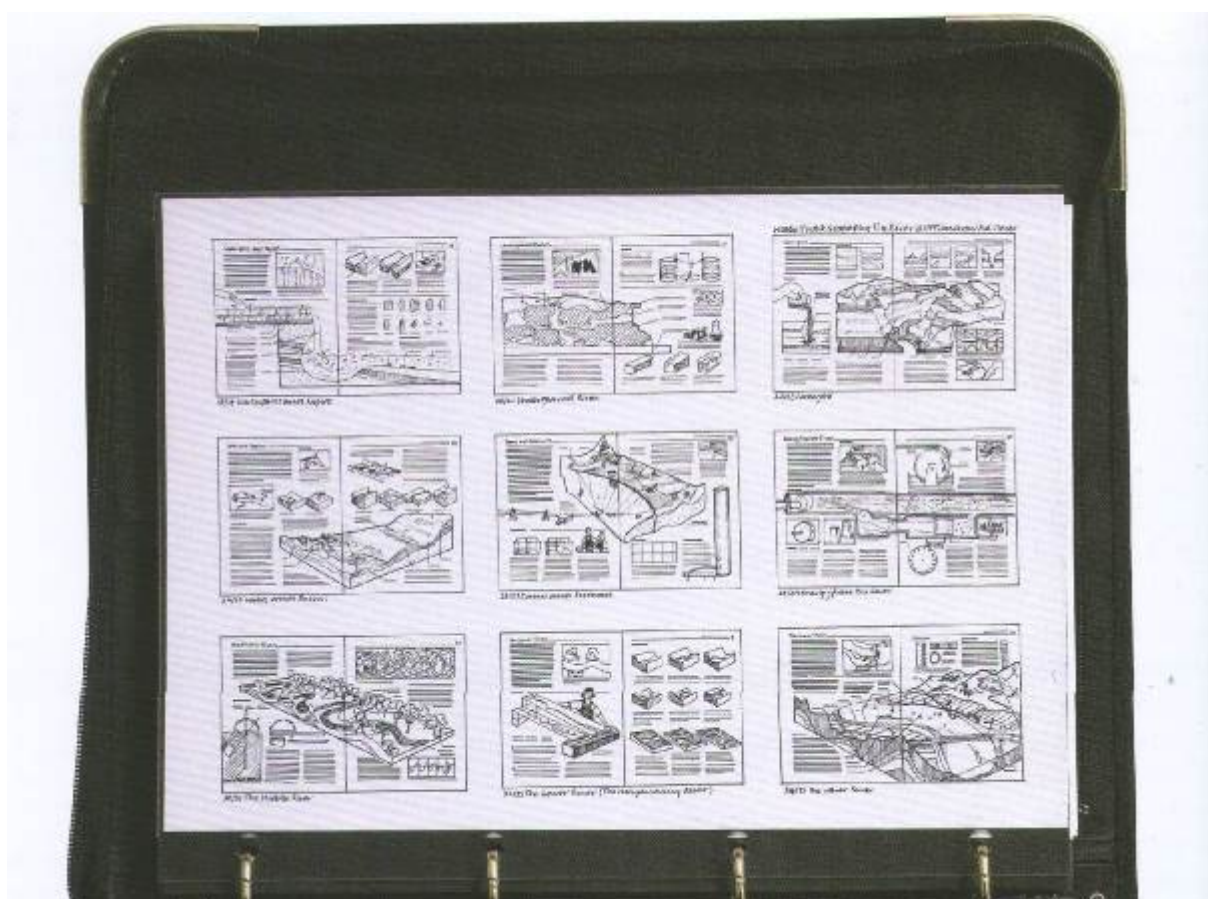


Figura 52 – Storyboard feito por Andrew Haslam para o projeto do livro *“Make it work!”*
 FONTE: HASLAM, 2007.

⁸ A geração de alternativas e a produção de *storyboards* são técnicas discutidas em profundidade nas subseções 5.1.3 Geração de Alternativas e 5.1.4 Fazendo Storyboards

Para Rui de Oliveira (MORAES; HANNING; PARAGUASSU, p.39, 2012), na fase de diagramação, o designer e o ilustrador devem trabalhar o modo como o leitor percorrerá os espaços do livro, tanto o “físico” – nas nuances de um espaço figurativo – quanto o conceitual – quando aquilo que mais estimula o olhar é aquilo que se supõe ver. Para o autor, utilizar o espaço conceitual é o lado mais elevado de seu trabalho, pois o cria no leitor a “expectativa de ver”, que acontece quando o leitor lê o livro com seu próprio repertório.

5.2.3.1 Grades

As grades têm a função de determinar divisões internas das páginas, assim como fazem apoio para o *layout*, ou seja, a definição do espaço a ser ocupado por cada elemento dentro da mesma. De acordo com Haslam (2007, p. 42), os designers que utilizam grades em seus *layouts* acreditam que tal coerência visual faz com que o leitor consiga se concentrar mais no conteúdo em detrimento da forma.

Sobre os livros ilustrados, pode se afirmar que a maioria deles é projetada sem o uso de uma grade. É claro que o *layout* ainda é feito levando em consideração as proporções dos elementos e pensando detalhadamente na composição do texto-imagem. Mas geralmente não existe uma diagramação rigidamente igual em todas as páginas. O *lettering* ou a tipografia não necessita da estrutura de uma grade e pode ser aplicado junto à ilustração das maneiras mais criativas. “Pode-se usar caracteres tipográficos ou letras manuscritas, contudo, as linhas de base e o espaçamento devem ser considerados parte integral da imagem e, portanto, tratados da mesma maneira que as marcas do desenho” (HASLAM, 2007, p. 69).

Segundo o autor, a tecnologia digital tornou possível essa diagramação sem o uso de grades, pondo fim à separação que existia entre texto e imagem causada pela dificuldade apresentada nas técnicas de impressão mais antigas.



Figura 53 – “On ne copie pas”, de Olivier Douzou e Frédérique Rouergue. Exemplo de layout projetado sem grades.

FONTES: HASLAM, 2010.

5.2.4 Tipografia e Letreiramento

Nos livros ilustrados contemporâneos, de acordo com Béatrice Poncelet (apud VAN DER LINDEN, 2011, p. 97) é generalizado o uso de fontes tipográficas trabalhadas no computador. A facilidade de acesso a essas fontes faz com que muitos designers de livros infantis utilizem diversas famílias de fontes em um único livro ao acaso, ignorando o efeito que cada fonte pode produzir no leitor e o fato de que a escolha de tipos deve formar uma composição plástica coerente com a narrativa e com o estilo de ilustração.

Ina Saltz (2010, p. 22) afirma que existe, no mundo “tecnológico” de hoje, certa aversão à estética mecânica. Por esse motivo, muitos designers e ilustradores estariam se voltando à solução “faça-você-mesmo”, com “tipografias desenhadas à mão”, processo também conhecido como *lettering*. Formas feitas manualmente, apesar de exigirem dimensões maiores e textos curtos para manter boa legibilidade, trazem à obra qualidades como graça, originalidade e espontaneidade, além de colaborar para a percepção de que se trata de uma obra singular e exclusiva, atingindo o “leitor de uma forma mais visceral do que qualquer outra tipografia”. Ela

ainda completa dizendo que “desse modo, o leitor pode ser levado a sentir que o ato de ler é mais satisfatório, criativo e pessoal”.

Jean de Brunhoff inaugurou em Babar (1931) a combinação entre ilustrações e letras cursivas desenhadas manualmente com as mesmas ferramentas e técnicas (ver Figura 49). Esta integração, segundo Van der Linden (2011, p. 95), é um tendência que se observa nos livros ilustrados, e dela surgem novas relações texto-imagem. A autora ressalta a flexibilidade da tipografia manual (2011, p. 99), que é inscrita na imagem integrando a composição de diversas formas.

Com as diversas referências dos principais autores a termos pouco consistentes como “tipografia”, “tipografia manual”, “tipografia desenhada a mão”, se faz necessário esclarecer as diferenças entre tipografia e letreiramento (*lettering*), termos que com frequência são confundidos. Smeijers (apud ESTEVES, 2010, p.18), defende que nem tudo o que faz uso de letras é tipografia. O letreiramento categoriza “letras desenhadas”, compostas por mais de um traço (o que o diferencia da simples escrita manual) em que seu espaçamento e alinhamento são desenhados manualmente no momento de sua concepção formal. Enquanto na tipografia essas características são decididas antecipadamente, no momento da criação da fonte. Ou seja, na tipografia as letras são pré-fabricadas.

Em alguns casos a aproximação entre texto e imagem é tão grande, afirma Van der Linden (2011, p. 101), que se torna difícil diferenciar na composição visual o texto da imagem. O leitor enfrenta maiores dificuldades em estabelecer uma sequência de leitura, então constrói o significado a partir das diversas mensagens apresentadas entre imagem como texto e texto como imagem. Em *Le Zapoiko* (1983), de Jean Alessandrini, a própria imagem se constrói de palavras (Figura 54), sendo que “[...] todo objeto é constituído por letras de seu significante linguístico, tal como a moto, em que o ‘m’ é o guidom, os dois ‘o’ são rodas, e o ‘t’, o quadro”. (VAN DER LINDEN, p. 93).



Figura 54 – Le Zapoyoko (1963), de Jean Alessandrini.

FONTE: Adaptado de Buzz Littéraire (2013)

Na década de 20, a maioria dos livros litografados tinham letras personalizadas, gravadas manualmente (*lettering*), muitas vezes tanto na capa quanto no miolo. Para Powers (2008, p.48), isso simplificava o processo da impressão litográfica, além de “dar à obra uma qualidade íntima e informal, e assim o texto se tornava mais integrado ao projeto da capa”.

Para Will Eisner, “o letreiramento, tratado ‘graficamente’ e a serviço da história, funciona como uma extensão da imagem. Nesse contexto, ele fornece o clima emocional, uma ponte narrativa, e a sugestão de som” (2001, p.10-11). Ele acrescenta ainda que o *lettering* pode influenciar o modo como o resto da ilustração é interpretada, ao tentar evocar uma emoção por meio de sua plasticidade.

5.2.4.1 Legibilidade

Willberg e Forssman (2007, p. 74-76) fazem algumas recomendações quanto à tipografia desenvolvida e/ou diagramada levando em consideração leitores iniciantes. De modo diferente de leitores experientes, que compreendem palavras inteiras com um olhar, os iniciantes veem conjuntos de letras, por isso deve se levar em consideração a **similaridade visual** – as letra l (i) maiúscula e l (éle) minúscula

são semelhantes em muitas fontes sem serifa, por exemplo. É necessário ter cautela com o **espelhamento**, já que muitas crianças confundem letras semelhantes rotacionadas ou espelhadas em qualquer direção, como é o caso das letras ‘d’, ‘b’, ‘q’, e ‘p’ em muitas família tipográficas. Outros problemas são as **imprecisões** – quando um ‘r’ e um ‘n’, muito próximos, se fundem visualmente um ‘m’, por exemplo, e as **proporções das ascendentes**, que devem ser grandes o suficiente para evitar semelhança entre caracteres. Outras sugestões dos autores envolvem aspectos relacionados à diagramação de linhas e parágrafos para crianças, como:

- a) o comprimento da linha deve ser limitado a 50 caracteres;
- b) a quebra de linha deve ocorrer acompanhando o sentido da frase para auxiliar a compreensão do texto;
- c) as palavras e letras devem estar suficientemente espaçadas;
- d) a entrelinha deve ser grande o suficiente a fim de evitar que o leitor iniciante troque de linhas indesejadamente.

5.2.5 Manufatura

O processo de manufatura de um livro trata-se da produção deste, seja industrial ou artesanal. Ele compreende a pré-produção, a impressão e o acabamento. No processo industrial, atualmente, o papel do designer limita-se ao de examinador das provas finais, que são previamente produzidas pela gráfica. Algumas pequenas editoras aventuram-se em produzir livros impressos em serigrafia e/ou encadernados artesanalmente – como é o caso da “Tara Books”, uma editora independente situada no sul da Índia que publica livros ilustrados com essas características (ver Figura 55).

Em todos os casos, conhecer o processo de produção pode ajudar o designer a evitar problemas ou a encontrar oportunidades (HASLAM, 2007, p. 172). Em um livro ilustrado, por exemplo, o estilo de encadernação faz muita diferença, pois ele influencia diretamente no ângulo de abertura do livro.



Figura 55 – Exemplo da produção artesanal da editora Tara Books.
FONTE: Luther Out Of Station (2013)

5.2.5.1 Pré-produção

Sobre a etapa da pré-produção, Haslam (2012, p. 172) expõe a importância do designer ter uma visão geral do processo para que possam ser previstos os resultados, dificilmente assegurados pela tela do computador ou pelas provas produzidas nas impressoras à laser ou jato de tinta. A ilustradora Cristina Biazetto (apud OLIVEIRA, 2008 p. 87) complementa esse raciocínio afirmando que:

[...] talvez o calcanhar de Aquiles do livro ilustrado seja a impressão. A melhoria dos parques gráficos do país foi, sem dúvida alguma, importantíssima para a qualidade gráfica dos livros infantis e juvenis. Mas nem mesmo modernos equipamentos, novos tipos de impressão e escolha adequada do papel são garantia de qualidade. O processo de pré-impressão é composto de uma sequência de ações que, se não forem cuidadosamente executadas, podem “apagar” as ilustrações, neutralizando todos os efeitos técnicos utilizados para construir a imagem.

O processo de pré-impressão, segundo Biazetto (apud OLIVEIRA, 2008, p. 87), começa quando o ilustrador envia à editora o projeto gráfico acompanhado do boneco – uma espécie de *mockup* do livro. Nesse boneco, o ilustrador indica as áreas onde irão se posicionar as ilustrações e o texto, afim de que o editor possa dar sequência ao processo de diagramação. Para isso, o ilustrador então envia as ilustrações finalizadas – depois de escaneadas, no caso de serem feitas à mão – à editora. Após a revisão do texto, o arquivo vai para a gráfica para que possa ser produzida a prova de impressão (etapa descrita mais à frente). Essa prova será avaliada pela equipe de direção de arte da editora até que esteja fiel às cores das ilustrações originais. Biazetto ainda afirma que um projeto bem acompanhado deve conferir a qualidade da produção até as primeiras impressões.

Já na gráfica, o processo de produção do livro continua com a imposição das páginas no papel para impressão. Segundo Haslam (2010, p. 187), um livro possui uma sequência de páginas cuja impressão é feita em folhas que respeitam o formato da impressora. As páginas impostas na folha devem corresponder à impressão no verso. É comum que o designer envie um arquivo das páginas na sequência numérica, assim a gráfica fica responsável por fazer a imposição nas folhas para impressão. De todo modo, é importante que o designer conheça os formatos disponíveis de papel⁹ e entenda que essa imposição também depende do tamanho e da quantidade de cadernos do livro.

Na produção editorial, a palavra caderno faz referência a uma seção de folhas de papel impressas, com várias páginas de cada lado, que, depois de serem dobradas, apresentam essas páginas em ordem consecutiva. Um livro sempre será composto de cadernos, a menos que seja feito de folhas soltas, quando cada página é impressa individualmente (HASLAM, 2007, p. 187).

⁹ Sobre formatos de papel, pode ser encontrada uma apresentação mais detalhada na subseção “4.2.2 Formato”

O caderno, por ser produto de uma ou mais folhas dobradas ao meio, sempre terá um número de páginas múltiplo de quatro. No processo mecânico de encadernação, as folhas impressas são dobradas em máquinas dobradeiras, formando assim os cadernos (SEBRAE, 2012). A costura é feita por meio de “alçadeiras” após o agrupamento ordenado destes. Na sequência, é feita a prensagem – que garante a uniformidade da espessura dos livros –, seguida do corte, o qual é feito por meio de guilhotinas de três lâminas. Assim, dependendo do tipo de dobradeira utilizada, é possível fazer cadernos com números diferentes de páginas, desde que estes continuem sendo múltiplos de quatro. É mais comum encontrar livros com cadernos de 4, 8, 16, 32 ou 64 páginas, que resultam de dobras de uma folha ao meio. De acordo com o Manual da Gráfica Hebrum (2013, p. 3-8), para a produção desses cadernos são utilizadas dobras do tipo “cruz simples”, também chamadas de “dobras cruzadas” (Figura 56). Porém, um caderno com 12 páginas, por exemplo, pode ser feito através da combinação de uma dobra cruzada com uma “dobra rocambole” (Figura 57). De acordo com Haslam (2007, p. 187), as editoras procuram sempre produzir livros com cadernos iguais em relação ao número de páginas. Se o designer decidir que isso não será possível, então um caderno menor poderá se acrescentado, desde que este não seja posicionado como primeiro ou último caderno no livro. Segundo Haslam, esse posicionamento pode interferir no acabamento final.

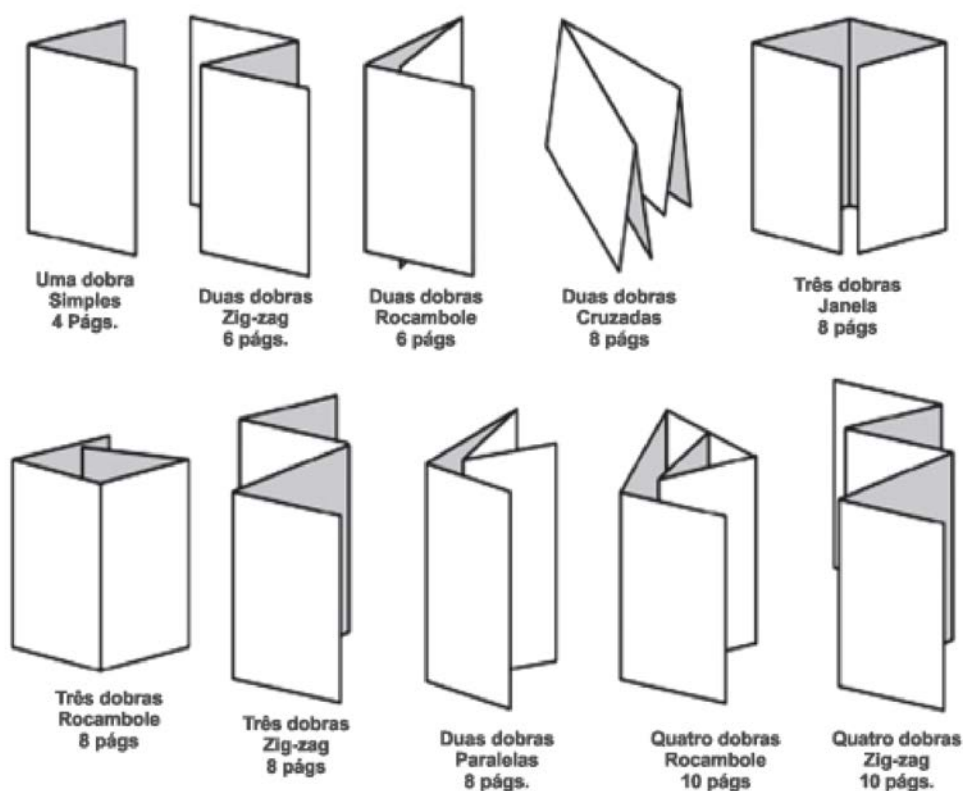


Figura 56 – Exemplos de tipos de dobras para a formação de cadernos.
 FONTE: Manual da Gráfica Hebrom (2013).

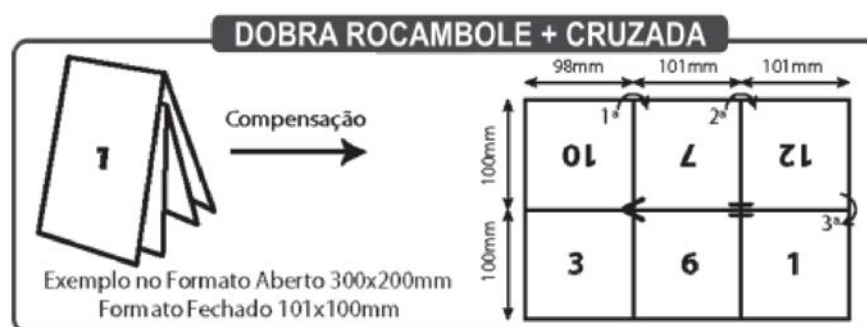


Figura 57 – Exemplo da dobra feita em um papel para a formação de um caderno de 12 páginas.
 FONTE: Manual da Gráfica Hebrom (2013)

Para confirmar a imposição das páginas o designer solicita à gráfica a produção de um “prova”. Este é o “termo genérico usado para o processo que consiste em verificar se todos os elementos do trabalho a ser produzido estão corretamente posicionados, antes do início da impressão” (HASLAM, 2007, p. 185). Segundo o autor, os diferentes tipos de prova podem ser divididos em dois grupos: provas secas ou provas úmidas.

As provas secas são geralmente impressas em papel fotográfico ou em papel para reprodução digital. Elas são mais caras que as provas úmidas e são utilizadas para reprodução parcial do trabalho. Elas servem para checar o alinhamento, o registro, os *bendays* e os meios-tons.

As provas úmidas são impressas em quatro cores (CMYK) no prelo de provas, que pode ser uma impressora preparada para essa tarefa. Elas são impressas no mesmo tipo de papel utilizado no processo final, sendo assim, mais fiéis que as provas secas. Cada cor pode ser impressa em uma folha individual, assim, o designer ou o impressor podem revisar a cobertura de tinta de cada uma.

5.2.5.2 Papel

As características físicas do papel, assim como seu custo e disponibilidade, devem ser considerados pelo designer no processo de escolha do papel adequado para ser usado em cada projeto (HASLAM, 2007, p. 191). De acordo com Haslam, o papel possui sete características-chave: o formato, a gramatura, o corpo, o sentido da fibra, a opacidade, o acabamento e a cor.

Quanto ao **formato** do papel, ele deve ser considerado durante a escolha do formato do livro para que não existam desperdícios. Na subseção Formato (4.2.2), pode ser encontrada a apresentação dos diferentes formatos padronizados de papel, assim como a sua influência no livro ilustrado.

A **gramatura** corresponde ao peso do papel, o qual, no Brasil, é expresso em gramas por metro quadrado (g/m^2). Assim, o peso independe do formato da folha. Por exemplo, um papel com $50\text{g}/\text{m}^2$ é um papel leve, enquanto outro com $240\text{g}/\text{m}^2$ é muito mais pesado.

O **corpo** está relacionado ao peso para um mesmo tipo de papel. Porém, não é possível afirmar que um papel mais pesado seja mais encorpado, pois a sua densidade varia. Esta, por sua vez, depende da união entre as fibras. O corpo do papel também pode ser chamado de “espessura”. Segundo Haslam (2007, p. 196), é importante que o designer conheça o corpo do papel, uma vez que este determina a espessura da lombada do livro. É possível calcular o tamanho da lombada sabendo

o número de páginas e a espessura do papel utilizado. Esta pode ser medida com um micrômetro, sendo expressa assim em milímetros ou milésimos de polegada. Outra maneira de fazer essa medida é empilhar as folhas de papel e medir a altura dessa pilha. O número de folhas em uma polegada corresponde ao PPI (páginas por polegada) do papel. Esse cálculo também pode ser feito em centímetros (PPC). Segundo Haslam, vários editores solicitam a produção de um “boneco” encadernado com o mesmo papel que será utilizado na publicação. Assim, a espessura da lombada pode ser conferida, assim como outros detalhes do miolo e da capa.

A direção na qual as fibras se posicionam na fibra do papel durante o processo de produção determina o **sentido da fibra**. O papel é mais facilmente rasgado no sentido da fibra e é dobrado de maneira mais uniforme à favor deste. É importante conhecer essa característica do papel, pois, se o livro tiver o sentido da fibra do papel paralelo à lombada, ele será manuseado mais facilmente e seus cadernos não serão mais espessos na área da dobra.

A **opacidade** do papel é correspondente à quantidade de luz que passa através da folha. Ela depende da espessura, da densidade das fibras e do acabamento do papel. Papéis mais opacos têm um grau de transparência menor. Em um livro, essa característica é muito importante, pois a transparência das páginas é determinante para a legibilidade e a estética do projeto.

Os diferentes tipos de **acabamento** do papel são determinados pela diferença no processo de fabricação. Por exemplo, enquanto o acabamento do papel telado (produzido em tela de tecido) é uniforme, o de um papel *vergê* (produzido numa tela estriada) apresenta um padrão de textura. Acabamentos especiais, como gofrado ou perolado, podem ser feitos com cilindros texturizados durante o processo de calandragem¹⁰. O revestimento do papel é feito antes da calandragem e pode ser aplicado em um ou nos dois lados da folha. O papel couchê L1, por exemplo, é revestido apenas de um lado o qual fica preparado para receber a impressão. Enquanto isso, o lado não revestido facilita a colagem, caso o papel se destine a algum processo como o revestimento da capa de um livro. Papéis sem revestimento – com o sulfite, o *offset* ou o jornal – são mais porosos, então absorvem mais a tinta

¹⁰ O processo de calandragem, além de servir para a produção de acabamentos especiais, é responsável por alisar o papel. Quanto maior o número de cilindros da calandra, maior será a lisura da superfície da folha.

na impressão, o que afeta a opacidade da folha. Segundo Haslam, muitos fabricantes de papel possuem mostruários com impressões em quadricromia, o que permite visualizar a opacidade da folha e a qualidade do ponto de retícula em papéis diferentes.

A respeito da **cor**, pode-se dizer que é possível encontrar diferentes papéis de diversas cores. É no estágio da preparação da massa que a cor é adicionada. Haslam diz que é importante considerar o largo espectro da brancura do papel, pois mesmo sutis diferenças influenciam no resultado da reprodução das cores. Um papel branco ártico, por exemplo, tende para o azul e é propício para representar imagens limpas e frias.

5.2.5.3 Impressão

No Brasil, o responsável pela produção de um livro é uma gráfica, geralmente especializada em impressão e acabamento desse produto. Segundo Haslam (2010, p. 18), no exterior é comum que existam empresas diferentes para impressão e acabamento. Em alguns países também é comum as editoras utilizarem gráficas situadas em locais onde o custo da produção é mais baixo, como na Ásia, por exemplo.

Embora a opção mais comum utilizada na impressão de produções editoriais seja o offset, a escolha do processo de impressão, de acordo com Villas-Boas (2010, p. 59), deve ser feita considerando alguns parâmetros que envolvem tanto a qualidade final do produto quanto os custos, prazos e operacionalidade da produção. Dessa maneira, devem ser considerados: o suporte a ser utilizado (papel, papelão, vinil, por exemplo), pois cada tipo de impressão é adequado a suportes específicos; a tiragem, a qual está relacionada diretamente ao custo da produção; as deficiências e vantagens de cada processo, que devem ser analisadas levando em conta as necessidades do projeto; a oferta de fornecedores, levando em conta a localização, preço e disponibilidade; o conhecimento prévio do processo por parte de quem irá acompanhar o processo de produção; e, por fim, a usabilidade, o que significa que o resultado do produto deve ser adequado ao uso que se pretende dele.

Os processos de impressão podem ser agrupados, de acordo com Haslam (2010, p. 210), em quatro categorias. Na **impressão em relevo**, a tinta é depositada numa superfície em relevo e é transferida para o papel que é pressionado sobre ela. Essa categoria inclui a xilografia, a lineografia e a tipografia. A **impressão planográfica**, na qual a tinta é depositada na superfície da matriz, tem como principais representantes a litografia e o *offset*. No processo de **entalho** a tinta é comportada em células abaixo da superfície da matriz. Essa categoria é principalmente representada pela rotogravura. Por último, o **estêncil**, representado pela impressão serigráfica, é um processo no qual a tinta é passada através de uma tela de malha em direção ao papel.

Atualmente, os principais tipos de impressão utilizados pelas gráficas para a produção de livros são o *offset*, a rotogravura e a serigrafia. A seguir, serão detalhados cada um desses processos.

O *offset*, segundo Haslam (2010, p. 2012), é hoje o principal método para impressão de livros. O processo, envolve matrizes que são montadas em cilindros, os quais compõe a impressora *offset*. Essas matrizes são finas folhas de alumínio, plástico ou papel que são cobertas por uma substância chamada fotorpolímero. Hoje, a gravação dessas matrizes é feita por um processo chamado CTP (computer-to-plate). Nesse processo, a arte-final é transferida diretamente do computador para a matriz.

As impressoras *offset* podem ser planas – as quais são alimentadas por folhas de papel –, ou rotativas – que trabalham com bobinas de papel. O formato dessas folhas ou bobinas é determinado pelo formato dos cilindros da impressora.

O processo de impressão em rotogravura envolve um cilindro de cobre, no qual a arte-final é gravada em baixo-relevo. A arte-final, assim como no processo *offset*, pode ser digital. Segundo Haslam (2010, p. 215), a gravação do cilindro da rotogravura é significativamente mais caro que a de uma matriz *offset*. Assim, esse processo é indicado para produções de alta tiragem. As vantagens da rotogravura, segundo o autor, são o tom contínuo e a uniformidade da cor ao longo da tiragem. Por esse motivo, o processo é adequado para trabalhos de reprodução fotográfica, como catálogos, revistas, papel de embrulho, papel de parede, etc. Hoje, as editoras utilizam a rotogravura para trabalhos de arte e portfólios de fotografia, embora os

designers de livros tenham grande interesse pelo processo – pois as passagens de tons são muito mais suaves que no processo *offset*.

A impressão serigráfica é um processo que envolve telas mascaradas com um produto fotossensível, por onde a tinta é forçada a passar, em direção ao papel. A arte-final é transferida para a tela através de um negativo fotográfico, o qual é posicionado na tela, acompanhado de uma emulsão fotosensível. Essa tela é colocada em uma prensa e exposta à luz ultravioleta. Na próxima etapa, a tela é posicionada sobre a folha de papel e a tinta é depositada sobre ela. Um rodo é passado sobre a tela para que a tinta atravesse a malha da tela, atingindo o papel. Este, por último, é colocado para secar.

5.2.5.4 Acabamento

O acabamento do livro trata de todo processo de produção após a impressão da arte-final, como corte, vinco, encadernação, sobrecapas, cintas, laminação, relevo, entre inúmeros outros acabamentos que podem ser encontrados nos livros, principalmente nos ilustrados. De acordo com Villas-Boas (2010, p. 158), o acabamento possui algumas operações básicas – como refile, dobras ou encadernação – e outras específicas – como, por exemplo, o relevo americano ou a plastificação. Essas operações nem sempre são feitas na própria gráfica, sendo então encaminhadas para terceiros. Isso deve ser levado em conta no projeto por exigir um prazo maior para a entrega do produto.

6 ILUSTRANDO UM LIVRO ILUSTRADO

Visto o processo de design do livro, a seguir falaremos sobre o processo de desenvolvimento das ilustrações de um livro ilustrado. De início, apresentaremos alguns estudos primordiais para a produção da imagem para a arte narrativa. Em seguida, descreveremos o processo de criação de uma ilustração, tendo como foco a ilustração para um livro ilustrado. Esse processo foi dividido em: pesquisa visual, escolha da técnica, geração de alternativas, storyboards e colorização das páginas.

6.1 ESTUDOS SOBRE ILUSTRAÇÃO

Aqui, apresentaremos alguns estudos coletados durante o projeto sobre a produção da imagem para arte narrativa.

6.1.1 Composição

Para a ilustradora Marilda Castanha, é através da disposição dos elementos em uma ilustração que o ilustrador “projeta o que pensa”, decidindo a hierarquia pela qual o leitor percorrerá o olhar. Ela afirma:

Pelo modo como organizam as formas espaciais, ou seja, pela composição, o ilustrador conduz o olhar do espectador ou leitor para aquilo que quer mostrar ou ocultar. [...] Cada solução para essa organização espacial vai ter um significado específico. A composição nos ajuda a dar peso ou leveza a determinada página, a deixar uma imagem respirando ou mais sufocada, apertada, densa. Permite elaborar uma página harmoniosa, onde se pode identificar a importância de cada um dos objetos ou personagens representados (apud OLIVEIRA, 2008, p.148)

Andrew Loomis (1947, p. 34) afirma que não existem regras infalíveis para se obter uma boa composição visual. No entanto, alguns princípios e técnicas são recorrentes nas obras de grandes artistas e podem auxiliar a construção de uma

imagem agradável e memorável. Alguns deles são: o equilíbrio, o uso adequado de silhuetas, o princípio da convergência das linhas, o agrupamento de valores tonais.

[...] um dos objetivos mais importantes de um desenho é a obtenção de um equilíbrio visual. Em outras palavras, os diferentes elementos que configuram a imagem – traços, formas, cores, tons e texturas – devem se ordenar com cuidado. (GAIR, 1997, p. 188)

Loomis afirma que o equilíbrio em uma composição consiste na sensação de que as massas de claro e escuro de uma imagem estão em contrapeso (1957, p. 34). Ele chama o princípio de equilíbrio de uma imagem de “apoio-alavanca”, uma forma de pensar que auxilia o artista a entender o princípio de forma mais prática. As formas maiores ou mais “pesadas” devem ficar mais próximas do centro da imagem, enquanto as mais “leves” devem ficar mais afastadas para que a ilustração atinja o equilíbrio (Figura 58).

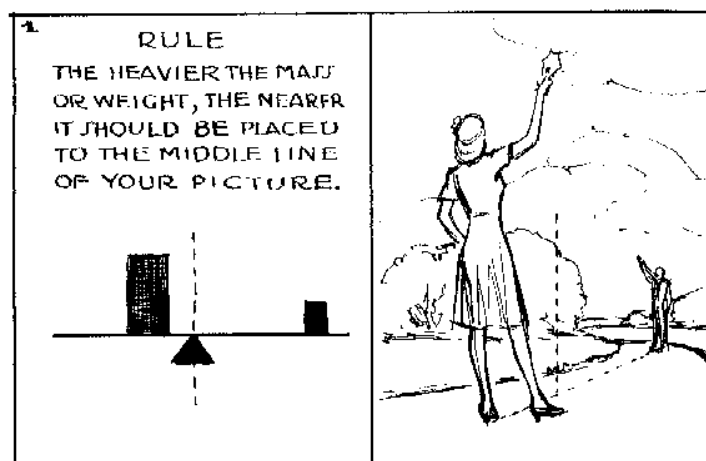


Figura 58 – Regra de equilíbrio de Loomis¹¹
 FONTE: Loomis, 1947.

No entanto, somente uma mínima porcentagem de ilustrações possuem tão poucos elementos, que possam ser equilibrados com facilidade apenas considerando o princípio de “apoio-alavanca”. Em composições complexas, não existe regra definitiva ou solução única – ela deve ser criada a partir do repertório visual e experimentação do designer e ilustrador.

¹¹ Tradução dos autores: “Regra: Quanto mais pesada for a massa ou peso de uma forma, mais próximo da linha de centro da imagem ela deve ficar.”

Will Eisner (2001, p.148) considera que cada quadrinho – ou página, no caso do livro ilustrado – deve ter seus elementos dispostos com um propósito claro, como em um palco. Para isso, os posiciona em áreas nas quais o leitor concentra mais sua atenção. Os pontos-focais, de acordo com o autor, “localizam-se nas intersecções de uma diagonal com as perpendiculares que a ligam aos dois vértices que estão fora dela” (Figura 59).

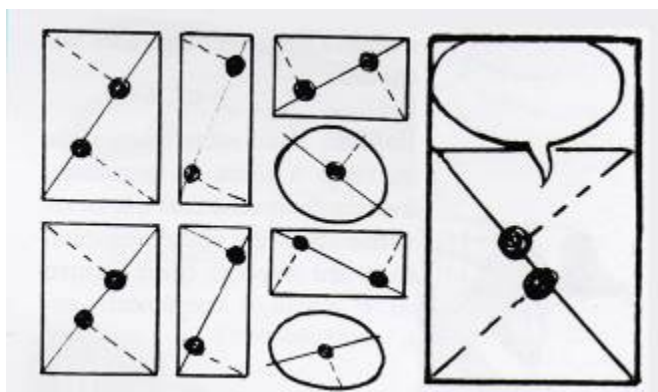


Figura 59 – “Pontos-focais” de Will Eisner
 FONTE: Adaptado de Eisner, 2001.

O modo como Eisner ensina a encontrar seus pontos focais, apesar de não fazer nenhuma menção ao fato, é muito semelhante ao método utilizado para se encontrar a seção áurea de um retângulo. “A seção áurea é uma relação simétrica feita de partes assimétricas” (BRINGHURST, 2005, p.171). O retângulo da seção áurea apresenta um formato que possibilita uma divisão onde a relação entre o lado maior e o menor é a mesma que aquela entre o maior e o todo. O valor decimal aproximado dessa proporção é 1:1,61803 (HASLAM, 2007, p.30). Essa relação é mais bem visualizada na Figura 60. Para explicar a relação da seção áurea e a série de Fibonacci, Haslam escreve:

Um retângulo da seção áurea pode ser extraído de um quadrado. O quadrado e o retângulo têm uma relação constante: se um quadrado é adicionado ao lado mais longo de um retângulo, ou formado dentro deste, uma nova seção áurea se criará. A relação constante entre o retângulo e o quadrado cria uma sequência espiral logarítmica. Cada quadrado relaciona-se ao seguinte, como parte da série de Fibonacci (na qual cada número é a soma de dois números precedentes: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc.) A soma de dois números sucessivos da série criará seções áureas, infinitamente (HASLAM, 2007, p.30).

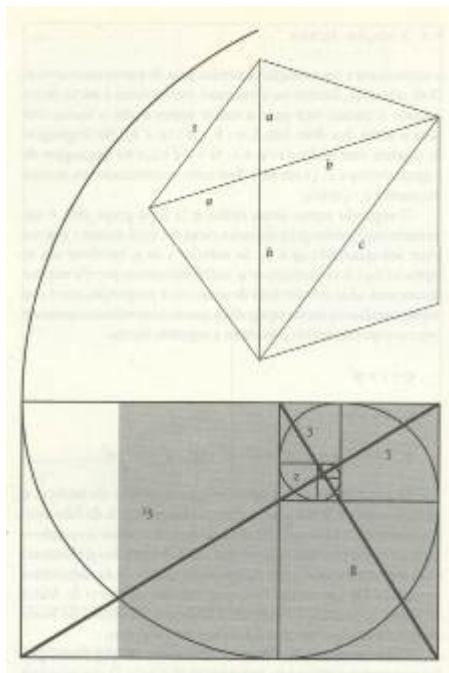


Figura 60 – Seção Áurea
 FONTE: BRINGHURST, 2005.

O ilustrador Roger Mello acredita que somente o distanciamento do “propósito” da criação permite que os objetivos do sejam realmente alcançados, afirmando:

Até que ponto o design é aplicado? Você tem um problema e pode solucionar de duas mil maneiras. Desenha, desenha, experimenta e escolhe uma. Ao mesmo tempo, não existe consenso de todos os designers para chegar ao conceito. Cada um vai desenvolver um exercício plástico diferente. (apud MORAES; HANNING; PARAGUASSU, p. 206)

Segundo James Gurney (2009, p. 158) a **silhueta** é a forma externa de um objeto ou personagem contra um fundo, que fornece informações essenciais sobre a pose e características do elemento. Para ele, “Todas as formas têm silhuetas, e pesquisadores da linguagem visual mostraram que uma das primeiras tarefas da percepção é a capacidade de separar as formas das silhuetas de cada um dos elementos da cena”.



Figura 61 – Once there was a poor old woman who lived in a village (1920), de Arthur Rackham.

FONTE: Adaptado de *Ideas Made of Light* (2013)

Para que um desenho de silhueta seja bem sucedido, segundo as notas do animador Walt Stanchfield (2012, p. 135), a pose do personagem, seu humor e personalidade devem ser inconfundíveis. Além disso, os elementos principais do personagem (partes do corpo, peças de roupa, e características faciais) devem estar claramente definidos. Caso o desenho da silhueta não seja bem sucedido, Stanchfield sugere que o artista “trapaceie”, ajustando a pose sem alterá-la substancialmente, porém tornando-a mais clara. A figura abaixo mostra uma silhueta pouco clara (à esquerda) e duas tentativas diferentes de melhorá-la. A tentativa do centro levanta o cotovelo esquerdo do personagem para expô-lo à silhueta, além de mostrar um pouco mais da sua bochecha. A tentativa da direita aumentou a curva de sua coluna e definiu melhor a dobra da camiseta, que ajuda a separar a parte inferior e superior do corpo.



Figura 62 – Desenhos de Walt Stanchfield consertando uma silhueta mal definida.
 FONTE: STANCHFIELD, 2012

“Se você deseja fazer com que sua composição seja memorável, faça-a simples. Formas simples são fáceis de reconhecer e lembrar. Imagens visualmente poluídas com muitas pequenas formas separadas têm menor impacto”¹² (GURNEY, 2009, p. 162, tradução nossa). O artista observa que a simplicidade visual não envolve apenas a construção de imagens utilizando formas simples, facilmente reconhecíveis, e indica a importância de dispor os elementos de maneira a unificar valores tonais de formas diferentes com o objetivo de formar padrões abstratos maiores, ele se refere a esse termo como *shapewelding* – um neologismo em inglês para junção de formas.

O ilustrador Paul Felix (2012) observa a importância de limitar o número de valores tonais em uma ilustração para três, no máximo quatro tons, com a finalidade de melhorar a clareza do desenho (Figura 63). Ele se refere à junção de valores tonais (*shapewelding*) como agrupamento de valores, afirmando que o artista deve fazer a afirmação mais simples de valores que puder¹³. Por exemplo, se usar dois tons claros para luz, usar apenas um para a sombra e vice-versa. O agrupamento de valores tonais transmite, ainda segundo Paul Felix, uma sensação de luz atmosférica (Figura 64), o que pode ser desejável para aprimorar a ambientação em ilustrações de cenários.

¹² “If you want to make your composition memorable, make it simple. Simple shapes are easy to recognize and remember. Busy pictures with lots of little separate shapes have less impact”.

¹³ “You’re making the simplest value statement you can”

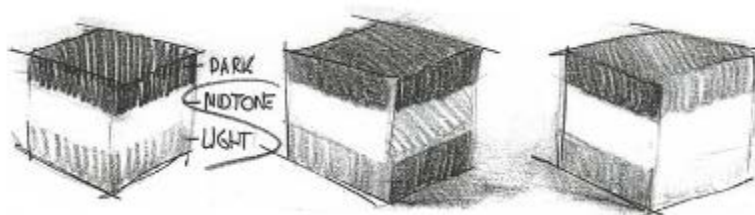


Figura 63 – Limitação de valores tonais.
FONTE: FELIX, 2012.



Figura 64 – Caráter atmosférico do uso de agrupamento de valores
FONTE: FELIX, 2012.

O princípio da **convergência das linhas** acontece em uma composição quando linhas se direcionam apontando mutuamente para um ponto de interesse. Para Gurney (2009, p. 172), artistas têm usado essa técnica por séculos a fim de reforçar o ponto mais importante de uma imagem. Muitas vezes, as próprias linhas de perspectiva se comportam como linhas que guiam o olhar (Figura 65).



Figura 65 – Exemplo de convergência de linhas
 FONTE: Adaptado de Gurney (2009, p. 174).

6.1.2 Cor

Elisabeth Cohat (apud VAN DER LINDEN, 2011, p. 34) exalta o fato de que o avanço das tecnologias de reprodução e o barateamento de seu custo permitem que “tudo” seja reproduzido em suportes e artifícios dos mais variados, em quadricromia, cores especiais, verniz e nos mais diversos tipos de papel. O excesso de liberdade, no entanto, pode comprometer a qualidade das ilustrações, no que diz respeito a cores, já que “mais cores não fazem uma paleta de cores melhor” (GURNEY, 2010, p. 104, tradução nossa).

A técnica sugerida por James Gurney (2010, p. 124-126) para a limitação de uma paleta de cores em uma ilustração pode ser chamada de mapeamento da paleta (Figura 66). O método consiste em demarcar um polígono (geralmente um triângulo ou quadrilátero) em um círculo cromático; qualquer cor fora desses limites deve ser excluído da paleta de cores, sendo transformada na cor equivalente (mais próxima) dentro da gama determinada. Nos vértices do polígono se encontram as cores primárias subjetivas; nas mediatrizes se encontram as secundárias subjetivas; no centro geométrico se encontra a cor neutra subjetiva.

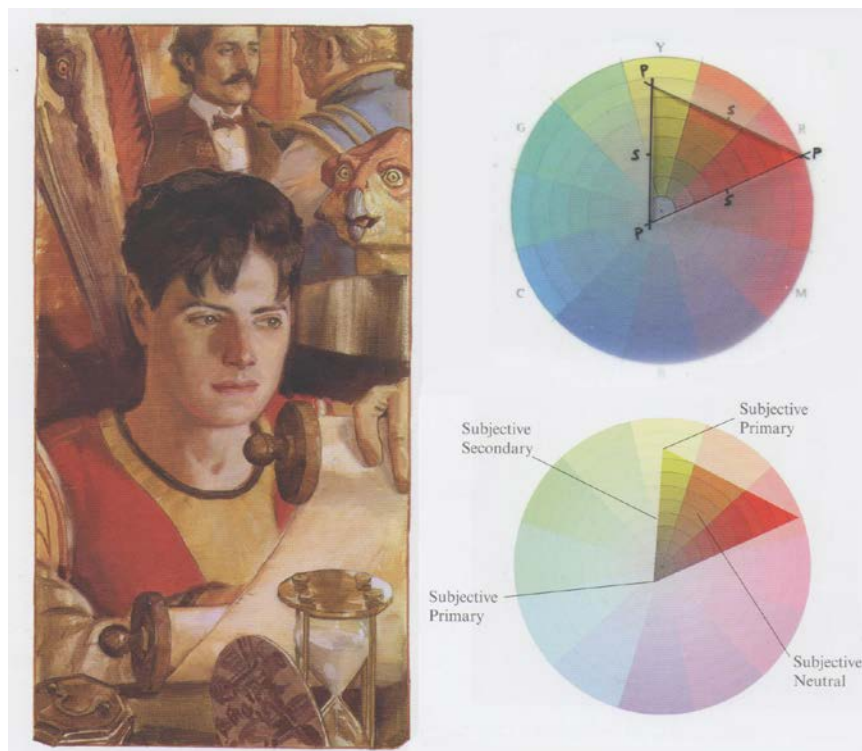


Figura 66 – À esquerda, uma ilustração com paleta limitada e, à direita, uma máscara de paleta correspondente.
 FONTE: Adaptado de Gurney (2010, p. 126).

Ilustrações ou pinturas produzidas utilizando a técnica do mapeamento da paleta podem alterar a cor de um objeto representado a ponto de ele não ser fiel à cor local “real” do objeto, porém, apesar disso, continuará reconhecível graças ao fenômeno da percepção chamado constância cromática. A constância cromática, explica Luciana Martha Silveira, “diz respeito [...] à tendência para que os objetos permaneçam com sua cor mesmo sob o efeito de fontes de luz coloridas que interferem em sua percepção” (2011, p. 128). As cores percebidas seriam, portanto, influenciadas pela memória e repertório visual de cada observador.

6.2 PROCESSO DE PRODUÇÃO DA IMAGEM

6.2.1 Pesquisa visual

Cada ilustrador tem a sua maneira de coletar referências para um projeto. Alguns dão mais importância para esse processo, outros menos. Em entrevista ao blog “Seven Impossible Things Before Breakfast” (2011), a ilustradora Carson Ellis fala sobre o seu processo de criação: “Para cada livro tem sido diferente. Livros ilustrados têm tipicamente começado com um storyboard bastante simples. Todos envolvem muita procura por referências” (apud. SITBB, 2013).

O trabalho de pesquisa visual e rascunhos preliminares pode, segundo Shaun Tan (20103), a maior parte do tempo de desenvolvimento um projeto. O ilustrador cita a importância de estar constantemente desenhando, mantendo seus *sketchbooks*, lendo livros, e fazendo desenhos de observação, sempre atento à influências exteriores para diferenciar o seu trabalho. Além disso, utiliza como referências sua biblioteca de livros e imagens que coleta na internet.

Rui de Oliveira (apud MORAES; HANNING; PARAGUASSU, p. 37, 2012) acredita que, por possuir uma grande quantidade de *sketchbooks* e blocos de desenho, já “havia ilustrado” todos os livros em que trabalhou. Isso porque construiu, com esses cadernos, uma pesquisa visual que se acumulou não apenas durante um projeto, mas ao longo de uma vida profissional inteira.

Algumas ferramentas online, como o *Pinterest* (www.pinterest.com), podem servir como arquivos virtuais, auxiliando na organização e armazenamento da pesquisa visual. Dependendo da escala do projeto, é possível criar diversas pequenas pesquisas visuais, num formato muito parecido com o de um painel semântico.

6.2.2 Técnicas utilizadas

O desenvolvimento das ilustrações deste projeto envolveu duas etapas distintas quanto à técnica. A primeira, analógica, envolve o esboço e finalização à nanquim; a segunda, digital, incorpora cor ao traço feito no papel.

A ilustração inicia-se com vários pequenos esboços chamados *thumbnails*. Neste estágio é importante levar em consideração o planejamento dos valores tonais e outros princípios discutidos na subseção “Composição”, pois a presença desses fatores será determinante para a qualidade da ilustração final. Para escolher o esboço que guiará a composição final, James Gurney (2009, p. 31) reúne todos os *thumbnails* feitos e escolhe o que parece ter alguma “faísca de vida”.

Paul Felix (2012) afirma que, caso o esboço tenha uma certa precisão – por exemplo, tenha sido feita utilizando um grid de perspectiva –, o mesmo pode ser escalonado para uma composição maior. Nesta etapa o esboço é transferido à grafite para dimensões aproximadas à final, levando em consideração o posicionamento, arranjo tonal e contornos da ilustração. Para a definição de detalhes podem ser utilizadas referências fotográficas – de preferência feitas pelo próprio ilustrador, para não infringir direitos autorais – ou modelos vivos.

A última etapa analógica do processo é o *inking* do desenho, feito no tamanho final do livro, processo responsável pela definição dos contornos, detalhes e texturas da ilustração. Neste projeto, foram utilizadas exclusivamente canetas de ponta de fibra conhecidas como “nanquim descartável”, que possuem espessura de ponta uniforme.

A caneta nanquim, assim como a pena, é descrita por Arthur Guptill como:

[...] um instrumento excepcionalmente bem adequado ao trabalho de contorno, a nitidez do delineamento das formas que ela propicia e a precisão do seu traço são inigualáveis, conseguem expressar de modo notável todos os tipos de irregularidade e textura (GUPTILL, 1982, p. 16)

As canetas nanquim descartáveis têm ainda a vantagem sobre canetas nanquim técnicas (recarregáveis) e penas de possuir um tempo de secagem muito menor, além de não exigirem preparo ou limpeza pós-uso (GAIR, 1997, p. 54), evitando o borramento sobre o desenho e vazão excessiva de tinta.

Com o desenho sobre papel pronto, é feita a digitalização da ilustração. Em scanners caseiros, geralmente de dimensão útil de um A4 (210x297mm), pode ser necessária a digitalização em duas ou mais etapas para garantir a total cobertura e qualidade. As partes são unidas posteriormente em um programa de edição de imagens – neste projeto, utilizamos o *software Adobe Photoshop*. A digitalização deve ser feita em alta resolução, já que o traço à nanquim se manterá na ilustração colorida final; os desenhos deste projeto foram digitalizadas em uma resolução de 600 ppi, que poderia ser maior dependendo da qualidade do *scanner* e da velocidade de processamento do computador utilizado para fazer a pintura digital, já que imagens muito grandes ou com resolução muito alta podem aumentar o tempo de resposta do computador, atrapalhando o fluxo de trabalho.

A colorização digital inicia-se com um processo chamado *block-in* (também conhecido como *color blocking* ou *ebauché*), no qual uma camada de cores estabelece o valor tonal e as cores da ilustração utilizando pincéis largos (GURNEY, 2009, p. 191-192). Nesta etapa, preocupa-se com a delimitação de grandes blocos de cor sobre cada uma das formas do desenho, buscando uma solução definitiva para a paleta de cores. A definição de materiais (materiais reflexivos, transparentes ou brilhantes) e texturas específicas devem ser evitadas nessa etapa.



Figura 67 – Color blocking, à esquerda, e pintura finalizada à direita.
FONTE: Adaptado de Kali Ciesemier (2013)

Em seguida, definem-se os materiais na composição de acordo com suas propriedades, levando em consideração o estilo de ilustração. Por exemplo, “A prata polida e outros objetos metálicos criam reflexos quase tão perfeitos quanto os espelhos” (GUPTILL, 1982, pg. 64), e se a representação dessas características fizer parte do estilo de ilustração, é nesta fase que elas devem ser sugeridas por meio das variações de cor. Nesta etapa, a direção da luz representada deve ser bem definida, para evitar um efeito de luz confuso e irreal.

6.2.3 Geração de alternativas

A geração de alternativas de um livro ilustrado pode acontecer em etapas distintas. Em uma delas, projetam-se os personagens da história, incluindo roupas e acessórios, de acordo com as descrições feitas no roteiro. Na outra etapa, são desenvolvidas variações de composição para cada dupla de páginas em pequenos esboços chamados *thumbnails*, até que a composição visual agrade o ilustrador.

Existem muitos métodos para o desenvolvimento de personagens, porém é comum o uso consciente do fenômeno psicológico chamado Apofenia, que, segundo James Gurney (2009, p. 105, tradução nossa), “se refere à nossa tendência de achar padrões com significado ou encontrar conexões em dados aleatórios.”; tal fenômeno é responsável por enxergarmos rostos em troncos de árvores, ou animais nas núvens, por exemplo.

Alguns artistas fazem manchas no papel, como em um teste de Rorschach, e tentam “descobrir” silhuetas das formas aleatórias ou semi-controladas. Scott McCloud (2008, p. 58-60) afirma que a simetria, uma das qualidades que nos diferenciam como seres vivos, é fundamental para o reconhecimento pelo leitor de formas animais, e invariavelmente os humanos irão se reconhecer em formas bilateralmente simétricas, por mais abstrata que ela seja. O processo de desenvolvimento de personagens a partir dessas formas pode ser auxiliado pelo uso de fotos de referência, maquetes, modelos anatômicos, estudos de modelos vivos. Em alguns casos é necessário desenvolver um personagem antropomórfico – acrescentando a um animal, vegetal ou ser inanimado características humanas. Neste

caso, estar perto de referências ao vivo pode ajudar, já que, por exemplo, animais muitas vezes utilizam expressões corporais e olhares semelhantes aos dos humanos. (GURNEY, 2009, p. 100-105).

Scott McCloud (2008, p. 72-73) sugere o uso de grupos temáticos para a o design de personagens, que seriam construídos levando em consideração uma “ideia única”, como por exemplo personagens que têm personalidades e tipos físicos baseados nos elementos da natureza (terra, água, ar, fogo), personagens baseados em animais ou sentimentos humanos. A utilização de um princípio unificador pode fornecer ideias para se gerar estruturas corporais e psicológicas marcantes e distintas.

Os ambientes nos quais os personagens são inseridos são de grande importância para a história, e devem, segundo Gurney (2009, p. 72), ser únicos e revelar algo sobre o personagem, como se ele é familiar ou não àquele lugar, ou quais objetos o personagem teria ao seu redor. Todas essas informações devem ser consideradas durante a fase de desenvolvimento de *thumbnails*, e somente depois, de acordo com o autor, deve-se fazer uma pesquisa de referências para detalhar a cena de modo mais preciso.

O *thumbnail* é um esboço rápido realizado com a finalidade de gerar alternativas para uma ilustração ou para alguma forma de narrativa visual, ou seja, são “desenhos pequenos, soltos e rabiscados utilizados para planejar a composição. Os esboços devem ser feitos em um tamanho menor do que um cartão de visitas, e devem ser feitos em menos de dez minutos, para que muitas variações sejam feitas. Os *thumbnails* podem levar em consideração a quebra da página dupla, as relações de valores tonais entre os elementos da ilustração, a perspectiva e cores (GURNEY, 2009, p. 30).

6.2.4 Storyboards

Para James Gurney (2009, p. 32), “um *storyboard* é um tipo especial de *thumbnail* no qual todos os desenhos trabalham juntos para descrever uma

narrativa”. A técnica é utilizada para planejar qualquer tipo de arte sequencial, como filmes, quadrinhos, livros ilustrados, jogos eletrônicos, entre outros.

Segundo Haslam (2007, p. 143) o *storyboard* é um diagrama esquemático feito antes do *layout* definitivo do livro. Esses *layouts* provisórios, além de servirem como ferramenta de *marketing* e como base para reuniões editoriais, funciona como referência para produção de fotografias, ilustrações e posicionamento de textos contidos no *layout* final.

Os painéis de um *storyboard* devem ser desenhados de forma solta, sem acabamento ou muitos detalhes, geralmente são feitos a lápis para indicar arranjos tonais (GURNEY, 2009, p. 32-33). Porém, existe a possibilidade de indicar as cores de cada página do livro no diagrama; neste caso, o *storyboard* é chamado de *color script*.

O *color script*, segundo Gurney (2010, p. 133), auxilia a guiar o espectador por diversas fases de humor através da narrativa. As cores de cada página devem manter uma relação com o resto do livro. Mas, principalmente – de acordo com Gurney –, deve manter certa unidade de cores com a dupla de páginas anterior e posterior. Isso se faz transformando a gama de cores (ver página x) ao longo da narrativa. Uma mudança repentina também pode ser um efeito desejado, como “um luar monocromático azul para uma gama mais ampla de um festival colorido” (GURNEY, 2010, p. 133), que será um efeito de contraste provocado no leitor no momento de se virar a página.

6.2.5 Colorização das Páginas

Na produção de um livro, as ilustrações devem apresentar certa unidade através da sequência de páginas apresentadas, que pode ser planejada através de estudos de cor colocados lado a lado. Este processo é conhecido, segundo James Gurney (2011, p. 34), como *color scripting*. Esses estudos devem ser feitos em tamanho reduzido, na mesma técnica que as ilustrações finais, sem dar atenção aos detalhes, para que não se perca a intenção exploratória do estudo (Figura 68).



Figura 68 – Exemplo de *color script* por James Gurney
 FONTE: Adaptado de Gurney (2010, p. 132).

7 DESCRIÇÃO DO PROCESSO DO NOSSO LIVRO

A partir daqui, descreveremos o processo de produção do livro ilustrado “Além da Floresta das Sombras”. Aqui, dividimos o processo em 11 etapas: pesquisa visual, definição do estilo e técnica, formato do livro, distribuição da história nas páginas, adaptação do texto, storyboard, criação dos personagens, ilustração das páginas, letreiramento, pré-impressão, acabamento e protótipo.

7.1 PESQUISA VISUAL

Após a exploração do conto, vista no início do documento, foi feita uma pesquisa visual, não só sobre o assunto em questão (o conto), mas também sobre o que existe no mercado editorial de livros ilustrados, atualmente.

Então, de início, coletamos algumas imagens referentes ao que já foi representado até hoje, tanto do conto original, quanto de seus elementos principais, como a Torre Negra ou o Mago Merlin, por exemplo.

As ilustrações que vimos referentes ao conto, então, foram as de John D. Batten (ver Figura 3 e Figura 4), as de Maginel Wright Enright (anexo C) e as do livro de Alan Marks (ver Figura 5, Figura 6 e Figura 7). Mesmo assim, nota-se uma grande diferença de cada ilustrador ao representar a história. Na ilustração de Batten, o rei dos elfos é uma figura magrela, com pés e orelhas pontudas e aparência ameaçadora. Na ilustração de Enright, o elfo também é pequeno e com extremidades pontudas, mas de aparência muito menos ameaçadora.. Já os elfos de Marks não apresentam diferença alguma da representação dos humanos feita pelo ilustrador.

Se for feita uma pesquisa sobre elfos em geral, a influência de J. R. R. Tolkien na representação dessas criaturas é bastante visível. Tolkien explora o universo dos elfos em muitos de seus trabalhos, sendo os mais conhecidos “O Senhor dos Anéis” e “O Hobbit”.

7.2 DEFINIÇÃO DE ESTILO E TÉCNICA

O livro ilustrado, que por tanto tempo se adequou à técnicas restritas aos meios de reprodução, é produzido hoje com as mais variadas técnicas de ilustração. “Encontramos nessa área ilustradores de todas as tendências, e a produção da maioria dos livros ilustrados responde, em primeiro lugar, a uma preocupação plástica. Resulta daí uma profusão de estilos difíceis de enumerar (...)” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 39). De todo modo, Van der Linden afirma que podemos identificar algumas tendências de estilos. O mais importante, segundo ela, pode ser qualificado como “tradicional”, que é caracterizado por representar a realidade de modo harmonioso suave – como, por exemplo, nas ilustrações de Erin E. Stead para “Um dia na vida de Amos McGee”. Outro estilo destacado é o “cartunista”, reconhecido por explorar um traçado expressivo, irregular e caricatural (Figura 70). Entre esses, outros estilos podem ser apontados, os quais comumente se aproximam de movimentos artísticos, como o expressionismo, dadaísmo ou o minimalismo (VAN DER LINDEN, 2011, p. 39-43).

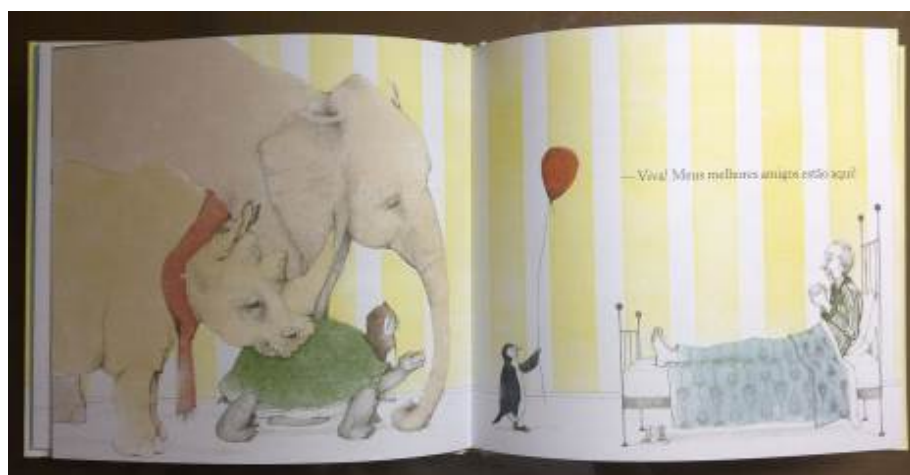


Figura 69 – Dupla-página do livro “Um dia na vida de Amos McGee”, ganhador da Medalha Caldecott de 2011.

FONTE: Arquivo dos autores

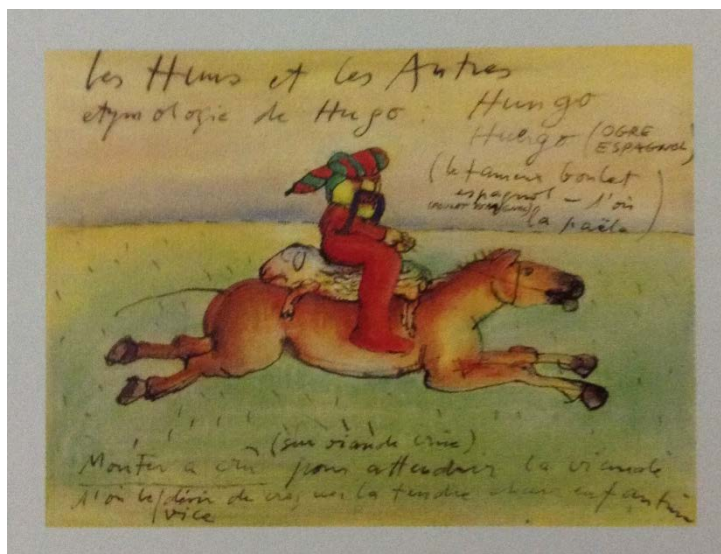


Figura 70 – “Le fils de l’ogre” (1999), escrito por François David e ilustrado por André François.
 FONTE: VAN DER LINDEN, 2011

A decisão sobre a estilização das ilustrações é uma etapa muito importante no desenvolvimento de um livro e pode levar em consideração diversos aspectos como a natureza da história, as instruções de um cliente ou editora, o repertório visual do ilustrador, aspectos físicos do livro ou o público-alvo, entre outros.

Para escolha do estilo de ilustração, nesse projeto, foi considerada, principalmente, a história do conto “Childe Rolland”. Por ser uma história “originalmente” contada através de texto, há uma riqueza de detalhes na descrição feita por Joseph Jacobs. Para traduzir a história em um livro ilustrado, o modo de ilustrar seguiu essa característica. A maior parte das ilustrações é rica em detalhes (Figura 71), na tentativa de contar a história através das ilustrações tanto quanto através do texto.



Figura 71 – Detalhe de uma das ilustrações do projeto, exemplificando o estilo de ilustração.

FONTE: Arquivo dos autores

Como a história é baseada em um conto medieval, o detalhamento das ilustrações também faz referência às ilustrações medievais. Também podem ser observadas outras características comuns a ilustrações medievais, como o uso do banner e da utilização da perspectiva ortográfica, de maneira que o leitor é levado a interpretar a imagem como uma representação simbólica, e não realista (ver Figura 72).



Figura 72 – Detalhe de uma das ilustrações do projeto, mostrando as referências medievais.

FONTE: Arquivo dos autores

As técnicas utilizadas para as ilustrações foram escolhidas, principalmente, pela familiaridade com a ilustração em nanquim e a ilustração digital – utilizadas em outros projetos durante o curso. A maioria das ilustrações foi feita manualmente, em papel branco com nanquim descartável, e depois digitalizada e colorida digitalmente, através do *software* Adobe Photoshop. Esse processo digital, em oposição às técnicas manuais de colorização, foi valorizado por ser um processo relativamente rápido e fácil de ajustar, mesmo depois de finalizado.

7.3 FORMATO

De acordo com Van der Linden (2011, p. 52), a escolha do formato do livro é determinante para a expressão do projeto. Segundo ela, “assim como o pintor escolhe sua tela, o criador do livro ilustrado compõe em função das dimensões do livro”. O formato escolhido – 15,5x30 centímetros –, com o livro fechado, é vertical

(ou “à francesa”). Ele foi escolhido, principalmente por possibilitar os contrastes acentuados de tamanho entre cenários e personagens. Sophie Van der Linden (2011, p. 53) afirma que nesses formatos, “frequentemente nos deparamos com imagens descritivas mostrando retratos ou paisagens”. A escolha do tamanho do livro – relativamente grande, em comparação a maioria dos livros – foi tão importante quanto a escolha do formato. “Quando se é pequeno, quanto maior o livro, mais a leitura irá parecer uma aventura” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 55).

As dimensões também foram decididas levando em conta o aproveitamento de papel em uma folha BB (66x96 cm), a partir da necessidade de se adequar à decisão de um formato marcadamente vertical. As dimensões de 31x30cm para cada folha, apesar do formato quase quadrado da dupla página, forneceriam uma proporção alta de 15,5x30 cm por página – ou com o livro fechado –, um formato 1:1,935 muito próximo ao formato racional 1:2.

Alguns livros ilustrados possuem dimensões muito próximas – ou ainda iguais – às escolhidas para este projeto. A análise destes livros pode auxiliar na decisão definitiva de formatos e dimensões por permitirem a comparação de características como o número de cadernos, número de folhas por caderno, a proporção do livro em relação às mãos e até mesmo se as dimensões permitem que o livro fique à mostra nas prateleiras das principais livrarias. O livro pop-up “Na Floresta do Bicho Preguiça” (), de Anouck Boisrobert e Louis Rigaud, e “Bili com Limão Verde na Mão”, de Décio Pignatari e Daniel Bueno, ambos da editora Cosacnaify, demonstram a viabilidade e apelo comercial do formato 1:2.



Figura 73 – Capa do livro “Na Floresta do Bicho Preguiça”, com formato 1:2
FONTE: Arquivo Pessoal

7.4 DISTRIBUIÇÃO DA HISTÓRIA NAS PÁGINAS

O ponto de partida para o desenvolvimento do livro “Childe Rowland” se deu com a distribuição da história em um diagrama de páginas feito manualmente (Figura 74), no qual foi descrita a função de cada página para a narrativa do livro. Ao ler um conto, o leitor é levado a “produzir” imagens em sua mente que representam aquilo que está escrito. Porém, cada indivíduo imagina a história de maneira pessoal e dando importância a diferentes momentos, de acordo com o seu repertório individual. Ao escolher os momentos do livro a serem ilustrados, os autores discutiram e decidiram quais eram os momentos essenciais da história em comum.

Esta etapa, apesar de se situar no início do projeto, deve estabelecer aspectos referentes à fase final do projeto, presentes no livro finalizado, como o número de páginas – que deve obrigatoriamente ser múltiplo de quatro¹⁴ –, e permite prever aspectos relevantes à diagramação, como determinar quais duplas páginas se situarão no meio do caderno, deixando à mostra o fio de costura, que liga os cadernos à lombada.

Quanto ao planejamento da narrativa, o diagrama de páginas permite antever de maneira simples o fluxo de leitura da narrativa. Assim, durante as revisões desse diagrama, algumas duplas de páginas foram movidas ou eliminadas, levando em consideração a sua importância e a sua função para a narrativa. O maior objetivo dessas revisões era deixar a narrativa mais fluente e objetiva.

O diagrama de páginas foi exposto em uma das paredes do ambiente de trabalho, para ser consultado com facilidade (). Além disso, auxiliou na decisão do formato do livro – vertical quando fechado – e nas estimativas de tempo de desenvolvimento do projeto ao definir o número de páginas ilustradas presentes no livro.

¹⁴ Essa afirmação pode ser justificada no capítulo sobre pré-produção, no qual é falado sobre os cadernos de um livro.

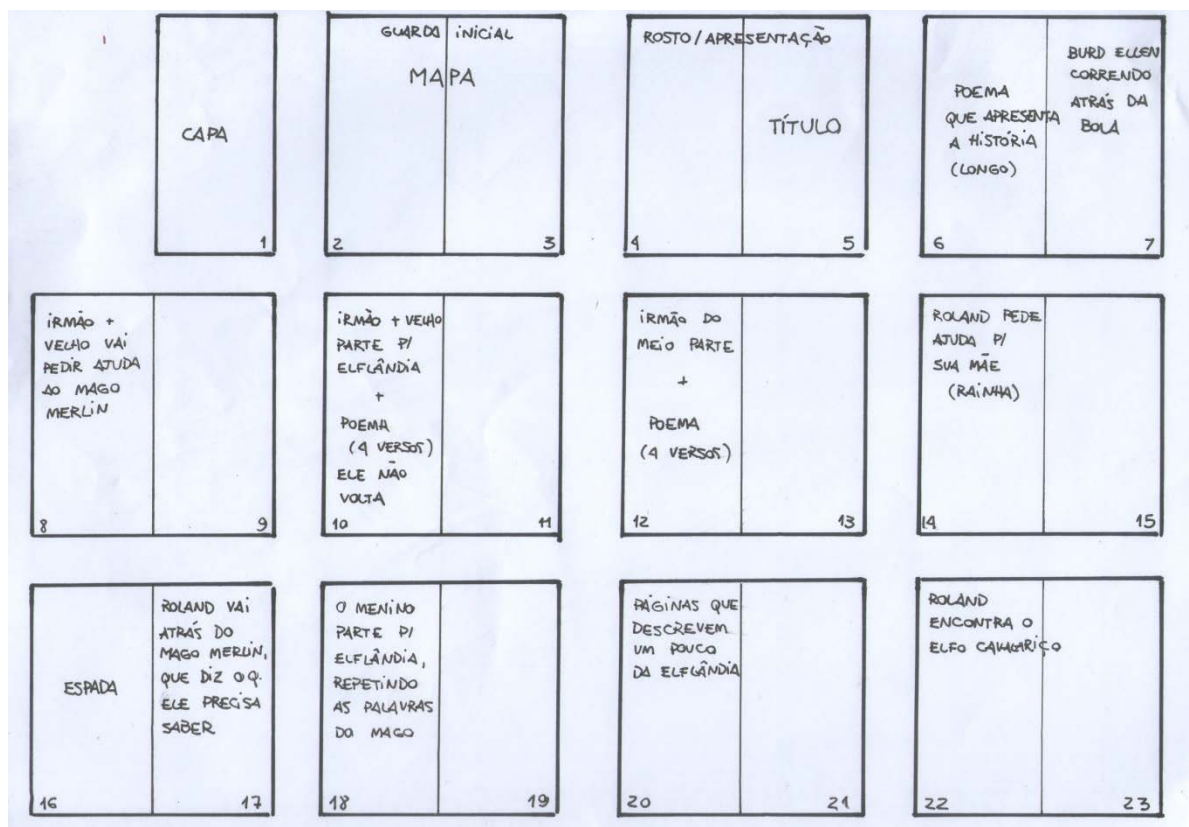


Figura 74 – Parte do diagrama de páginas.

FONTE: Arquivo dos autores



Figura 75 – Foto do Ambiente de trabalho. O diagrama de páginas pode ser visto na parede esquerda.

FONTE: Arquivo dos autores

7.5 ADAPTAÇÃO DO TEXTO

A adaptação do texto para o formato de um livro ilustrado iniciou-se com a tradução da versão de Joseph Jacobs, editada na antologia em língua inglesa “The Best Fairy Stories of the World”. A versão de “Contos de Fadas Ingleses” traduzida para o português por Inês A. Lohbauer e publicada pela editora Landy foi utilizada apenas como comparação entre traduções, pois ignora alguns aspectos do texto original como as rimas em versos.

Após a tradução do conto, a história foi sendo re-escrita de acordo com o diagrama de páginas e com as decisões de representação com imagem das páginas do livro. Essa etapa foi o ponto de partida para a produção do *storyboard* – descrito mais a frente –, já que o texto foi sendo construído ao mesmo tempo que as imagens.

Desde início foi decidido que seriam mantidas as passagens em verso do livro. Esses poemas foram re-escritos para que as rimas entre cada linha coincidissem com as rimas do poema original.

7.6 STORYBOARD

O *storyboard* foi feito manualmente em folhas A3, nas quais foram distribuídos quadros reduzidos representando cada dupla de páginas. Estes quadros foram enumerados, e em cada um deles foi esboçado um *thumbnail* em grafite colorido, sugerindo uma composição visual (Figura 77). Ao lado de cada quadro, foi deixado um espaço vazio para anotações relevantes à finalização das ilustrações.

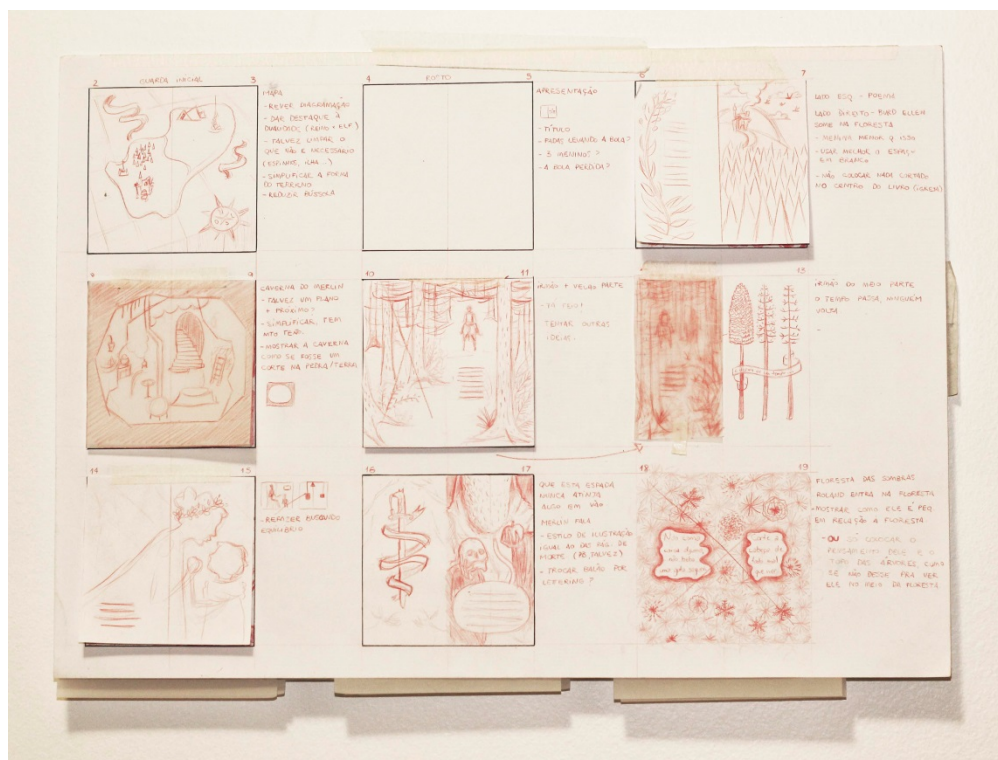


Figura 76 – Uma das páginas do storyboard.
FONTE: Arquivo dos autores

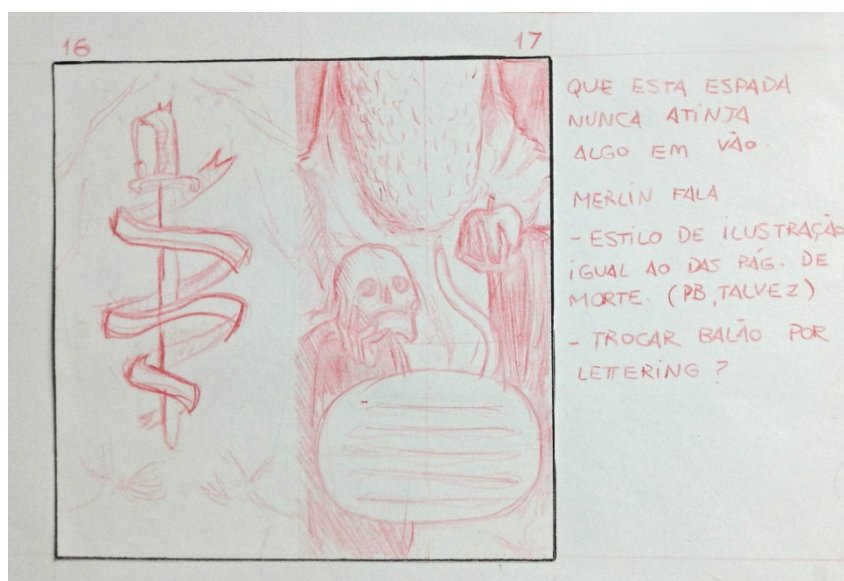


Figura 77 – Detalhe do storyboard
FONTE: Arquivo dos autores

Antes de esboçar essas composições no *storyboard*, foram feitas várias alternativas para cada dupla de página em papéis separados (Figura 78).



Figura 78 – Algumas alternativas para as páginas do livro: processo anterior ao storyboard.

FONTE: Arquivo dos autores

As folhas de storyboard têm grande relevância para análise da narrativa e auxiliam na avaliação do escopo do trabalho. Em cada ilustração final, foram tomados como base esses esboços, e cada dupla de páginas anterior e posterior também eram importantes para mudar ou acrescentar detalhes que ajudassem a melhorar a narrativa.

Nesse processo, também foram feitas algumas revisões – levando em consideração o fluxo da narrativa –, cortando e adicionando páginas ao livro.

7.7 CRIAÇÃO DE PERSONAGENS

Por este projeto ter sido realizado sem o crivo de um editor, escritor ou cliente, existiu completa liberdade durante a etapa de criação de personagens. As descrições existentes em “Childe Rowland”, apesar de não muito detalhadas, serviam como guias para o design de personagens que correspondessem, em algum aspecto, àqueles descritos na versão de Joseph Jacobs. Não existe no texto original,

por exemplo, menção à idade de qualquer um dos irmãos – a não ser a informação de qual era mais velho e qual era mais novo –, ou descrições aprofundadas de vestimentas, ou se os irmãos viajam cavalgando ou à pé, nem mesmo se sabe com precisão em que data se passa a história. As descrições ocorrem com mais frequência fazendo referência a ambientes encontrados no conto. A maioria dessas “variáveis” foi decidida conscientemente ao longo do projeto por meio de pesquisa visual e literária.

Uma ferramenta interessante – já citada anteriormente – para organizar imagens reunidas como referências para um personagem ou cenário é o Pinterest. A partir dele, foram criadas pastas de referências para cada personagem

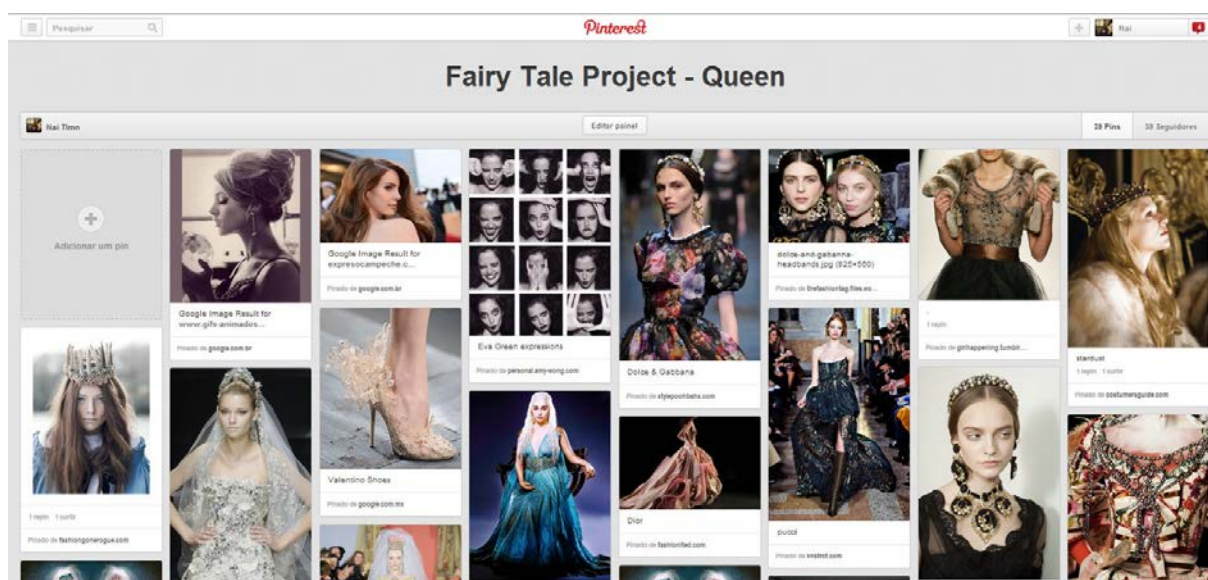


Figura 79 – Quadro de referências para criação de personagens/cenários.
FONTE: Arquivo dos autores.

Os personagens são desenvolvidos com uma técnica muito semelhante ao desenvolvimento de *thumbnails*. Muitas variações de cada personagem são desenhadas em pequenos esboços conscientemente alterando características entre um e outro. Com a intenção de manter uma unidade entre os personagens, o modo como são desenhados deve manter feições similares – como proporção do corpo, ou modo como as faces são estilizadas.

Se mostrou útil desenvolver personagens utilizando variadas ferramentas de desenho. Um esboço feito à lapiseira pode ser mais preciso do que um feito à bico-de-pena, porém provavelmente será menos expressivo. Ferramentas digitais como os

softwares *Corel Painter* ou *Manga Studio* permitem que desenhos sejam feitos simetricamente em tempo real, facilitando a visualização de manchas espelhadas como figuras lembrando seres humanos ou animais.

Para manter o visual do personagem consistente com suas características psicológicas – a menos que se deseje um contraste – alguns adjetivos podem ser escritos em um papel e deixados à mostra durante o desenvolvimento de determinado personagem (Figura 80), servindo como guia para sua devida caracterização durante o processo de design.



Figura 80 – Processo de criação do personagem Roland.
FONTE: Arquivo dos autores

7.8 ILUSTRAÇÃO DAS PÁGINAS

À seguir será descrito o processo de ilustração, em linhas gerais, das ilustrações presentes no livro *Além da Floresta das Sombras*. Nem todas as ilustrações seguem exatamente os passos descritos – algumas ilustrações, por exemplo, não possuem contornos com traço definido –, porém a descrição dessas etapas compreende a maioria das ilustrações presentes no livro. Além disso, serão

apresentadas duas ilustrações, realizadas de maneiras particulares, e seus respectivos processos individuais de ilustração.

7.8.1 Processo das ilustrações em geral

Com o *storyboard* finalizado, ampliaram-se as composições – realizando ajustes necessários, como um melhor detalhamento dos elementos individuais – para as dimensões finais, de 15,5x30cm por página em ilustrações de página única. Primeiramente, foi feito um esboço em tamanho real, em grafite colorido vermelho (Figura 81) e/ou azul, que pode facilmente ser removido digitalmente por um processo de edição digital após o escaneamento..

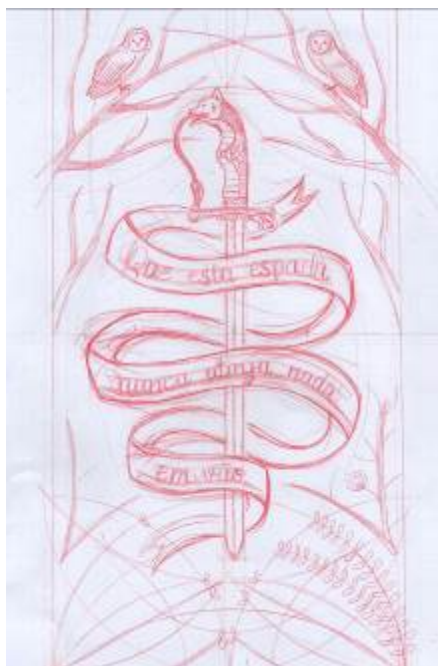


Figura 81 – Esboço em grafite vermelho
FONTE: Arquivo dos autores

Utilizando exclusivamente nanquim descartáveis de espessura de ponta 0.05, 0.1, 0.3, 0.5 e 0.8, foram definidos os contornos, texturas e outros detalhes da ilustração (Figura 82). Como o estilo de algumas das ilustrações desse projeto envolve minuciosos detalhes, essa etapa foi executada com cautela, a fim de evitar

correções digitais. Algumas das ilustrações não levam esse contorno, passando assim para a coloração digital diretamente a partir do esboço em grafite.

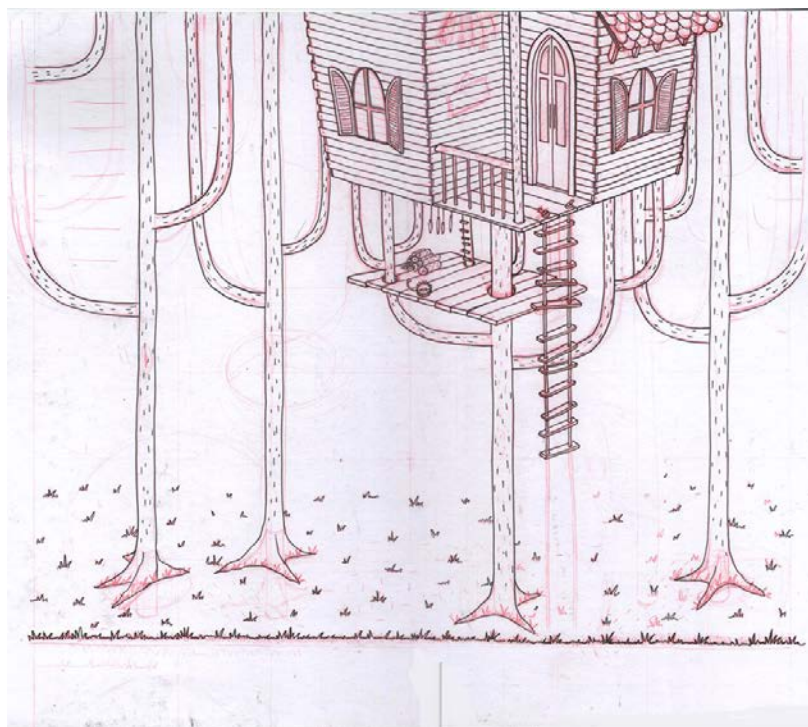


Figura 82 – Desenho à nanquim finalizado
FONTE: Arquivo dos autores

Alguns desenhos, principalmente os que envolviam personagens sobre cenários, foram feitos em papel vegetal, colocado sobre o desenho à nanquim finalizado. Essa técnica garante mais flexibilidade à produção de ilustrações com muitas “camadas de profundidade”, pois permite que sejam feitas alterações em uma camada sem afetar diretamente outra.

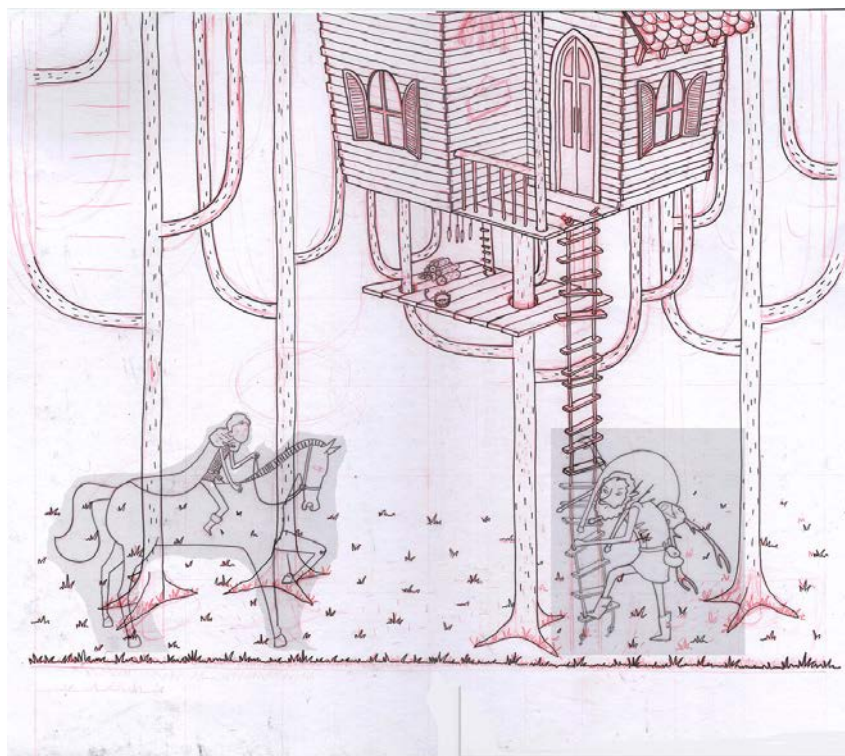


Figura 83 – Ilustração com camadas de papel vegetal sobreposto
 FONTE: Arquivo dos autores.

Os desenhos foram então digitalizados separadamente em alta resolução (600 ppi) e passaram por um tratamento no *software Adobe Photoshop*. Nessa etapa, foi preciso remover os traços do grafite em vermelho, deixando visível somente o acabamento em nanquim. Elementos indesejados como sujeiras e traços incorretos foram eliminados nessa etapa. Assim, o traço fica pronto para ser utilizado na ilustração.

O processo de colorização iniciou-se logo após a decisão das cores a serem utilizadas no projeto. Essa decisão foi tomada levando em consideração os estudos sobre limitação da paleta de cores, assim como o custo da produção do livro em impressão *offset*. Assim, optou-se por utilizar três cores (apenas ciano, magenta e amarelo) – ao invés de quatro cores (sistema CMYK) –, barateando o custo da produção.

As cores escolhidas (Figura 84) formam um esquema consonante de cores – paleta formada a partir de tons vizinhos (cores análogas) no círculo cromático (SILVEIRA, 2007).




					
C	66	C	20	C	100
M	30	M	33	M	80
Y	25	Y	0	Y	70
K	0	K	0	K	0

Figura 84 – Paleta de cores do livro e seus respectivos percentuais de cores

FONTE: Arquivo dos autores.

Como foi decidido utilizar somente as cores definidas, não seria possível fazer transições entre elas utilizando efeitos de transparência da cor. Apesar disso, foram criadas padronagens feitas à mão para gerar um efeito visual de mistura de cores, o que acompanha o estilo detalhado de algumas das ilustrações. Tais padronagens geralmente acompanham as linhas de superfície dos elementos representados (Figura 85).



Figura 85 – Exemplo de padronagens feitas à mão

FONTE: Arquivo dos autores

Em seguida foi feito um *color script* do livro, utilizando a paleta de cores escolhida. Esse processo serve para que possa ser observada a sequência das cores em cada dupla de página. Assim, pode ser levado em consideração o contraste entre as páginas conforme a narrativa. Além disso, o *color script* agiliza o

processo de pintura ao ditar as cores permitidas a cada elemento, permitindo um foco maior ao ilustrador.

Tradicionalmente, como visto no subcapítulo 6.2.5, “Colorização das Páginas”, o *color script* é feito em um painel separado do *storyboard*, utilizando a mesma técnica das ilustrações finais. Porém o *color script* deste projeto foi criado com de uma abordagem mais espontânea, com folhas de papel vegetal sobrepostas e adesivadas diretamente ao *storyboard*, pintadas com lápis de cor (Figura 86). Esta técnica permite que se gerem alternativas de maneira mais veloz, aproveitando os traços previamente desenhados do *storyboard*.



Figura 86 – Color Script feito a partir do storyboard.

FONTE: Arquivo dos autores.

Nesse processo, não foram levados em consideração muitos dos detalhes das ilustrações. Um foco maior foi dado na delimitação de cores de cada elemento, sempre considerando não apenas as três cores da paleta, mas também o branco da página como uma das cores disponíveis para cada ilustração.

Sobre o processo de colorização no *software Adobe Photoshop*, foram seguidas algumas etapas em comum em todas as ilustrações. Para aumentar a precisão do traço no computador, foi utilizada uma *tablet*. De início, a ilustração à nanquim ou desenho à grafite colorido é posicionado em uma camada no modo *multiply*. Nesse modo, a área em branco da ilustração torna-se translúcida,

possibilitando a visualização das camadas inferiores. Na sequência, a ilustração é colorida de acordo com o *color script*. Para manter os arquivos leves e organizados, são criados geralmente quatro camadas, uma para cada cor específica da imagem, e outra simulando a cor do papel, por baixo de todas.

7.8.2 Ilustração da Espada (Página 12)

A ilustração da página 12, representando a espada do pai do personagem Rowland, foi a primeira realizada para este projeto. A grande maioria das ilustrações do livro “Além da Floresta das Sombras” foi produzida seguindo estes passos. O primeiro passo foi o desenvolvimento de um *thumbnail*, a fim de definir a composição e os elementos da ilustração (Figura 87).



Figura 87 – Ampliação do *thumbnail* para página 12
FONTE: Arquivo dos autores.

Então a ilustração foi redesenhada, também em grafite vermelho, no formato final do livro, 15,5 por 30 cm, como visto na Figura 81. Nessa etapa, os principais elementos da imagem foram definidos em detalhes, porém sem definir texturas.

Utilizando canetas nanquim sobre este desenho foram definidos todos os detalhes da imagem, formando a imagem vista na Figura 88.



Figura 88 – Desenho à nanquim finalizado
FONTE: Arquivo dos autores

O desenho, digitalizado, passou por um tratamento para remover as linhas vermelhas, que consiste em aumentar de brilho apenas das cores vermelhas no *software Adobe Photoshop*, utilizando a ferramenta “*Hue/Saturation*”. Depois dessa etapa, as cores apresentadas no *color script* para a composição (Figura 89) são levadas em consideração para se fazer a blocagem de cores na imagem.



Figura 89 – Detalhe do color script (ampliação)

FONTE: Arquivo dos autores

A ilustração, após a blocagem das cores, está quase completa. Alguns detalhes, como texturas e padronagens feitas à mão são adicionados para melhorar o contraste entre os elementos, como explicado no início deste capítulo. A imagem finalizada é apresentada na Figura 90.



Figura 90 – Ilustração da página 12 finalizada
FONTE: Arquivo dos autores

7.8.3 Ilustração em plano geral da Floresta das Sombras

A ilustração que antecede guarda final (Figura 91) foi desenvolvida através de um processo excepcional, com o uso do software de programação visual baseada em nós chamado *NodeBox*. Tal software permite que designers e criem imagens através da programação visual de computadores, pois apresenta um visual amigável à pessoas sem experiência em programação (ver Figura 92).

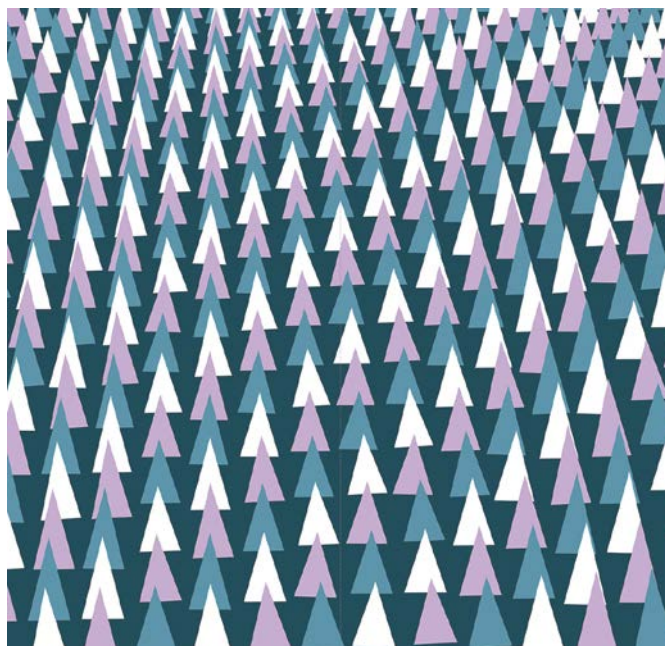


Figura 91 – Guarda final do livro
 FONTE: Arquivo dos autores

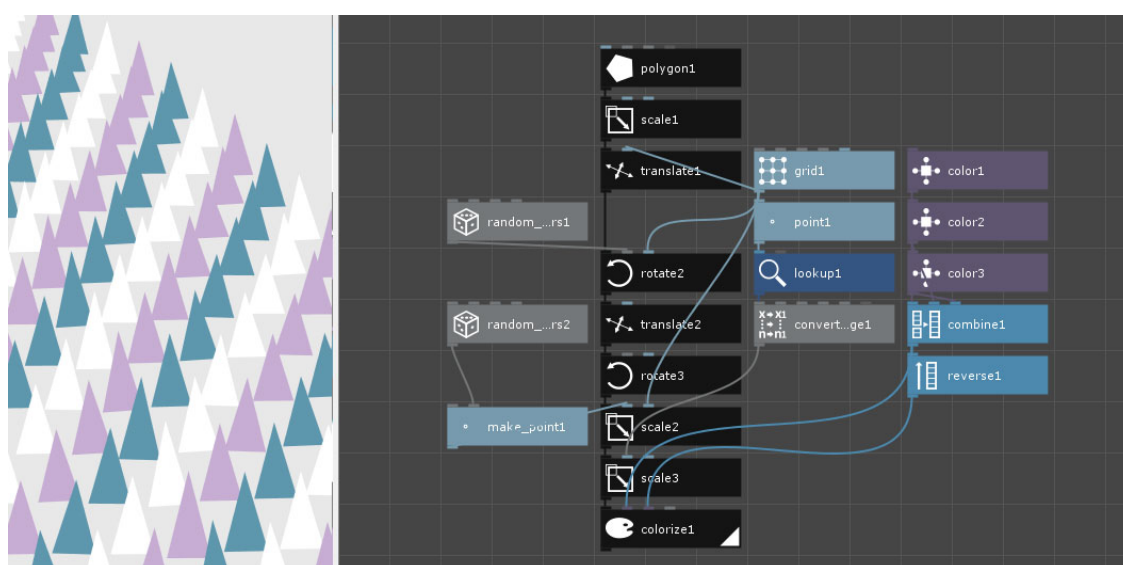


Figura 92 – Interface do software NodeBox 3
 FONTE: Arquivo dos autores

A principal vantagem do desenvolvimento de uma ilustração gerada por computador é a possibilidade de experimentação quase instantânea, apenas com a variação dos parâmetros no *software*, o que permite a geração de muitas alternativas (Figura 93) para uma ilustração. Alguns dos parâmetros utilizados foram a rotação individual de cada triângulo, a quantidade triângulos, suas cores e tamanhos.

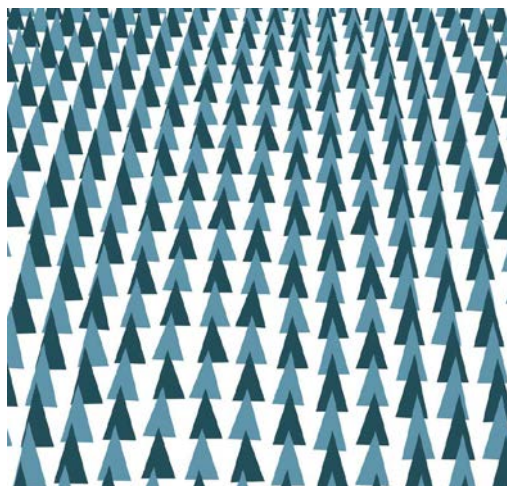


Figura 93 – Alternativa para guarda final
FONTE: Arquivo dos autores.

Mesmo uma ilustração gerada através de programação começou com a etapa analógica de *thumbnail*. A Figura 94 representa a composição projetada para a guarda final do livro, porém na versão final o foi optado por uma densidade maior de árvores, com menos detalhes individuais, o que reproduz a Floresta das Sombras de maneira menos literal.

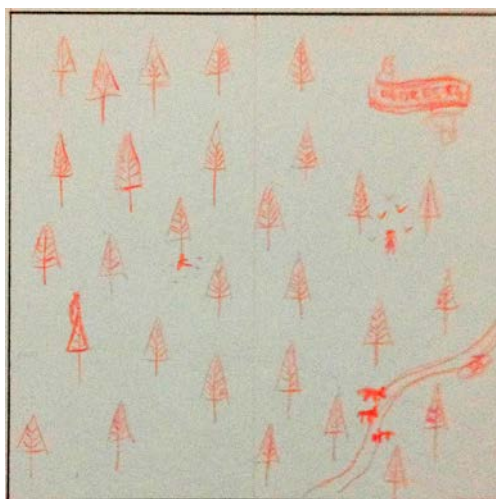


Figura 94 – Thumbnail da guarda final do livro em grafite vermelho
FONTE: Arquivo dos autores.

7.9 PRÉ-IMPRESSÃO

Na etapa de pré-impressão, todas as páginas (ilustrações na extensão .PSD) foram impostas num espelho de páginas virtual utilizando o software Adobe InDesign (Figura 95).

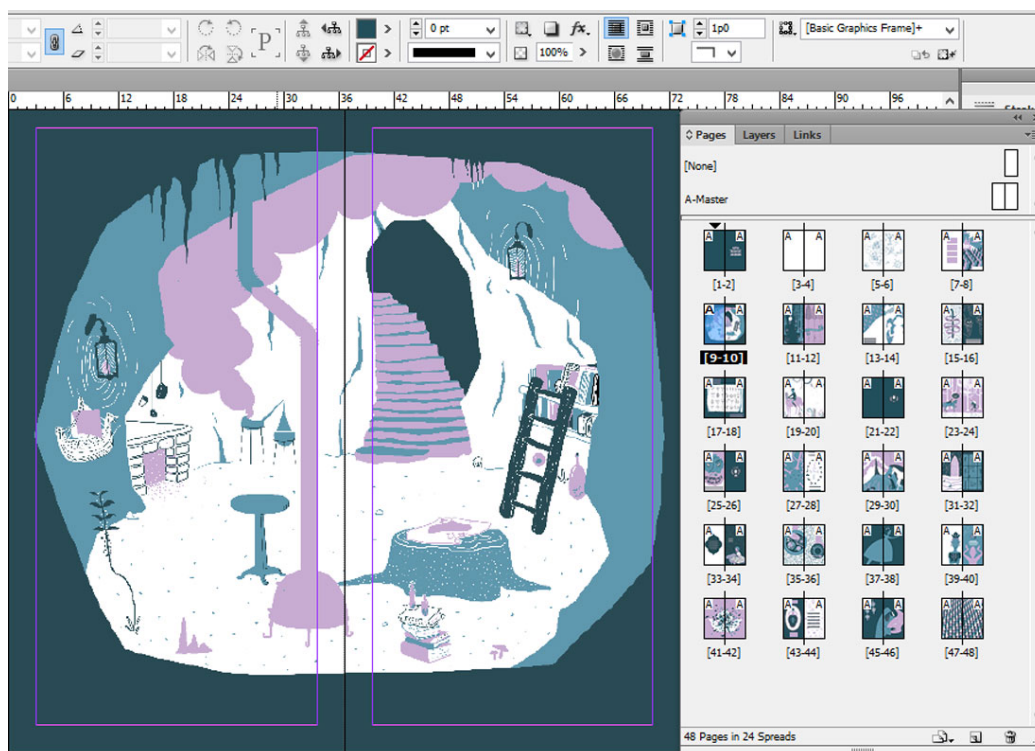


Figura 95 – Espelho de páginas virtual no software Adobe InDesign
 FONTE: Arquivo dos autores.

Alguns cuidados foram tomados para evitar alguns dos problemas mais comuns em impressões, de acordo com o guia fornecidos pela gráfica Abril (2012):

- Foi deixada uma sangria de pelo menos 0,5 cm para cada borda externa da dupla-página. Esse cuidado evita que um erro de registro deixe à mostra a partes “em branco” no livro;
- Todos os arquivos de imagem foram transformados em um esquema de cores CMYK (apesar de o livro utilizar apenas CMY, o modo ou esquema de cores se mantém CMYK), com resolução igual ou maior a 300dpi, sem compactação ou compressão;

7.9.1 Modelos de Teste

No subcapítulo Pré-Impressão, foi descrita a importância da produção de um modelo de teste para a produção de um livro. Nesse projeto, foram produzidos três modelos.

O primeiro (Figura 96) – ainda com ilustrações não finalizadas e o texto em anotações adesivas (tipo *post-it*) –, serviu principalmente para verificar aspectos relacionados à narrativa da história, como a sequência dos acontecimentos ou o tempo de leitura, por exemplo.



Figura 96 – Primeiro modelo de teste
 FONTE: Arquivo dos autores

O segundo modelo de teste (Figura 97) foi o mais importante para o projeto, pois serviu para que o professor orientador pudesse contribuir para o aperfeiçoamento do projeto. Várias anotações foram feitas pelo professor através de *anotações adesivas* coladas em cada página do livro. O modelo ainda foi mostrado ao professor Liber Paz, o qual fez comentários que foram também bastante enriquecedores para o resultado final. Como primeiros leitores do projeto, os

professores puderam observar com mais facilidade do que os autores problemas gerais de narrativa e visuais, colaborando com suas opiniões sobre diversos aspectos do livro, como a cor, estilização dos personagens, qualidade de linha, e definição do texto. Esse boneco, impresso na mesma gráfica na qual foi impresso o protótipo, serviu também como teste de cor e de qualidade de impressão.



Figura 97 – Segundo modelo de teste

FONTE: Arquivo dos autores

O terceiro e último modelo de teste (Figura 98), já com todas as ilustrações finalizadas, serviu principalmente como teste de impressão, considerando a cor e o papel a ser utilizado. Além disso, o modelo de teste serviu para revisão do texto de cada página. Esse modelo foi impresso no papel *Rives Traditional Pale Cream* 170 g/m². Esse papel foi escolhido por ser texturizado, enriquecendo assim a experiência do leitor, principalmente comparado ao papel couchê, bastante utilizado em livros ilustrados. Porém, o resultado da impressão nesse papel não foi satisfatório, pois o efeito da textura apresentou um conflito com os detalhes em traço fino das ilustrações. Assim, foram feitos testes de impressão em outros papéis com texturas diferentes.



Figura 98 – Terceiro modelo de teste
 FONTE: Arquivo dos autores

7.10 PROTÓTIPO

Após o fechamento dos arquivos no InDesign, o protótipo foi impresso na gráfica escolhida. Foram feitas duas cópias do protótipo, nas quais o miolo foi impresso no papel *Mistral Particles Snow* 150 g/m² (Figura 101, Figura 102 e Figura 103), as guardas (Figura 100) no papel *Rives Traditional Natural White* 170 g/m² e a capa (Figura 99) no papel *Vivaldi Violeta* 180 g/m². O papel escolhido para o miolo possui uma textura menos evidente do que o papel testado no último modelo, mas ainda proporciona uma experiência bastante agradável ao toque. Ainda, o fato de o papel ser consideravelmente encorpado também enriquece a experiência do leitor, além de servir para evitar que a impressão em um lado do papel prejudique o verso. A cor do papel é levemente amarelada, dando assim uma sensação se ser antigo, combinando com o tema da história. Este efeito é ainda mais visível no papel utilizado nas folhas de guarda, que possui uma textura mais evidente e é ainda mais amarelado. O papel da capa, de cor violeta, foi escolhido principalmente por possuir

uma cor uniforme, o que não se consegue com perfeição em cores chapadas na impressão digital.



Figura 99 – Capa do protótipo do livro
FONTE: Arquivo dos autores



Figura 100 – Guarda do protótipo do livro
FONTE: Arquivo dos autores



Figura 101 – Folha de rosto do protótipo do livro
 FONTE: Arquivo dos autores



Figura 102 – Exemplo do miolo do protótipo
 FONTE: Arquivo dos autores



Figura 103 – Segundo exemplo do miolo do protótipo
FONTE: Arquivo dos autores

7.10.1 Encadernação

Após a impressão final, as folhas impressas foram separadas segundo a sequência dos cadernos – que somaram o total de quatro – para facilitar o processo do encadernador. Cada caderno ficou com um total de três folhas impressas frente e verso, ou 12 páginas. A encadernação foi feita artesanalmente pelo encadernador Cláudio Pilotto, no Ateliê de Encadernação. O acabamento foi feito com costura e capa dura (Figura 104). Ainda foi feito um acabamento com tecido sarja azul na lombada, seguindo a parte de trás da capa do livro (Figura 105).



Figura 104 – Detalhe da encadernação do livro em capa dura
FONTE: Arquivo dos autores



Figura 105 – Detalhe do tecido na encadernação
FONTE: Arquivo dos autores

Tanto a cor da lombada quanto do papel utilizado na capa fazem parte da paleta de cores utilizada na impressão do miolo, dando assim uma unidade ao projeto. Além disso, a textura do tecido também tem o propósito de enriquecer a experiência do leitor, além de proteger fisicamente o livro.

A participação do encadernador durante o projeto favoreceu bastante o resultado. Claudio Pilotto, durante uma das reuniões, sugeriu a aplicação do tecido na lombada por cima do papel, se estendendo por todo o verso da capa. O tecido de

cor violeta utilizado para unir os cadernos (Figura 104) também foi uma ideia do encadernador, o que mostrou um melhor resultado.

Daqui para frente, serão descritas as considerações finais feitas pelos alunos sobre a produção deste projeto.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs, como objetivo principal, documentar o processo de design do livro ilustrado “Além da Floresta das Sombras”. Para isso, foi desenvolvida uma pesquisa extensa sobre o tema do livro ilustrado sua a produção editorial.

Para produzir esse livro, foi proposto adaptar e ilustrar o conto, além de desenvolver o design do produto final. Durante o desenvolvimento do projeto, acabou-se por priorizar a adaptação do conto para o formato de livro ilustrado, com um foco maior no estudo e desenvolvimento de ilustrações.

As maiores dificuldades enfrentadas durante a criação do livro foram em relação à adaptação de um conto medieval para um formato que complementa a imagem. Tal adaptação exigiu que os autores deste projeto alterassem alguns dos acontecimentos do enredo original, considerando a cultura contemporânea, e assim se tornando, como Joseph Jacobs, “recontadores” do conto-de-fadas “Childe Rowland”.

Por fim, o desenvolvimento de um projeto de livro ilustrado permitiu aos autores um entendimento do uso do design como fundação para o desenvolvimento de narrativas visuais. O projeto foi de grande importância, também, pela liberdade de exploração e desenvolvimento de habilidades de ilustração, complementando a formação obtida no curso.

REFERÊNCIAS

- ABRIL. Como evitar erros. Disponível em: <http://grafica.abril.com.br/como_evitar_erros.php>. Acesso em: 28/02/2013.
- AMAZON. Childe Roland: An English Folk Tale (Folk Tales of the World). Disponível em: <<http://www.amazon.com/Childe-Roland-English-Tales-World/dp/0872264009>>. Acesso em: 01/10/2013.
- AMAZON. In the Night Kitchen (Caldecott Collection). Disponível em: <<http://www.amazon.com/Night-Kitchen-Caldecott-Collection/dp/0064434362>>. Acesso em: 02/10/2013.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2008.
- SITBB. Seven Questions Over Breakfast with Carson Ellis. Disponível em: <<http://blaine.org/sevenimpossiblethings/?p=2136> >. Acesso em: 06/10/2013.
- BLOG DO GUTEMBERG. As estampas de Rudolph Topffer. Disponível em: <<http://blogdogutenberg.blogspot.com.br/2011/07/as-estampas-de-rudolph-topffer.html> >. Acesso em: 06/10/2013
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BUZZ LITTÉRAIRE. Souvenirs de lectures d'enfance et regard sur la nouvelle princesse. Disponível em: <<http://www.buzz-litteraire.com/201012211729-1001-livres-enfants-grandir-princesse-moderne-litterature-jeunesse/>>. Acesso em: 02/10/2013.
- CALLUM, James. **Front Free Endpaper**: Fairy Tales of John D. Batten. Disponível em: <<http://callumjames.blogspot.com.br/2008/04/fairy-tales-of-john-d-batten-1.html>>. Acesso em: 01/10/2013.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EISNER, Will. **Quadrinhos e a arte sequencial**. Tradução: Luís Carlos Borges. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESTEVEES, Ricardo. **O design brasileiro de tipos digitais: a configuração de um campo profissional**. São Paulo: Blucher, 2010.

FELIX, Paul. Unofficial Paul Felix. Disponível em: <<http://unofficialpaulfelix.blogspot.com.br/2011/08/paul-felix-notes.html>>. Acesso em: 07/03/2013.

GAIR, Angela. **Manual completo del artista: materiales y técnicas de pintura y dibujo**. Buenos Aires: La Isla, c1997. 256 p. ISBN 950-637-059-1

GUPTILL, Arthur L. **A arte de desenhar a nanquim**. Tradução: Fernando B. Ximenes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.

GURNEY, James. **Imaginative Realism: How to paint what doesn't exist**. Kansas: Andrews McMeel, 2009.

GURNEY, James. **Color and Light: A guide for the realist painter**. Kansas: Andrews McMeel, 2010.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II – como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2007.

HONRATH, Barbara; LINSMANN, Maria. **Zeitgenössische Bilderbuch Illustration in Deutschland**. [Ilustração Contemporânea de Livros Infantis na Alemanha]. Leverkusen: Heggenchuck, 2005.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IDEAS MADE OF LIGHT. #34: Once there was a poor old woman, by Arthur Rackham. Disponível em: <<http://www.scottmcd.net/artanalysis/?p=932>>. Acesso em: 05/10/2013.

ITAÚ CULTURAL. Arts & Crafts. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>

aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4986
>. Acesso em: 28/08/2013.

JACOBS, Joseph; LOHBAUER, Inês A. **Contos de fadas ingleses**. São Paulo, SP: Landy, 2006. 230p.

JULIEN MANNONI LIVRES ANCIENS ET RARES. Les Larmes de crocodile (1956), avec un envoi d'André François. Setembro de 2011. Disponível em: <<http://julienmannoni.blogspot.com.br/2011/09/les-larmes-de-crocodile-1956-avec-un.html>> Acesso em: 28/03/2013

KALI CIESEMIER. Kali Draws: Snatched. Disponível em: <<http://kalidraws.blogspot.com.br/2011/12/snatched.html>>. Acesso em: 06/10/2013.

LETTERATURA GRAFICA. *Protofumetto. Letteratura per l'infanzia. Francia, Bertall, La Signoria Maria Senza Cura*. Disponível em: <<http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-protfumetto-letteratura-per-l-infanzia-francia-bertall-la-signoria-maria-senza-cura-m-elle-marie-sans-soin-1867-7a-e-8a-parte-40006700.html>>. Acesso em: 02/10/2013.

LOOMIS, Andrew. **Creative Illustration**. Nova Iorque: The Viking Press, 1947. 300p.

LUTHER OUT OF STATION. Reasons to Like Chennai: Tara Books. Disponível em: <<http://lutheroutofstation.wordpress.com/2012/03/05/reasons-to-like-chennai-tara-books/>>. Acesso em: 05/10/2013.

MCCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels**. São Paulo: Makron Books, c2008. 264 p. ISBN 9788576800262

MANUAL DA GRÁFICA HEBROM. Manual da gráfica Hebrom. Disponível em: <http://www.graficahebrom.com.br/post/manual/manual_grafica_hebrom.pdf >. Acesso em: 05/10/2013.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORTON, Chris. A pleasant history of chapbooks. The Guardian, 2007. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2007/jan/04/apleasanthistoryofchapbook>>. Acesso em: 27/08/2013.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2011. 365p. ISBN 9788575039779

NUWER, Hank. **Maurice Sendak interview with Hank Nuwer**. Disponível em: <<http://www.hanknuwer.com/sendak.html>>. Acesso em: 01/10/2013.

OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador / organizado por Ieda de Oliveira**. São Paulo: DLC, 2008.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução: Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PETER RABBIT. Disponível em: <http://www.peterrabbit.com/uk/beatrix_potter/bibliography>. Acesso em: 13/06/2012.

PILGRIM, David. **The Golliwog Caricature**. Social Sciences Dept, Ferris State University, Michigan, 2000. Disponível em: <<http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/golliwog/>>. Acesso em: 17/06/2012.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

READING IN PUBLIC. Gallery of Reading in Public. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/readinginpublic/3786323077/in/photostream/lightbox/>>. Acesso em: 02/10/2013.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Children's Picturebooks: The art of visual storytelling**. Londres: Laurence King Publishing, 2012.

SALTZ, Ina. **Design e tipografia: 100 fundamentos do design com tipos**. Tradução de Luciano Cardinali. São Paulo: Blucher, 2010.

SEBALD, W. G. Sebald Malerei der Biedermeierzeit. Disponível em: <<http://www.wgsebald.de/bied.html>>. Acesso em: 02/10/2013.

SEBRAE. Encadernação de Livros. Disponível em: <http://www.sebrae-sc.com.br/ideais/printer.asp?cd_noticia=2639>. Acesso em: 14/06/2012.

SHAPERO. Adventures of two Dutch dolls and Golliwogg. UPTON, Florence K. Disponível em: <http://www.shapero.com/detail/dept/86011/1/3/Rare%20Books/Literature/gbp/8/author,%20title_sort>. Acesso em: 06/10/2013.

SILVEIRA, Luciana M. Esquema de Combinações de Cores. Curitiba: UTFPR, 2007. Notas de aula.

SILVEIRA, Luciana M. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

STANCHFIELD, Walt. **Gesture Drawing for Animation**. Disponível em: <<http://www.floobynooby.com/pdfs/gesturedrawingforanimation.pdf> >. Acesso em: 28/02/2013.

SOMMER BOOKS. Banbury Cross Box Set – Grace Rhys, 1st Edition 1895. Disponível em: < http://www.somerbooks.com/Sold/banbury_cross.htm >. Acesso em: 02/10/2013.

TAN, Shaun. Picture Books: frequently asked questions. Disponível em: <<http://www.shauntan.net/faq1.html>>. Acesso em: 06/10/2013.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. Artists Biographies: Jean and Laurent de Brunhoff. Disponível em: <<http://www.themorgan.org/about/press/BabarDeBrunhoffBios.pdf>>. Acesso em: 13/06/2012.

THE PROJECT GUTENBERG. Max Und Moritz, by Wilhelm Busch. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/17161/17161-h/17161-h.htm>>. Acesso em: 06/10/2013.

THE RETRO/VINTAGE SCAN EMPORIUM. Illustrations by Allan Marks. Disponível em: <<http://drmonkeyretroblog.blogspot.com.br/2011/08/illustrations-by-alan-marks.html>>. Acesso em: 16/08/2013.

TOLKIEN, R. R. John. **Sobre histórias de Fadas**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010. (3ª edição)

VISUAL TELLING OF STORIES. **Edy-Legrand**: Macao et Cosmage. Disponível em: <<http://www.fulltable.com/vts/aoi//legrand/mc.htm>>. Acesso em: 28/08/2013.

WIKIMEDIA. Hey diddle diddle and Baby bunting. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hey_diddle_diddle_and_Baby_bunting>. Acesso em: 02/10/2013.

WARD-O-MATIC. Where The Wild Things Are: An Observation. Disponível em: <<http://wardomatic.blogspot.com.br/2009/10/where-wild-things-are-observation.html>>. Acesso em: 06/10/2013.

WILLBERG, Hans P.; FORSSMAN, Friedrich. **Primeiros Socorros em Tipografia**. São Paulo: Rosari, 2007.

WIKISOURCE. Der Struwwelpeter. Disponível em: <http://de.wikisource.org/wiki/Der_Struwwelpeter>. Acesso em: 01/10/2013.

GLOSSÁRIO

Adobe Photoshop – Software de manipulação de imagens e pintura digital, desenvolvido pela *Adobe*.

Adobe InDesign – Software de editoração desenvolvido pela *Adobe*.

Caderno – Conjunto de folhas que compõem parte de um livro. Auxilia a organizar um livro para encadernação.

Cor chapada – Se refere a uma massa de cor única

Fronstispício – a primeira folha de um livro após as guardas

Fólios – Numeração de uma página, quando apresentada em um livro, geralmente nos cantos inferior ou superior

Tablet – O mesmo que mesa digitalizadora, dispositivo periférico de computador que permite desenhar diretamente no computador. Também pode se referir a dispositivos móveis.

Guardas – Primeira e última folha de um livro.

Guilhotina – Ferramenta para corte de papéis.

Gama de Cores – O mesmo que uma paleta ou conjunto de cores

Gramatura – Medida de densidade de papéis, expressa em gramas por metro quadrado (g/m²).

Paratexto – Qualquer texto de um livro que não faça parte do texto principal da história, como o título, prólogo, notas de rodapé.

Sobrecapa – Folha que envolve a capa verdadeira de um livro. Pode ser removida, serve para proteção da capa.

Sangra – Margem adicionada a um design gráfico feito para impressão que evita o corte abrupto da imagem.

Registro – Marcação feita na área de sangra para alinhamento de chapas de impressão.

Meio-tom – Variação de tamanho de pontos de impressão, utilizado para causar a ilusão de degradê ou mistura de cores.

TERMOS ESTRANGEIROS

Benday – Técnica que envolve a distribuição de pontos em uma imagem para gerar ilusão força de determinada cor.

Block-in – Definição em cores chapadas de cada um dos elementos de uma imagem

Color blocking – O mesmo que *block-in*.

Chapbook – Antigo livro barato vendido pelos Chapman, que eram vendedores ambulantes

Color Script – Estudo de cores realizados para uma narrativa gráfica, levando em conta páginas, cenas ou enquadramentos.

Ebauché – O mesmo que *block-in*.

Inking – Processo de definição de contornos em tinta, geralmente nanquim

Gamut – “Um amplo espectro de cores que podem ser encontradas através de uma mistura determinada de cores primárias; também, a região no círculo cromático que representa esse espectro” (GURNEY, 2010, p.215, tradução dos autores).

Gamut Mapping – “A prática de delimitar regiões em um círculo cromático para descrever, definir ou planejar os limites de um esquema de cores.” (GURNEY, 2010, p.215, tradução dos autores).

Layout – Etapa do design gráfico que envolve distribuir os elementos gráfico em uma página.

Lettering – O mesmo que letreiramento. Consiste na criação de letras desenhadas à mão contendo mais de um traço.

Thumbnail – Pequeno desenho, geralmente criado como um estudo de composição

Software – Programa de computador.

Scanner – Equipamento utilizado na digitalização de documentos materiais.

ANEXO A – Texto do livro O Nobre Rolando, de Joseph Jacobs¹⁵

O NOBRE ROLANDO

*O Nobre Rolando e seus dois irmãos
Brincavam jogando bola,
E lá entre eles estava
a irmã Burd Ellen.*

*O Nobre Rolando chutou a bola
E a jogou com o joelho;
Quando ele a lançou entre todos
Ela por cima da igreja voou.*

*Burd Ellen percorreu a nave lateral
Para a bola perdida procurar
Os irmãos esperaram e esperaram
E não mais ela voltou.*

*Procuraram a irmã no leste, procuraram no oeste
Procuraram no norte, procuraram no sul
Pesados seus corações ficaram,
Pois ela não foi encontrada.*

Então seu irmão mais velho foi procurar o mago Merlin e lhe contou todo o caso; perguntou-lhe se sabia onde estava Burd Ellen. “A bela Burd Ellen”, disse o mago Merlin, “deve ter sido levada pelos duendes, porque ela deu a volta na igreja em sentido contrário ao sol¹⁶. Ela está agora na Escura Torre do Rei da Terra dos Elfos; só o mais ousado cavaleiro da Cristandade poderá trazê-la de volta.”

“Se for possível trazê-la de volta”, disse seu irmão, “eu o farei, ou morrerei tentando.”

“É possível sim”, disse o Mago Merlin, “porém será uma desgraça para aquele que tentar se não for bem instruído previamente sobre sua tarefa.”

O irmão mais velho de Burd Ellen não se intimidou por nenhum medo ou perigo que houvesse na tentativa de trazê-la de volta, por isso implorou ao Mago Merlin que lhe dissesse o que deveria fazer e o que não deveria fazer na busca da irmã. Após recebido as instruções e repetir a lição, foi à procura da Terra dos Elfos.

*E todos esperaram e esperaram mais ainda,
Com muita dúvida e muita dor,
Pesadas seus corações ficaram,
Pois não mais ele voltou*

O segundo irmão cansou-se de tanto esperar e foi ao encontro do Mago Merlin perguntar o mesmo que seu irmão. E partiu para procurar Burd Ellen.

E todos esperaram e esperaram mais ainda

¹⁵ Texto retirado das páginas 121 à 128 do livro: JACOBS, Joseph; LOHBAUER, Inês A. **Contos de fadas ingleses**. São Paulo, SP: Landy, 2006. 230p.

¹⁶ Nota no texto original: “Em sentido anti-horário, considerado desfavorável. (NE)”

*Com muita dúvida e muita dor,
Mãe e irmão com os corações pesados,
Pois não mais ele voltou.*

E depois de esperarem e esperarem por um bom tempo, Rolando, o mais novo dos irmãos de Burd Ellen, desejou ir também, e pediu à sua mãe, a boa rainha, para que o deixasse ir. Inicialmente ela não concordou, pois era o último e mais querido de seus filhos, e se ele se perdesse, tudo estaria perdido. Porém ele implorou e implorou até que finalmente a boa rainha o deixou ir. Deu-lhe a boa espada do pai, que nunca dava um golpe em vão, e enquanto a prendia em volta de sua cintura disse-lhe as palavras mágicas que lhe trariam a vitória.

Rolando disse adeus à boa rainha, sua mãe, e foi à gruta do Mago Merlin. “Mais uma vez, e só mais uma”, disse ele ao Mago, “diga-me como posso salvar Burd Ellen e seus dois irmãos.”

“Bem, meu filho”, disse o Mago Merlin, “existem duas coisas que podem parecer simples, porém são difíceis de fazer. Uma das coisas deve ser feita, e a outra coisa não deve ser feita. E a coisa a ser feita é a seguinte: após entrar na Terra Encantada, você deverá usar a espada de seu pai e cortar a cabeça de qualquer pessoa que lhe dirigir a palavra, até encontrar Burd Ellen. E o que não deve ser feito é o seguinte: comer seja o que for, beber uma gota de bebida que seja, por mais esfomeado ou sedento que esteja; se você beber uma gota de bebida ou comer um bocado de comida enquanto estiver na Terra dos Elfos, jamais verá Terra do Meio novamente.”

Rolando repetiu as duas coisas várias vezes até fixá-las bem na memória, depois agradeceu ao Mago Merlin e seguiu seu caminho. Viajou muito, até que encontrou do encarregado dos cavalos do Rei da Terra dos Elfos, que estava dando de comer aos animais. Soube que eram os cavalos do Rei por causa de seus olhos faiscantes, então percebeu que finalmente chegara à Terra Encantada. “Você poderia me dizer”, disse Rolando ao encarregado dos cavalos, “onde é a Torre Escura do Rei da Terra dos Elfos?” “Não lhe posso dizer”, disse o encarregado, “porém siga mais um pouco e encontrará o pastor das vacas, talvez ele possa lhe dizer.”

Então, sem uma palavra mais, Rolando puxou a boa espada que jamais dava um golpe em vão, e lá se foi a cabeça do encarregado dos cavalos. Rolando seguiu adiante até encontrar o pastor das vacas, e fez a mesma pergunta. “Não posso lhe dizer”, disse o pastor, “mas vá um pouco mais adiante e encontrará a mulher que cuida das galinhas, e com certeza ela saberá”. Então Rolando sacou sua boa espada que nunca dava um golpe em vão, e lá se foi a cabeça do pastor de vacas. Seguiu um pouco mais adiante e encontrou uma velha usando uma capa cinza. Perguntou-lhe se sabia onde era a Torre Escura do Rei dos Elfos. “Siga um pouco mais”, disse a mulher, “até chegar a um monte verde redondo, rodeado de terraços em forma de anéis, que o cobrem de cima até embaixo; dê três voltas ao seu redor no sentido anti-horário dizendo a cada volta:

*Abra, porta! Abra, porta!
E deixe-me entrar.*

na terceira vez a porta se abrirá e você poderá entrar”. Rolando estava prestes a seguir adiante quando se lembrou do que tinha de fazer, sacou a boa

espada que nunca dava um golpe em vão, e lá se foi a cabeça da encarregada das galinhas.

Proseguiu na sua jornada até chegar ao monte verde redondo com terraços em forma de anéis de cima até embaixo, deu três voltas ao seu redor no sentido anti-horário dizendo a cada volta:

*Abra, porta! Abra, porta!
E deixe-me entrar.*

Na terceira volta a porta realmente se abriu. O Nobre Rolando entrou e ela se fechou atrás dele com um clique, e ele ficou no escuro.

Não estava exatamente escuro, era muito mais uma espécie de crepúsculo ou penumbra. Não havia janelas nem velas acesas, e não dava para ver de onde vinha aquela luz crepuscular, se era das paredes ou do teto. As paredes e o teto eram de arcos toscos feitos de rocha transparente, incrustados com lanuras de prata, espato e outras pedras brilhantes. Embora as paredes fossem de rocha, o ar era bastante quente, como sempre acontece na Terra dos Elfos. Ele atravessou essa passagem até que finalmente chegou a duas portas largas e altas que estavam entreabertas. E ao abri-las teve uma visão gloriosa e linda. Era um salão imenso e espaçoso, tão grande que parecia ter o mesmo tamanho do monte. O teto se apoiava em belos pilares, tão grandes e altos que os pilares de uma catedral não eram nada comparados a eles. Eram de ouro e prata, com entalhes em arabescos, e em volta deles havia coroas de flores, feitas sabe do quê? Ora, de diamantes e esmeraldas, e de todos os tipos de pedras preciosas; também as pedras dos arcos tinham como ornamento cachos de diamantes, rubis e pérolas, além de outras pedras preciosas. Todos esses arcos se uniam no meio do telhado, e justamente ali, preso por uma corrente de ouro, havia um imenso lustre feito de uma grande pérola solitária e muito transparente. No meio dele havia uma grande, imensa granada¹⁷: que girava sem parar; era ela que iluminava todo o salão com seus raios, como se o sol do entardecer brilhasse sobre ela.

O salão estava disposto de maneira igualmente grandiosa, e em uma ponta ficava um maravilhoso sofá de veludo, seda e ouro; nele estava sentada Burd Ellen, penteando seu cabelo dourado com um pente prateado. Quando ela viu Rolando, levantou-se e disse:

*Deus se compadeça de ti,
Pobre tolo desafortunado.
O que vieste fazer aqui?*

*Ouve isso, meu irmão mais novo,
Por que não esperaste em casa?
Tivesses tu mil vidas
Não poderias desperdiçar nenhuma delas.*

*Mas senta-te; infortúnio, ó infortúnio,
Foi teres nascido,
Pois quando o Rei dos Elfos chegar,
Tua sorte será lastimosa*

¹⁷ Nota no texto original: "Pedra preciosa (NT)."

Então sentaram-se juntos e Rolando lhe contou tudo o que havia feito; ela lhe disse como seus dois irmãos tinham alcançado a Torre Escura, mas haviam sido enfeitados pelo Rei dos Elfos e estavam deitados numa tumba como mortos. Após conversarem um pouco mais, Rolando começou a ficar com fome por causa de sua longa jornada, e disse à sua irmã Burd Ellen o quanto estava faminto. Pediu-lhe um pouco de comida, esquecendo-se completamente do aviso do Mago Merlin.

Burd Ellen olhou tristemente para Rolando e sacudiu a cabeça, mas ela estava enfeitada e não conseguiu avisá-lo. Levantou-se, saiu, e logo trouxe de volta uma tigela dourada repleta de pão e leite. Rolando estava prestes a levar a comida à boca, quando olhou para a irmã e lembrou-se do motivo da sua jornada.

Jogou a tigela no chão, e disse: “Não tomarei nenhum gole de bebida, não comerei nenhum bocado de comida até que Burd Ellen seja libertada.”

Naquele preciso momento ouviram o barulho de alguém se aproximando e uma voz alta dizendo:

*Fee, fi, fo, fum.
Sinto o cheiro de um homem cristão,
Esteja morto, esteja vivo, com minha espada
Atirarei longe os miolos de seu cérebro.*

As portas duplas do salão se escancararam e o Rei dos Elfos entrou precipitadamente. “Ataque agora, Fantasma, se você tem coragem”, gritou Rolando, e correu ao seu encontro com sua boa espada que ainda não tinha falhado. Lutaram e lutaram e lutaram, até Rolando vencer o Rei dos Elfos, que ficou de joelhos, rendido, e clamando por misericórdia. “Terei misericórdia de você”, disse Rolando, “se libertar minha irmã de seus feitiços, trazer meus irmãos de volta à vida e deixarmos todos partir; só assim sua vida será poupada”. “Concordo”, disse o Rei dos Elfos. Então ele se levantou e foi até uma cômoda, de onde tirou um vidrinho cheio de um licor vermelho-sangue. Com ele untou as orelhas, pálpebras, narinas, lábios e pontas dos dedos dos dois irmãos, que subitamente acordaram e voltaram à vida, declarando que suas almas estavam longe, mas agora tinham retomado. Depois o Rei dos Elfos disse algumas palavras a Burd Ellen, e isso desfez o seu feitiço; então todos os quatro saíram do salão pelo longo corredor e deram as costas à Torre Escura para nunca mais voltar. Retornaram para casa, e a boa rainha, sua mãe, e também Burd Ellen, nunca mais andaram ao redor de uma igreja em sentido contrário ao sol.

ANEXO B – Texto do livro Best Fairy Stories of The World¹⁸

CHILDE ROWLAND

*Childe Rowland and his brothers twain
Were playing at the ball,
And there was their sister Burd Ellen
In the midst, among them all.*

*Childe Rowland kicked it with his foot
And caught it with his knee;
At last as he plunged among them all
O'er the church he made it flee.*

*Burd Ellen round about the aisle
To seek the ball is gone,
But long they waited, and longer still,
And she came not back again.*

*They sought her east, they sought her west,
They sought her up and down,
And woe were the hearts of those brethren,
For she was not to be found.*

So at last her eldest brother went to the Warlock Merlin and told him all the case, and asked him if he knew where Burd Ellen was. 'The fair Burd Ellen,' said the Warlock Merlin, 'must have been carried off by the fairies, because she went round the church "widershins"--the opposite way to the sun. She is now in the Dark Tower of the King of Elfland; it would take the boldest knight in Christendom to bring her back.'

'If it is, possible to bring her back,' said her brother, 'I'll do it, or perish in the attempt.'

'Possible it is,' said the Warlock Merlin, 'but woe to the man or mother's son that attempts it, if he is not well taught beforehand what he is to do.'

The eldest brother of Burd Ellen was not to be put off, by any fear of danger, from attempting to get her back, so he begged the Warlock Merlin to tell him what he should do, and what he should not do, in going to seek his sister. And after he had been taught, and had repeated his lesson, he set out for Elfland.

*But long they waited, and longer still,
With doubt and muckle pain,
But woe were the hearts of his brethren,
For he came not back again.*

Then the second brother got tired and tired of waking, and he went to the Warlock Merlin and asked him the same as his brother. So he set out to find Burd Ellen.

¹⁸ Texto retirado do livro "Best Fairy Stories of the World" (p. 100-106), publicado pela Collectors Library em 2010.

*But long they waited, and longer still,
With muckle doubt and pain,
And woe were his mother's and brother's hearts,
For he came not back again.*

And when they had waited and waited a good long time, Childe Rowland, the youngest of Burd Ellen's brothers, wished to go, and went to his mother, the good queen, to ask her to let him go. But she would not at first, for he was the last and dearest of her children, and if he was lost, all would be lost. But he begged, and he begged, till at last the good queen let him go; and gave him his father's good brand that never struck in vain, and as she girt it round his waist, she said the spell that would give it victory.

So Childe Rowland said good-bye to the good queen, his mother, and went to the cave of the Warlock Merlin. 'Once more, and but once more,' he said to the Warlock, 'tell how man or mother's son may rescue Burd Ellen and her brothers twain.'

'Well, my son,' said the Warlock Merlin, 'there are but two things, simple they may seem, but hard they are to, do. One thing to do, and one thing not to do. And the thing to do is this: after you have entered the land of Fairy, whoever speaks to you, till you meet the Burd Ellen, you must out with your father's brand and off with their head. And what you've not to do is this: bite no bit, and drink no drop, however hungry or thirsty you be; drink a drop, or bite a bit while in Elfland you be and never will you see Middle Earth again.'

So Childe Rowland said the two things over and over again, till he knew them by heart, and he thanked the Warlock Merlin and went on his way. And he went along, and along, and along, and still further along, till he came to the horse-herd of the King of Elfland feeding his horses. These he knew by their fiery eyes, and knew that he was at last in the land of Fairy. 'Canst thou tell me,' said Childe Rowland to the horse-herd, 'where the King of Elfland's Dark Tower is?' 'I cannot tell thee,' said the horse-herd, 'but go on a little further and thou wilt come to the cow-herd, and he, maybe, can tell thee.'

Then, without a word more, Childe Rowland drew the good brand that never struck in vain, and off went the horse-herd's head, and Childe Rowland went on further, till he came to the cow-herd, and asked him the same question. 'I can't tell thee,' said he, 'but go on a little further, and thou wilt come to the hen-wife, and she is sure to know.' Then Childe Rowland out with his good brand, that never struck in vain, and off went the cow-herd's head. And he went on a little further, till he came to an old woman in a grey cloak, and he asked her if she knew where the Dark Tower of the King of Elfiand was. 'Go on a little further,' said the hen-wife, 'till you come to a round green hill, surrounded with terrace-rings, from the bottom to the top; go round it three times "widershins", and each time say:

*"Open, door! open, door!
And let me come in."*

and the third time the door will open, and you may go in.' And Childe Rowland was just going on, when he remembered what he had to do; so he out with the good brand, that never struck in vain, and off went the hen-wife's head.

Then he went on, and on, and on, till he came to the round green hill with the terrace-rings from top to bottom, and he went round it three times, 'widershins', saying each time:

*'Open, door! open, door!
And let me come in.'*

And the third time the door did open, and he went in, and it closed with a click, and Childe Rowland was left in the dark.

It was not exactly dark, but a kind of twilight or gloaming. There were neither windows nor candles and he could not make out where the twilight came from, if not through the walls and roof. These were rough arches made of a transparent rock, incrustated with sheepsilver and rock spar, and other bright stones. But though it was rock, the air was quite warm, as it always is in Elfland. So he went through this passage till at last he came to two wide and high folding doors which stood ajar. And when he opened them, there he saw a most wonderful and gracious sight. A large and spacious hall, so large that it seemed to be as long, and as broad, as the green hill itself. The roof was supported by fine pillars, so large and lofty that the pillars of a cathedral were as nothing to them. They were all of gold and silver, with fretted work, and between them and around them wreaths of flowers, composed of what do you think? Why, of diamonds and emeralds, and all manner of precious stones. And the very key-stones of the arches had for ornaments clusters of diamonds and rubies, and pearls, and other precious stones. And all these arches met in the middle of the roof, and just there, hung by a gold chain, an immense lamp made out of one big pearl hollowed out and quite transparent. And in the middle of this was a big, huge carbuncle, which kept shining round and round, and this was what gave light by its rays to the whole hall, which seemed as if the setting sun was shining on it.

The hall was furnished in a manner equally grand, and at one end of it was a glorious couch of velvet, silk and gold, and there sat Burd Ellen, combing her golden hair with a silver comb. And when she saw Childe Rowland she stood up and said:

*'God pity ye, poor luckless fool,
What have ye here to do?
'Hear ye this, my youngest brother,*

*Why didn't ye bide at home?
Had you a hundred thousand lives
Ye couldn't spare any a one.
'But sit ye down; but woe, O, woe,*

*That ever ye were born,
For come the King of Elfland in,
Your fortune is forlorn.'*

Then they sat down together, and Childe Rowland told her all that he had done, and she told him how their two brothers had reached the Dark Tower, but had been enchanted by the King of Elfland, and lay there entombed as if dead. And then after they had talked a little longer Childe Rowland began to feel hungry from his long travels, and told his sister Burd Ellen how hungry he was and asked for some food, forgetting all about the Warlock Merlin's warning.

Burd Ellen looked at Childe Rowland sadly, and shook her head, but she was under a spell, and could not warn him. So she rose up, and went out, and soon

brought back a golden basin full of bread and milk. Childe Rowland was just going to raise it to his lips, when he looked at his sister and remembered why he had come all that way. So he dashed the bowl to the ground, and said: 'Not a sup will I swallow, nor a bite will I bite, till Burd Ellen is set free.'

Just at that moment they heard the noise of someone approaching, and a loud voice was heard saying:

*'Fee, fi, fo, fum,
I smell the blood of a Christian man,
Be he dead, be he living, with my brand,
I'll dash his brains from his brain-pan.'*

And then the folding doors of the hall were burst open, and the King of Elfland rushed in.

'Strike then, Bogle, if thou darest,' shouted out Childe Rowland, and rushed to meet him with his good brand that never did fail. They fought, and they fought, and they fought, till Childe Rowland beat the King of Elfland down on to his knees, and caused him to yield and beg for mercy. 'I grant thee mercy,' said Childe Rowland; 'release my sister from thy spells and raise my brothers to life, and let us all go free, and thou shalt be spared.' 'I agree,' said the Elfin King, and rising up he went to a chest from which he took a phial filled with a blood-red liquor. With this he anointed the ears, eyelids, nostrils, lips, and finger-tips of the two brothers, and they sprang at once into life, and declared that their souls had been away, but had now returned. The Elfin King then said some words to Burd Ellen, and she was disenchanted, and they all four passed out of the hall, through the long passage, and turned their backs on the Dark Tower, never to return again. So they reached home and the good queen their mother, and Burd Ellen never went round a church 'widershins' again.

ANEXO C – Texto do livro “The Young and Field Literary Readers”, de Ella Flagg Young e Walter Taylor Field¹⁹

CHILDE ROWLAND

Once upon a time there was a little princess.
Her name was Ellen.
She lived with her mother the queen in a great house by the sea.
She had three brothers.
One day, as they were playing ball, one of her brothers threw the ball over the house.
Ellen ran to get it, but she did not come back.
The three brothers looked for her.
They looked and looked, but they could not find her.
Day after day went by.
At last the oldest brother went to a wise man and asked what to do.
"The princess is with the elves. She is in the Dark Tower," said the wise man.
"Where is the Dark Tower?" asked the oldest brother.
"It is far away," said the wise man. "You cannot find it."
"I can and I will find it. Tell me where it is," said the oldest brother.
The wise man told him, and the oldest brother set off at once.
The other brothers waited.
They waited long, but the oldest brother did not come back.
Then the next brother went to the wise man.
The wise man told him as he had told the oldest brother.
Then the next brother set out to find the Dark Tower.
The youngest brother waited.
He waited long, but no one came.
Now the youngest brother was called Childe Rowland.



At last Childe Rowland went to his mother the queen and said:

¹⁹ Texto retirado do livro “The Young and Field Literary Readers”, disponível online pelo Projeto Gutenberg no endereço: <http://www.gutenberg.org/files/38412/38412-h/38412-h.htm#CHILDE_ROWLAND>.

"Mother, let me go and find the Dark Tower and bring home Ellen and my brothers."

"I cannot let you go. You are all that I have, now," said the queen.

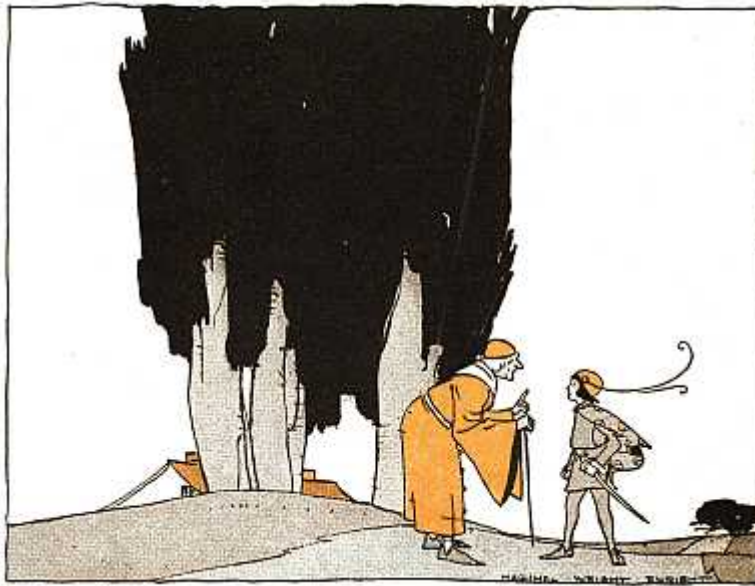
But Childe Rowland asked again and again, till at last the queen said, "Go, my boy."

Then she gave him his father's sword, and he set out.

He went to the wise man and asked the way.

The wise man told him and said:

"I will tell you two things. One thing is for you to do, and one thing is for you not to do.



"The thing to do is this: When you get to the country of the elves, take hold of your father's sword, pull it out quickly, and cut off the head of any one who speaks to you, till you find the princess Ellen.

"The thing not to do is this: Bite no bit and drink no drop till you come back. Go hungry and thirsty while you are in the country of the elves."

Childe Rowland said the two things over and over, so that he should not forget.

Then he went on his way.

He went on and on and on, till he came to some horses with eyes of fire.

Then he knew he was in the country of the elves.

A man was with the horses.

"Where is the Dark Tower?" asked Childe Rowland.

"I do not know," said the man. "Ask the man that keeps the cows."



Childe Rowland thought of what the wise man had told him.
He pulled out his father's sword, and off went the man's head.
Then Childe Rowland went on and on, till he came to some cows with eyes of fire.

The man who kept the cows looked at Childe Rowland.
"Where is the Dark Tower?" asked Childe Rowland.
"I cannot tell. Ask the woman that keeps the hens," said the man.
Childe Rowland took the sword, and off went the man's head.



Then Childe Rowland went on and on, till he came to some hens with eyes of fire.

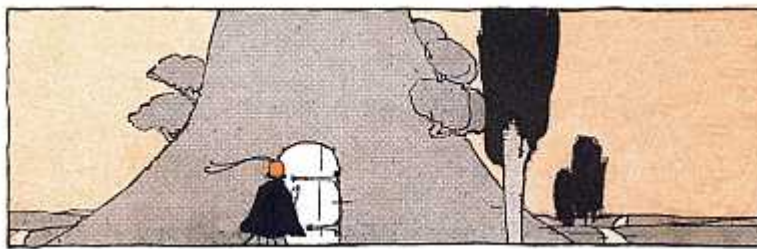
An old woman was with them.
"Where is the Dark Tower?" asked Childe Rowland.
"Go on and look for a hill," said the old woman. "Go around the hill three times.
Each time you go around say:

*'Open, door! open, door!
Let me come in.'*

When you have gone three times around, a door will open. Go in."
Childe Rowland did not like to cut off the head of the old woman, but he thought of what the wise man had told him.
So he took hold of the sword, and off went her head.
After this he went on and on and on, till he came to a hill.
He went three times around it, and each time he said:

*"Open, door! open, door!
Let me come in."*

When he had gone three times around, a door opened. In he went.



The door shut after him, and he was in the dark.
 Soon he began to see a dim light.
 It seemed to come from the walls.
 He went down a long way, and at last he came to another door.
 All at once it flew open, and he found himself in a great hall.
 The walls were of gold and silver, and were hung with diamonds.
 How the diamonds shone!
 And there sat the princess Ellen in a great chair of gold, with diamonds all about her head.
 When she saw Childe Rowland, she came to him and said:
 "Brother, why are you here? If the king of the elves comes, it will be a sad day for you."



But this did not frighten Childe Rowland. He sat down and told her all that he had done.
 She told him that the two brothers were in the tower.
 The king of the elves had turned them into stone.
 Soon Childe Rowland began to be very hungry, and asked for something to eat.
 Ellen went out and soon came back with bread and milk in a golden bowl.
 Childe Rowland took it and was about to eat.
 All at once he thought of what the wise man had said.
 So he threw the bowl down upon the floor, and said:

*"Not a bit will I bite,
 Not a drop will I drink,
 Till Ellen is free."*

Then they heard a great noise outside, and some one cried out:

*"Fee-fi-fo-fum!
I smell the blood
Of an Englishman!"*

The door of the hall flew open and the king of the elves came in.
Childe Rowland took his sword.
They fought and they fought.
At last Childe Rowland beat the king of the elves down to the ground.



"Stop!" cried the king of the elves. "I have had enough."
"I will stop when you set free the princess Ellen and my brothers," said Childe Rowland.
"I will set them free," said the king.
He went at once to a cupboard and took out a blood-red bottle.
Out of this bottle he let a drop or two fall upon the eyes of the two brothers, and up they jumped.
Childe Rowland took the hand of his sister and went out of the door, and up the long way.
The two brothers went after them and left the king of the elves alone.
Then they came out from the hill and found their way back to their own country.
How glad the queen was!



APÊNDICE A – Tradução do conto “Childe Rowland” feita pelos autores²⁰

CHILDE ROWLAND

*Menino Rowland e seus dois irmãos
Estavam jogando bola,
E lá estava sua irmã Burd Ellen
No meio deles, entre todos.*

*Menino Rowland chutou-a com seu pé
Mas pegou em seu joelho;
E então a lançou no meio deles
Sobre a igreja ele a fez voar.*

*Burd Ellen passou pelo corredor
A procurar a bola que sumiu,
Porém por muito tempo esperaram e esperaram,
E ela nunca mais voltou.*

*Eles procuraram leste, procuraram oeste,
Procuraram em cima e embaixo,
E devastados estavam os corações daqueles irmãos,
Porque ela nunca mais foi encontrada.²¹*

Então o mais velho dos irmãos foi até o Mago Merlin e contou a ele o caso, e perguntou se ele sabia onde Burd Ellen estava. “A doce Burd Ellen”, disse o Mago Merlin, “deve ter sido levada pelas fadas, porque ela deu a volta na igreja pelo lado errado²², no sentido contrário ao do Sol. Ela está agora na Torre Negra do Rei da Terra dos Elfos; seria preciso o mais corajoso cavaleiro da Cristandade para trazê-la de volta”.

“Se é possível trazê-la de volta”, disse o irmão, “eu o farei, ou morrerei tentando”.

“Possível é”, disse o Mago Merlin, “porém coitado do homem ou filho que tentar, caso ele não seja ensinado de antemão o que deve fazer”.

O mais velho irmão de Burd Ellen não era de desistir, por nenhum medo de perigo, de tentar buscar ela de volta, então ele implorou ao Mago Merlin que contasse o que ele deveria fazer, e o que ele não deveria fazer quando tentasse procurar sua irmã. E depois que ele foi ensinado e repetiu sua lição, partiu para a Terra dos Elfos.

*Porém por muito tempo esperaram e esperaram,
Com dúvida e muita dor,
E devastados estavam os corações daqueles irmãos,
Porque ele nunca mais voltou.*

²⁰ O conto foi traduzido livremente pelos autores do livro, baseado no texto do livro “Best Fairy Stories of the World”, publicado pela Collectors Library em 2010.

²¹ O poema original rima as segundas e quartas linhas.

²² No sentido anti-horário, porém o termo não faria sentido em uma história medieval. Usa-se a palavra “widdershins”, que significa “em uma direção contrária à da aparente do sol, no sentido da mão esquerda ou anti-horário”.

Então o segundo irmão ficou cansado de sofrer e esperar, e foi ao Mago Merlin e perguntou o mesmo que seu irmão. E então partiu a procurar Burd Ellen.

*Porém por muito tempo esperaram e esperaram,
Com dúvida e muita dor,
E devastados estavam os corações de sua mãe e irmão.
Porque ele nunca mais voltou.*

E quando eles esperaram e esperaram um bom e longo tempo, Menino Rowland, o mais novo dos irmãos de Burd Ellen, desejou ir também, e foi até sua mãe, a boa rainha, pedir que ela deixasse que ele fosse. Mas ela não deixou no início, já que ele era o último de seus filhos que ela tinha, e caso ele se perdesse, tudo estaria perdido. Mas ele implorou e implorou, até que por fim a boa rainha o deixou ir, e deu a ele a espada de seu pai, que nunca atingia em vão. E enquanto ela a encaixava em volta de sua cintura, ela entoou um encantamento que o daria a vitória.

Então Menino Rowland disse adeus à boa rainha, sua mãe, e foi até a caverna do Mago Merlin. “Mais uma vez, e apenas mais uma vez”, disse ele ao Mago Merlin, “diga-me como um homem ou filho pode resgatar Burd Ellen e seus dois irmãos”.

“Bem, meu filho,” disse o Mago Merlin, “existem duas coisas a fazer, que por mais simples que pareçam, são difíceis de fazer. Uma coisa a se fazer, e uma coisa a não se fazer. A coisa a se fazer é a seguinte: depois que você entrar na terra das Fadas, quem quer que fale com você, até você encontrar Burd Ellen, você deve matar com a espada de seu pai e cortar a cabeça fora. E o que você não deve fazer é o seguinte: não morda nenhum pedaço, não beba nenhuma gota, por mais faminto ou sedento que esteja; beba uma gota ou morda algum pedaço enquanto estiver na Terra dos Elfos e você nunca voltará ao reino dos humanos²³ novamente”.

Então Menino Rowland disse as duas coisas de novo e de novo, até que soubesse essas coisas de coração, então agradeceu ao Mago Merlin e foi seguir seu caminho. E então caminhou para longe, e longe, e longe, e ainda mais longe, até encontrar o cavaliço do estábulo do Rei da Terra dos Elfos alimentando aos seus cavalos. Estes conhecia pelos seus olhos impetuosos, por isso sabia que estava enfim na terra das Fadas. “Você poderia me dizer”, disse Menino Rowland no estábulo, “onde a Torre Negra do Rei da Terra dos Elfos fica?” “Eu não sei dizer”, falou o cavaliço, “mas ande mais um pouco à frente, e você chegará até o vaqueiro e ele, talvez, possa dizer a você”.

Então, sem nenhuma palavra a mais, Menino Rowland empunhou a espada que nunca atingia em vão e então se foi a cabeça do cavaliço, e Menino Rowland continuou caminhando até encontrar o vaqueiro, e perguntou a ele a mesma questão. “Eu não sei dizer”, disse ele, “mas ande um pouco mais à frente, e você vai encontrar a cuidadora das aves, ela com certeza vai saber”. Então Menino Rowland levantou sua boa espada que nunca atingia em vão, e então se foi a cabeça do vaqueiro. E então ele foi um pouco mais longe, até encontrar uma velha mulher vestindo uma capa cinza, e perguntou a ela se ela sabia onde ficava a Torre Negra

²³ O termo Middle Earth também é usado por Tolkien em seus livros. A tradução nos livros dele é Terra Média, o que não faz muito sentido considerando o termo original anglo-saxão *middangeard*, referindo-se ao reino dos humanos.

do Rei da Terra dos Elfos. “Continue, um pouco mais adiante”, disse a cuidadora de aves, “até você encontrar uma colina verde, rodeada de anéis de terraceamento, de baixo até o topo; dê a volta nela três vezes, no sentido da sua mão esquerda²⁴, e cada uma das vezes diga:

*Abra, porta! Abra, porta!
E deixe-me entrar,*

e na terceira vez a porta vai abrir, e você poderá entrar”. E Menino Rowland estava quase indo embora, quando ele lembrou o que deveria fazer; então ele sacou a boa espada, que nunca atingia em vão e então se foi a cabeça da cuidadora de aves.

Então ele continuou sua jornada, adiante e adiante, até encontrar a colina redonda com anéis de terraceamento do topo até o pé, e ele deu a volta nela três vezes, no sentido da sua mão esquerda, dizendo cada uma das vezes:

*Abra, porta! Abra, porta!
E deixe-me entrar.*

E na terceira vez a porta abriu e ele entrou, então ela fechou com um clique, e Menino Rowland foi deixado no escuro.

Não estava completamente escuro, era um tipo de penumbra ou crepúsculo. Não existiam nem janelas nem velas, e ele não conseguia entender de onde vinha a luminosidade, se não através das paredes e teto. Existiam arcos grosseiros feitos de uma pedra transparente, incrustados com mica, feldspato e outras pedras brilhantes. Porém, apesar de toda pedra, o ar era bem morno, como sempre é na Terra dos Elfos. Então ele continuou por esta passagem até que ele chegou a duas largas e altas portas sanfonadas que estavam entreabertas. Quando ele as abriu, viu a mais maravilhosa e gloriosa vista. Um hall grande e espaçoso, tão grande que pareceu tão longo e largo quanto a própria colina verde. O teto era suportado por belos pilares, tão grandes e elevados que os pilares da catedral não eram nada para eles. Eles eram todos de ouro e prata, com trabalho esculpido, entre eles e em volta deles, de guirlandas de flores compostas de o que você acha? Ora, de diamantes e esmeraldas e todos os tipos de pedras preciosas. E as pedras angulares dos arcos tinham como ornamento aglomerações de diamantes, rubis, pérolas e outras pedras preciosas. E todos estes arcos se encontravam no meio do teto, e logo ali, pendurado por uma corrente de ouro, ficava uma imensa lâmpada feita de uma grandiosa pérola, escavada e bastante transparente. E no meio disso ficava uma esfera, que ficava rodando e rodando, e era isso que dava luz através de seus raios para todo o hall, fazendo parecer com que um pôr-do-sol estava iluminando o lugar.

O hall estava mobiliado de um jeito igualmente grandioso, e em uma das extremidades do lugar havia um glorioso sofá de veludo, seda e ouro, onde estava sentada Burd Ellen, penteando seu cabelo dourado com um pente de prata. E quando ela viu Menino Rowland, levantou e disse:

*Deus tenha piedade de ti, pobre criatura,
O que você veio fazer aqui?*

²⁴ *Widdershins.*

*Escuta isso, meu irmão caçula,
Porque não ficaste em casa?
Tivesse você cem mil vidas
Não poderia gastar nem uma.
Mas sente-se; olhe o infortúnio,
De você ter nascido,
Pois aí vem o Rei da Terra dos Elfos,
E sua sorte está perdida.*

Então eles sentaram juntos, e Menino Rowland contou a ela tudo que fez, e ela contou a ele como seus dois irmãos chegaram à Torre Negra, porém foram encantados pelo Rei da Terra dos Elfos, e lá estão sepultados, como se estivessem portos. E quando tinham conversado um pouco mais Menino Rowland começou a sentir fome de suas longas viagens, e contou à sua irmã Burd Ellen o quão faminto estava e pediu por alguma comida, esquecendo totalmente os avisos do Mago Merlin.

Burd Ellen olhou para Menino Rowland tristemente, e sacudiu a cabeça, porém ela estava enfeitiçada, e não podia contar a ele o perigo. Então ela levantou e foi embora, e logo trouxe uma vasilha dourada cheia de pão e leite. Menino Rowland estava quase levando a comida até seus lábios, quando ele olhou para sua irmã e lembrou por que ele veio todo esse caminho. Então ele arremessou a vasilha ao chão e falou: “Nem um gole vou tomar, nem uma mordida vou dar, até que Burd Ellen esteja livre”.

Bem neste momento eles ouviram o barulho de algo se aproximando, e uma voz alta falou:

*“Fi, fa, fo, fum,
Eu cheio o sangue de um homem Cristão,
Esteja morto, esteja vivo, com minha espada,
Vou arrancar seu cérebro do crânio.”*

E então as portas sanfonadas do hall rebentaram, e o Rei da Terra dos Elfos entrou furioso.

“Lute então, duende, se tu ousas”, gritou Menino Rowland, e correu para encontra-lo com sua boa espada que ainda não havia falhado. Eles lutaram, lutaram e lutaram, até que Menino Rowland derrotou o Rei da Terra dos Elfos, colocando-o de joelhos, o que o fez submeter-se e implorar por misericórdia. “Eu perdoo a ti”, disse Menino Rowland, “se tu liberares minha irmã de teus feitiços e erguer meus irmãos à vida e deixar-nos todos irmos embora”. “De acordo”, disse o rei Élfico, e levantando ele foi até um baú do qual retirou um frasco de vidro cheio de uma substância vermelho-sangue. Com isso ele ungiu as orelhas as pálpebras, as narinas, os lábios e as pontas dos dedos dos dois irmãos, e eles voltaram então à vida, e declararam que suas almas tinham sido levadas embora, porém tinham agora retornado. O rei duende disse então algumas palavras para Burd Ellen, e ela foi desencantada, e todos os quatro irmãos passaram pelo hall, através do longo corredor, e deram as costas à Torre Negra, para nunca voltar de novo. E eles chegaram ao lar, e foram curados pela boa rainha, sua mãe, e Burd Ellen nunca deu a volta na igreja do jeito errado novamente.