

STÊNIO SANTOS RODRIGUES

**PROPOSTA DE DESIGN EDITORIAL
PARA AS CAPAS DA SÉRIE VAGALUME**



STÊNIO SANTOS RODRIGUES

**PROPOSTA DE DESIGN EDITORIAL
PARA AS CAPAS DA SÉRIE VAGALUME**

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN - FAUED
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

STÊNIO SANTOS RODRIGUES
11411 DIT 015

ORIENTAÇÃO: CRISTIANE ALCANTÂRA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADO À
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA PARA OB-
TENÇÃO DO TÍTULO DE BACHAREL EM DESIGN.

2019/2
UBERLÂNDIA, MINAS GERAIS.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: Trabalhos profissionais, 2018. 13

Imagem 2: Trabalho pessoal, 2018. 14

Imagem 3: Referência sugerida pelo cliente e ilustração produzida, 2018. 14

Imagem 4: Trabalho profissional, 2018. 15

Imagem 5: Contos da Carochinha (1931), Contos Pátrios (1929) e Através do Brasil (edição de 1955). 19

Imagem 6: O Marquês de Rabicó (1922) e A Menina do Narizinho Arrebitado (1920). 20

Imagem 7: Vamos caçar papagaios (1926). 21

Imagem 8: Aventuras do Avião Vermelho (1936), A Terra dos Meninos Pelados (1939), Histórias da Lagoa Grande (1939). 22

Imagem 9: Para Gostar de Ler Vol. 1 (edição de 1977), Para Gostar de Ler Vol.4 (edição de 1979), Para Gostar de Ler Vol.7 (edição de 1971). 24

Imagem 10: Seleção de capas da Série Vaga-lume entre os anos 70 e 80. 25

Imagem 11: Suplemento de Trabalho do livro “Doze Horas de Terror” de Marcos Rey (edição de 1994). 26

Imagem 12: Layouts da coleção (da dir. para a esq.) durante os anos 80, na década de 90, em 99 e por último em 2008. 27

Imagem 13: Layouts da Série Vaga-Lume Júnior. 29

Imagem 14: Box em comemoração aos 35 anos da coleção. 30

Imagem 15: Novas edições da Série Vaga-Lume, 2015. 30

Imagem 16: A “evolução” do mascote da Série, Luminoso, ao longo dos anos: nos anos 70, 80 e na nova edição, de 2015. 31

Imagem 17: Livros mais vendidos na categoria infanto-juvenil entre os anos de 2018 e 2015. 34

Imagem 18: Livros da Seleção Cátedra 10, 2017. 35

Imagem 19: Duas propostas semelhantes, uma da Editora Nova Fronteira (2014-2015), outra da editora Globo (2014). 36

Imagem 20: Quatro edições de “O assassinato de Roger Ackroyd”, sendo a última de 2014. 37

Imagem 21: Principais características, 2018. 37

Imagem 22: A linguagem das capas da série, 2018. 38

Imagem 23: O interesse dos jovens de hoje, 2018. 39

Imagem 24: Estudos das capas da série, 2018. 40

Imagem 25: Possibilidades de reedição das capas, 2018. 41

Imagem 26: As duas primeiras capas ilustradas por Mario Cafiêro, a primeira de 1974, a segunda dos anos 80, e o cartaz do filme de 2016. 42

Imagem 27: Figuras visuais da capa, 2018. 43

Imagem 28: Primeira composição proposta, 2018. 43

Imagem 29: Segunda e terceira composições propostas, 2018. 45

Imagem 30: Proposta final, sem a adição dos demais elementos que compõem a capa. 46

Imagem 31. Rascunhos para a capa de O Escaravelho do Diabo, 2019. 47

Imagem 32: Criação de movimento para a capa de O Escaravelho do Diabo, 2019. 48

Imagem 33: Paleta de cores para a capa de O Escaravelho do Diabo, 2019. 49

Imagem 34: Duas edições do livro lançadas nas décadas de 40 e 50, ainda utilizando o pseudônimo ‘Sra. Leandro Dupré’, a primeira de muitas edições lançadas pela Vaga Lume e a nova edição, de 2015. 49

Imagem 35: Figuras para a capa de A Ilha Perdida, 2019. 50

Imagem 36: Círculo cromático para as cores da capa de A Ilha Perdida, 2019. 50

Imagem 37: Rascunho e formas da capa de A Ilha Perdida, 2019. 51

Imagem 38: Teste de cores para a capa de A Ilha Perdida, 2019. 52

Imagem 39: Rascunhos para elementos presentes na segunda capa de A Ilha Perdida, 2019. 53

Imagem 40: Versão final em nanquim para a segunda capa de A Ilha Perdida, 2019. 54

Imagem 41: Teste de cores para a segunda capa de A Ilha Perdida, 2019. 54

Imagem 42: Terceira possibilidade de capa para A Ilha Perdida, 2019. 55

Imagem 43: Paleta de cores para a terceira capa de A Ilha Perdida, 2019. 55

Imagem 44: Quinta possibilidade de capa para O Escaravelho do Diabo, 2019. 56

Imagem 45: Capa original de Açúcar Amargo, ilustrada por Jô Fevereiro. 58

Imagem 46: Testes de cores para a primeira possibilidade de capa de Açúcar Amargo, 2019. 59

Imagem 47: Segunda possibilidade de capa para Açúcar Amargo, 2019. 59

Imagem 48: Círculo cromático para as cores da capa de Açúcar Amargo, 2019. 60

Imagem 49: Versão final da capa de A Ilha Perdida, 2019. 61

Imagem 50: Versão final da capa de O Escaravelho do Diabo, 2019. 62

Imagem 51: Versão final da capa de Açúcar Amargo, 2019. 63

Imagem 52: Padrão utilizado na segunda e na terceira capa de A Ilha Perdida, 2019. 64

Imagem 53: Padrão utilizado na segunda e na terceira capa de O Escaravelho do Diabo, 2019. 64

Imagem 54: Padrão utilizado na segunda e na terceira capa de Açúcar Amargo, 2019. 65

Imagem 55: Orelha do livro “O Mistério do Cinco Estrelas”, de Marcos Rey. 65

Imagem 56: Marcadores de página criados para o projeto, 2019. 66

Imagem 57: Fonte desenhada para a capa de A Ilha Perdida, 2019. 67

Imagem 58: Primeiro teste de impressão, 2019. 67

SUMÁRIO

1 – PROBLEMA DE PESQUISA 13

2 – TEMA 16

2.1 – UM BREVE HISTÓRICO DO LIVRO INFANTO-JUVENIL NO BRASIL 18

2.2. A SÉRIE VAGALUME: RECORTE HISTÓRICO (ESTADO DA ARTE) 24

3. A CAPA COMO ELEMENTO DA EDITORAÇÃO 32

4. PROJETO 33

4. 1. PÚBLICO ALVO 33

4. 2. ANÁLISE DE SIMILARES E ESTADO DA ARTE 34

5. CRIATIVIDADE 38

6. EXPERIMENTAÇÃO 47

6. 1. 2 EXPERIMENTAÇÃO DO PROJETO EDITORIAL PARA A CAPA (HIERARQUIA DAS INFORMAÇÕES, POSIÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES NA CAPA, ESCOLHAS TIPO GRÁFICAS) 47

6.2. SEGUNDA E TERCEIRA CAPA 63

6.3. ORELHA 65

7. BONECOS 67

8. CONCLUSÃO 69

APÊNDICE 70

BIBLIOGRAFIA 72

PESQUISA

1.PROBLEMA DE PESQUISA

O problema de pesquisa do presente ITCC consiste no desenvolvimento de uma proposta de reedição delimitada de livros da Coleção Vaga-Lume, focando, principalmente, na elaboração de novas capas para alguns dos livros da série para as quais os métodos e técnicas aplicados serão fruto de um entendimento resultante do estudo, tanto da história da série quanto do contexto pós-moderno no qual está inserida, para que, por fim, seja desenvolvida uma proposta que, por sua vez, compreenda o contexto do público infanto-juvenil da atualidade.



Imagem 1: Trabalhos profissionais, 2018.

Fonte: Autor.

Como futuro designer gráfico, trabalho a pouco mais de um ano na área e, como ilustrador freelancer principalmente, tive a oportunidade de participar de uma série de projetos dos mais diversos tipos e meios, seja na criação de charges políticas ou ilustrações produzidas para agências de viagem, e, dentre estas experiências, destaco o desenvolvimento de um livro de poemas americano –voltado para o público infanto-juvenil-, onde trabalhei diretamente com o autor na elaboração das ilustrações que acompanhariam os poemas. Com a experiência pude ter um entendimento mais amplo da relação entre o autor de uma obra e o artista contratado para ilustrá-la, assim como pude também desenvolver a minha sensibilidade artística, durante o processo de traduzir o que está escrito para a linguagem imagética.

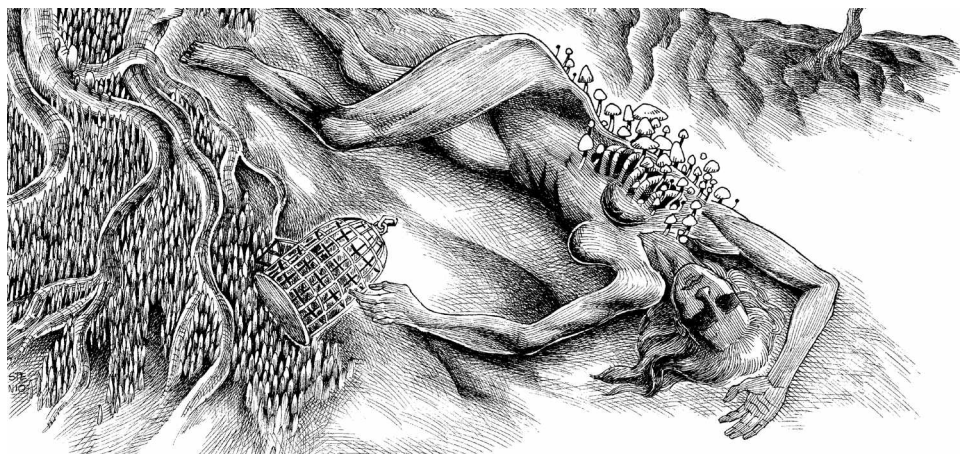


Imagem 2: Trabalho pessoal, 2018.

Fonte: Autor.

Enquanto artista, pratico o exercício de buscar me expressar visualmente, naquilo que costumo chamar de “arte que faço para mim”, utilizando-me de ferramentas com as quais já possuo familiaridade, para desenvolver ilustrações que melhor representem o que sinto. Nestas, a composição é muitas vezes espontânea, fruto do meu inconsciente e da minha subjetividade. Aqui, meu único compromisso é comigo mesmo, até porque não produzo com nenhum viés monetário em mente.



Imagem 3: Referência sugerida pelo cliente e ilustração produzida, 2018.

Fonte: Autor.

Enquanto profissional, compreendo a necessidade de adaptar meu traço para melhor satisfazer o cliente, tornando-o similar a qualquer referência que tenha sido sugerida. É natural e inevitável que, ainda que esteja ten-

tando me distanciar da minha zona de conforto, vez ou outra acabe produzindo ilustrações que carreguem em si meus traços característicos e pessoais. A conciliação entre o que chamo de “meu traço” e aquilo que o cliente busca é, geralmente, o ideal.



Imagem 4: Trabalho profissional, 2018.

Fonte: Autor.

2. TEMA

46 ANOS DE VAGA-LUME

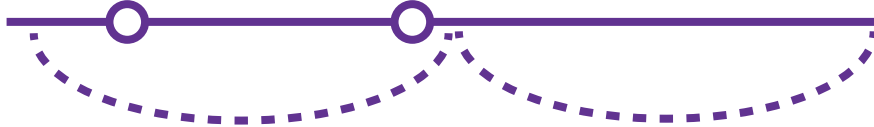
1973:

Surge a série Vaga-Lume, tendo como título de estréia “A Ilha Perdida”, lançado originalmente em 1944

1981:

É lançado “O Mistério do Cinco Estrelas”, primeira contribuição de Marcos Rey para a coleção. Os livros do autor viriam a se tornar um marco da Série

1970



Ao longo da sua primeira década, aparecem muitos dos livros que se tornariam clássicos da Série, como “Escaravelho do Diabo”, “Spharion” e “Eramos Seis”

A segunda década da coleção é marcada por muitos autores, dentre os quais se destaca Luiz Puntel, com as obras “Meninos sem Pátria”, de 1981, e “Acúcar Amargo”, de 1986

1999:

A Série Vaga-lume Júnior estreia com “Catarina Malagueta” de Cristina Porto. Ao longo da década seguinte o “irmão mais novo” da Série original lançaria outros 24 títulos

2015:

É lançada a edição especial em comemoração aos 35 anos da Coleção, trazendo 10 dos seus títulos mais aclamados.

2019

2008:

É lançada a edição especial em comemoração aos 35 anos da Coleção, trazendo 10 dos seus títulos mais aclamados.

2.1 – UM BREVE HISTÓRICO DO LIVRO INFANTO-JUVENIL NO BRASIL.

Em “À sombra da vaga-lume: análise e recepção da série Vaga-Lume”, tese de Cátia Toledo Mendonça (2007, p.63), a autora destaca que “A literatura para crianças, segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1985), surgiu no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII, pois até mesmo a obra publicada por Charles Perrault, em 1697, a princípio, não se destinava ao público infantil, mas se compunha de textos colhidos na tradição popular, de circulação oral e não tinha um ouvinte determinado, assim como as Fábulas, de La Fontaine.” É de consenso geral que somente após a revolução industrial durante os séculos XVIII e XIX a noção de infância passou a se solidificar e, por consequência das mudanças sociais e econômicas da época, obras voltadas especialmente para crianças passaram a surgir.

No Brasil, no entanto, tais mudanças ainda levariam algum tempo para acontecer. Segundo Laura Sandroni em “A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil”, “No Brasil Colônia – até a chegada do príncipe Dom João acompanhado de sua mãe a Rainha D. Maria I – não havia sequer uma tipografia. Todo o material impresso, livros, jornais ou revistas, era importado da Europa. Mesmo depois quando, nas caravelas que trouxeram a Família Real, chegaram linotipos ou literatura destinada a crianças e jovens, não era sequer considerada e os livros continuaram sendo importados em traduções portuguesas ou diretamente da Inglaterra e da França, na maior parte ilustrados a preto”. Foi só no final do século XIX e início do século XX que os livros infantis passaram a ser traduzidos ou escritos em português, passando enfim a receber ilustrações feitas por artistas brasileiros.



Imagem 5: Contos da Carochinha (1931), Contos Pátrios (1929) e Através do Brasil (edição de 1955).

Fonte: <<https://www.traca.com.br/livro/625305/>> <<http://www.blogdoconsa.com.br/2012/09/vovo-bie-encanta-criancas-de-escolas.html>><<http://acervo-historicodolivroescolar.blogspot.com/2012/08/leituras-que-formaram-geracoes-atraves.html>>

A exemplo de alguns dos primeiros livros voltados para crianças brasileiras, Figueiredo Pimentel publicou em 1894 “Contos da Carochinha”, livro que continha contos selecionados por Perrault e pelos irmãos Grimm. Sobre este período inicial aponta Cátia Toledo Mendonça (2006), que a infância brasileira ainda em formação, não possuía uma identidade definida. No entanto, já se encontravam neste período livros que, elaborados com o intuito de chamar a atenção dos jovens, traziam ilustrações em suas capas: “Entrando nas últimas décadas do século XIX, as capas ilustradas e coloridas tornam-se razoavelmente comuns, especialmente entre os livros infantis. O resultado foi um longo processo de difusão e desenvolvimento da litografia que permite incorporar ilustrações e ornamentos mais refinados na produção nacional de livros”. (MELO, 2011. p.35.)

A autora destaca também as principais mudanças que passaram a ocorrer na literatura infanto-juvenil no Brasil a partir do século XX, que, sob influência dos modelos internacionais, passa a assumir um forte aspecto nacionalista: “As tendências educacionais brasileiras eram um reflexo das europeias, parte de um projeto ideológico e educativo que pretendia unir o texto infantil e a escola, para a formação de cidadãos. Esse projeto se

realizava em várias obras, que serviram de inspiração a autores brasileiros, como *Le tour de France par deux garçons*, de G. Bruno e Cuore, do italiano Edmond de Amicis”. Obras como “Contos pátrios” (1904) de Olavo Bilac e Coelho Neto, “Através do Brasil” (1910) de Olavo Bilac e Manuel Bonfim e “Saudade” (1919) de Tales de Andrade buscavam desenvolver nos sentimentos dos jovens “o amor à pátria, o sentimento de família, as noções de obediência, prática das virtudes civis” (ZILBERMAN e LAJOLO, 1985, p.33).



Imagem 6: O Marquês de Rabicó (1922) e A Menina do Narizinho Arrebitado (1920).

Fonte: <<https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2018/03/monteiro-lobato-o-marques-de-rabico.html>>

A década de vinte seria marcada pela obra de Monteiro Lobato, considerado por muitos um “divisor de águas” da literatura infanto-juvenil brasileira. Segundo Laura Sandroni, “Com a publicação de *A menina do Narizinho arrebitado*, em 1921, José Bento Monteiro Lobato, inaugura-se o que se convencionou chamar de fase literária da produção editorial brasileira destinada a crianças e jovens. Sua obra foi um salto qualitativo, comparada aos autores que o precederam, expressa em linguagem coloquial, original e criativa, antecipatória do Modernismo.” Mesmo mantendo a tendência nacionalista do final do século XIX, Lobato criaria uma obra inovadora em muitos aspectos, abordando “a tecnologia, o cinema, a história em quadrinhos e o rádio, incorporando-os ao seu universo imaginário”. Segundo Silva Júnior (2015) em “A HISTÓRIA DAS CAPAS: A CONSTRUÇÃO VISU-

AL DOS LIVROS NO PAÍS”, a obra de Lobato também teria papel essencial na história do design de capas brasileiro: “...somente a partir de Monteiro Lobato que o livro no Brasil, ganha status de objeto, com o tratamento visual dado a capa. Ela absorveu parte da cultura da época e disseminou um papel fundamental de anunciante da obra. O revestimento que a ela eram conferidos foi colocado como mais uma característica fundamental, o foco em si era sem dúvida o papel que a capa tinha de informar e atrair o leitor para adquirir o livro em si”. Lobato seria o primeiro editor brasileiro a enxergar o livro como um produto e a desenvolver diversas técnicas que buscavam torná-lo mais atraente. Diferente de outros editores da época, procurava dar atenção especial à apresentação visual do livro e era inovador no aspecto publicitário, anunciando seus livros nos jornais de maior circulação: “Monteiro Lobato esteve atento às múltiplas dimensões que envolvem o livro quando entendido como artigo de consumo. Exatamente por isso, sempre investiu na qualidade gráfica dos títulos que publicou. Sua ousadia como editor em A menina do narizinho arrebitado, foi lançado com tiragem de cinquenta mil exemplares, uma aposta de alto risco que se mostrou um enorme sucesso”. (MELO, 2011, p. 105).



Imagem 7: Vamos caçar papagaios (1926).

Fonte: Silva Júnior

Nas décadas seguintes, devido a presença de artistas plásticos e ilustradores trabalhando na área, notou-se um constante aumento na qualidade da produção de capas de livros, resultando no surgimento de uma forte cultura de ilustração de capas: “Entre 1920 e 1930, surgem capas de qualidade gráfica cada vez alta, que resultam num aprimoramento dado aos

conteúdos textuais expostos nas capas diretamente ligado a uma concepção visual e artística valorizadora do produto”. (SILVA JÚNIOR, 2015)

No entanto, como também observa Silva Júnior, embora já acontecessem alguns avanços pontuais, o projeto gráfico como um todo ainda não era capaz de competir com o material que vinha dos países estrangeiros: “Embora a impressão fosse satisfatória e os tipos de boa procedência, não havia renovação projetual. O projeto gráfico era antiquado, consequência da pouca importância dada pela maioria dos editores a essa área”.



Imagem 8: Aventuras do Avião Vermelho (1936), A Terra dos Meninos Pelados (1939), Histórias da Lagoa Grande (1939).

Fonte: <<https://www.traca.com.br/livro/461568/> <http://graciliano.com.br/site/obra/a-terra-dos-meninos-pelados-1939/>> <<https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=106903>>.

Nesse período diversos autores já consagrados se aventuraram na produção de obras para crianças e jovens, destacam-se Graciliano Ramos (1939) “A terra dos meninos pelados”, Érico Veríssimo (1936) “As aventuras do avião vermelho”, Lúcio Cardoso (1939) “Histórias da Lagoa Grande”, José Lins do Rego (1936) “Histórias da velha Totônia”, dentre outros. No que diz respeito às capas, notam-se trabalhos editoriais com um aspecto cada vez mais modernista. Dentre os muitos artistas deste período se destacam Antônio Paim Vieira, que “com estilo art nouveau, misturava fotografias e desenhos de plantas” e Santa Rosa, cujas “ilustrações seguiam a linha modernista (...) com uma estética muito particular e nacionalista”. Na década de quarenta a obra de Lobato começaria a ser proibida nos colégios

religiosos, “sob a acusação de perniciosos à formação da criança” Nelly Novaes Coelho (1991,p.247)

Na década de cinquenta a chegada da televisão no Brasil trouxe uma crise de leitura que, segundo Coelho, se instala “não só no âmbito da criança, mas também no do jovem e do adulto” (1991, p.240). É também neste período que personagens como o Pato Donald, de Walt Disney, passaram a se popularizar pelos jornais do país. “As revistas de quadrinhos de terror também se popularizam entre nós, a ponto de em junho de 1951 haver uma exposição de Histórias em quadrinhos, no Centro de Cultura e Progresso de São Paulo. Dessa forma, percebe-se o avanço da imagem, que passa a ser valorizada ao lado da palavra”, Cátia Toledo Mendonça, pag. 79.

Se quadrinhos já haviam se consolidado no Brasil desde o início do século com as primeiras publicações de O Tico-Tico em 1905, na década de sessenta este nicho atingiria novos ares com as obras de Maurício de Souza e Ziraldo, autores que enriqueceriam ainda mais o mercado e o imaginário infanto-juvenil do país. Foi uma década marcada por mudanças radicais em todos os âmbitos sociais, e no design não poderia ser diferente: “Inserido e diluído nesse contexto, o design gráfico nacional inaugura uma prática em conexão mais direta com as vanguardas modernistas internacionais, rompendo com o próprio passado.

No mesmo período, surge o design pós-moderno, que tem como essência uma crítica à hegemonia das tendências modernistas impostas pelos movimentos do início do século. A forma como os artistas gráficos, agora denominados designers, desafiam os cânones repetidos e reciclados durante os quarenta anos anteriores, questionam muitas vezes o que seria, de fato, um design de qualidade”. (SILVA JÚNIOR, 2015)

Nas capas resultantes deste período se notou a pluralidade, que era marca registrada do pós-modernismo, como observou Melo (2005, p.61), ser possível “identificar fontes tão dispares como o surrealismo, o expressionismo, o construtivismo e a arte pop”. Cardoso comenta: “Os livros, que nesse momento se caracterizam como um item da indústria cultural, estão completamente inseridos nas novas vertentes artísticas, assim como na forma de consumo, baseadas no sistema capitalista neoliberal que aos poucos dominava o mercado” (CARDOSO, 2005, p.219). Melo observa também o aumento do número de leitores ocorrido neste período, com uma população mais “ativa e aberta a novidades” assim como o cresci-

mento da população universitária brasileira: “A cena gráfica do livro precisa agora dar uma resposta a esse novo leitor. Nessa perspectiva fica mais fácil entender a aceitação, tanto pelo editor como pelo público”. (MELO, 2005, p.61)

2.2 A SÉRIE VAGALUME: CONTEXTO HISTÓRICO (ESTADO DA ARTE)

Foi na década de sessenta que surgiu a Editora Ática, que viria a inaugurar a Série Vaga-Lume nos anos setenta: “A Editora Ática começou a publicar seus primeiros livros em 3 de junho de 1965 (BORELLI, 1996). Teve origem no curso de madureza Santa Inês e surgiu com a intenção de divulgar as apostilas produzidas pelo curso. Os primeiros livros eram didáticos; só em 1970 começam a ser publicadas obras de literatura, como as da série Bom Livro e Vaga-lume”.



Imagem 9: Para Gostar de Ler Vol. 1 (edição de 1977), Para Gostar de Ler Vol.4 (edição de 1979), Para Gostar de Ler Vol.7 (edição de 1971).

Fonte: <<https://www.traca.com.br/livro/767290/para-gostar-ler-vol-1/#>>, <<https://www.traca.com.br/livro/942863/para-gostar-ler-vol-4/#>>, <<https://www.traca.com.br/livro/1032803/para-gostar-ler-vol-7/#>>.

Ary Normanha, que trabalhava para a editora neste período, comandou a equipe de designers e ilustradores responsáveis por uma “verdadeira revolução nas capas dos livros didáticos brasileiros”, assinando o projeto gráfico da coleção Para Gostar de Ler: “com ilustração e composição de imagens que traz para a esfera do livro, mais flexibilidade, um olhar mais vibrante e de maior apelo”. (SILVA JÚNIOR, 2015, pg. 54) A série Vaga-

-Lume surgiu no final de 1972, idealizada pelo então editor da coleção Ensaio da Ática, José Adolfo Granville. Sob a direção de Jiro Takahashi, a coleção teria jovens como público alvo, e seria “criada para responder às necessidades de paradidáticos no 1º grau” (BORELLI, 1996, p. 107).

A Ática, que já inovava no que diz respeito a projeto gráfico com a coleção Para Gostar de Ler, se manteve na linha contemporânea, como disse em entrevista o então editor da série, Jiro Takahashi: “Pouco a pouco, para a escolha dos ilustradores, passamos a privilegiar alguns ilustradores de tendências mais contemporâneas. Os exemplos mais claros estão nos artistas Mário Cafiero, que acabava de retornar de trabalhos e estudos na Inglaterra e França, e Jayme Leão, um renomado artista gráfico da publicidade brasileira”¹. Mário Cafiero seria responsável pelas ilustrações de alguns dos livros mais memoráveis da série, como “O Escaravelho do Diabo”, “Aventuras de Xisto”, “Xisto no Espaço” e “Spharion”.



Imagem 10: Seleção de capas da Série Vaga-lume entre os anos 70 e 80.

Fonte: <<https://homoliteratus.com/17-curiosidades-sobre-a-colecao-vaga-lume/>>.

Cada livro trazia em sua contracapa uma frase que descrevia a proposta da série: “Para despertar e criar o gosto pela leitura. Histórias emocionan-

1 Jiro Takahashi em entrevista concedida via email para esse trabalho.

tes, cheias de ação uma linguagem simples e direta. Fartamente ilustradas. Todos os títulos com um Suplemento de Trabalho especial”.

“A Ilha Perdida”, de Maria José Dupré, foi o primeiro livro lançado pela coleção, em 1973. A obra, que já estava em sua terceira edição, tendo sido publicada pela primeira vez em 1944, “trazia consigo elementos característicos da narrativa daquela época”. Dentre as primeiras publicações da série estão “Éramos Seis”, também de Maria José Dupré, “Cabra das Rocas” e “Menino de Asas”, de Homero Homem, “Coração de Onça”, “O Gigante de Botas” e “Cem Noites Tapuias”, de Ofélia e Narbal Fontes e “O Escaravelho do Diabo”, “O caso da borboleta Atíria” e “Aventuras de Xisto”, de Lúcia Machado de Almeida. Segundo Cátia Toledo Mendonça “O que parece claro depois do levantamento dos títulos publicados nos anos setenta é que as primeiras obras da série têm em comum o fato de serem consagradas pelo público, pela crítica e terem data de primeira edição anterior a essa década”.



Imagem 11: Suplemento de Trabalho do livro “Doze Horas de Terror” de Marcos Rey (edição de 1994).

Fonte: <<http://listasdelivros.blogspot.com/2011/05/serie-vaga-lume-editora-atica-1973-xxxx.html>>.

É de importante destaque que seria criada pela Editora Ática neste período a utilização de “suplementos” com questionários e fichas de leitura, que “marcam o destino escolar de grande parte dos livros infanto-juvenis a partir de então lançados” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.124). Esta inovação serviria para ser utilizada em sala de aula e seguiria as determinações do MEC. Jiro Takahashi comenta sobre a relação dos Suplementos de Trabalho com as ilustrações elaboradas pelos ilustradores da série: “Quanto ao estilo e ao traço dos desenhos, o ilustrador tinha liberdade total. Por isso, os traços e as técnicas são variados de livro a livro. Mas as cenas a serem ilustradas eram selecionadas pelo editor que elaboraria o Suplemento de Trabalho. As cenas deveriam indicar as funções da narrativa (no conceito

estruturalista da narrativa segundo Roland Barthes). Na página central do Suplemento, havia uma atividade de produção textual por parte do aluno, que consistia em escrever legendas para as ilustrações. Como eram legendas para as funções da narrativa do romance, cada legenda escrita se ligava à outra legenda seguinte. No conjunto, as legendas formavam um resumo da narrativa. A competência de elaborar uma sequência narrativa resumida era um dos objetivos das atividades lúdicas do Suplemento. Por isso o ilustrador não deveria selecionar aleatoriamente as cenas”².

Outro acontecimento de destaque que ocorreu neste período foi a criação da Lei 5692/1971, que traria mudanças para o ensino brasileiro, buscando um modelo “tecnicista”, “favorecendo a formação de técnicos de nível médio e favorecendo, no nível superior, a proliferação de escolas particulares que oferecem, através de um ensino de baixa qualidade, a ilusão de um status universitário” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.130). (...) pag 92

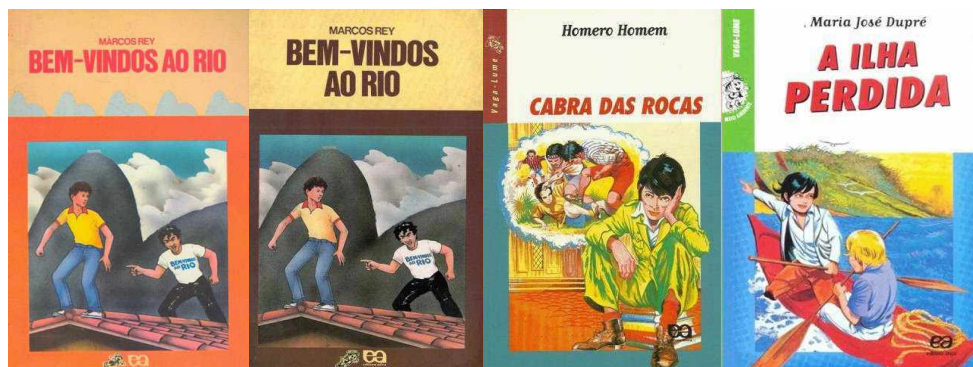


Imagem 12: Layouts da coleção (da dir. para a esq.) durante os anos 80, na década de 90, em 99 e por último em 2008.

Fonte: <<http://listasdelivros.blogspot.com/2011/05/serie-vaga-lume-editora-atca-1973-xxxx.html>>.

Segundo Cátia Toledo Mendonça, a série Vaga-lume tomaria novos rumos ao entrar na década de oitenta: “Se, no primeiro período de sua existência, a série se caracterizava pela presença de obras já conhecidas e consagradas, na segunda década os textos que a comporão serão inéditos, de autores sem tradição na produção para crianças e jovens”. A autora destaca ainda as “novas relações culturais” que ocorreram na época, em decorrência de mudanças como o “desenvolvimento da mídia, principal-

mente da televisão”, espelhando “novas tendências no campo da literatura feita para crianças e jovens”. A autora destaca ainda que “foi uma época em que a indústria do espetáculo se desenvolveu” e aponta para o surgimento de personagens populares para o público infantil como Xuxa e Chaves neste período. (...) como conclui a autora, “Numa sociedade do espetáculo, em que a imagem passa a comandar, espera-se, por exemplo, que a literatura seja marcada pela presença da imagem, para que possa estar em consonância com o momento cultural”.

É para este público jovem, urbano e “alienado” pela televisão e pela cultura americana que grande parte da obra produzida neste período seria voltada, como também observa Glória Bordini: “nos anos 80, lança-se à apropriação dos meios de cultura de massa, então já garantida pelo agigantamento das redes de televisão, parodiando-os. As obras tornam-se ilusoriamente mais leves, brincam com a história, com os gêneros populares, com o estilo jornalístico e televisivo, abandonam a dificuldade narrativa dos anos 70”. (BORDINI, 1998, p. 36). A mesma autora também aponta que “adultos e adolescentes lêem sempre menos, com o advento de novos meios de lazer e conhecimento, como os programas de cuidado físico em academias, os espetáculos televisivos, especialmente os desportivos e telenovelísticos” (BORDINI, 1998, p.37). A consequência disso é uma década marcada por leitores que, como aponta Mendonça (2007,pg.154), buscam principalmente livros profissionalizantes, escolares e de formação em geral, com obras literárias resumidas a “romances picantes e vertiginosos” e “versões degradadas dos gêneros chamados de triviais” (BORDINI, 1998, p.37)

Segundo Glória Bordini, “a explosão orientada da literatura infantil nos anos oitenta trouxe consequências que perduram até hoje” (BORDINI, 1998, p.40), no sentido de que o estilo literário infantil e juvenil daquele período, largamente difundido pela escola, assumiria uma identidade própria cujas influências ainda se vêm presentes na produção atual. Dentre as principais tendências da época, a autora evidencia a presença de temas que abordavam questões sociais, como a desigualdade entre classes, e divide as obras surgidas daquele período pela temática: : “30% sobre o cotidiano infantil, 27% no âmbito do conto fantástico, 17% dedicados à representação da vida das pessoas; 10% sobre questões históricas, 5% dedicadas ao folclore e à religião, cerca de 4% de adaptações e os 7% restantes referem-se aos gêneros de massa, que versam sobre temas variados”(BORDINI, 1998, p.41).

Ainda assim, muitas das principais obras infanto-juvenis da época não se prendiam à temas ligados a questões sociais. É o caso de autores como Joel Rufino dos Santos, com uma obra que remetia ao “cômico-satírico dos contos populares”, ou Ricardo Azevedo, “com o aproveitamento do imaginário nordestino”, cujos textos “resgatam a oralidade, alguns deles compilados em livros cujas ilustrações, feitas por ele mesmo, são xilogravuras, a exemplo das capas dos folhetos de cordel”. (p.158)

Entre o final dos anos 90 e começo dos anos 2000 a coleção Vaga-Lume ganhou um “irmão mais novo”, a Série Vaga-Lume Júnior, onde foram publicados, entre os anos de 1999 e 2009, 25 títulos, entre os quais se encontravam dois que já haviam sido publicados na coleção original, “A Ilha Perdida” e “Na Mira do Vampiro”. Como o nome sugere, o intuito dessa nova coleção é atrair um público ainda mais jovem, uma vez que a série original ficou conhecida por um público, na época, majoritariamente adolescente. É possível observar nas ilustrações das capas dessa nova coleção uma série de tendências condizentes com o período em que foram publicadas, ainda que tenham sido ilustradas por diferentes artistas. O traço cartunizado com linhas finas e simplificadas, assim como o uso de cores sólidas com pouca adição de sombras, remete o estilo da época, possivelmente influenciado pelos desenhos animados dos anos noventa.



Imagem 13: Layouts da Série Vaga-Lume Júnior.

Fonte: <https://listasdelivros.blogspot.com/2011/05/serie-vaga-lume-junior-editora-atica.html>

No ano de 2008, como comemoração dos 35 anos da coleção, a Editora Ática lançou um box com 10 títulos da coleção: “A ilha Perdida”, “O Escaravelho do Diabo”, “Açúcar Amargo”, “Éramos Seis”, “Os Barcos de Papel”, “Menino de Asas”, “O Caso da Borboleta Atíria”, “Um Cadáver Ouve Rádio”, “A Turma da Rua Quinze”, e “A árvore que Dava Dinheiro”.

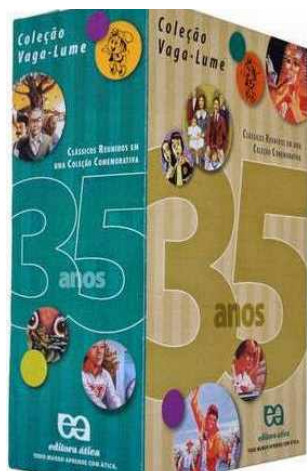


Imagem 14: Box em comemoração aos 35 anos da coleção.

Fonte: <https://listasdelivros.blogspot.com/2011/05/serie-vaga-lume-junior-editora-atica.html>



Imagem 15: Novas edições da Série Vaga-Lume, 2015.

Fonte: <http://www.mariaimaculada.com.br/novas-aquisicoes-colecao-vaga-lume/>.

Em agosto de 2015, como parte da comemoração dos 50 anos da Editora Ática, foram relançados 10 dos maiores títulos da Coleção. Este relançamento, que contou com um novo projeto gráfico, “reformulando” as já consagradas antigas capas da série; apresentando-as com um aspecto contemporâneo, trouxe também um redesenho do clássico mascote da série, o Luminoso. “Fiquei sabendo e muito feliz em saber que um editor que respeito muito, Paulo Verano, foi quem coordenou todo o processo de relançamento”, comenta Jiro³.

Os títulos relançados pela editora foram: “A aldeia sagrada”, de Francisco Marins, “Os barcos de papel”, de José Maviel Monteiro, “Tônico”, de José Rezende Filho, “O feijão e o sonho”, de Orígenes Lessa, “Spharion”, de Lúcia Machado de Almeida, “A ilha perdida”, de Maria José Dupré, “O escaravelho do diabo”, de Lucia Machado de Almeida, “A turma da Rua Quinze”, de Marçal Aquino, “Deu a louca no tempo”, de Marcelo Duarte, e “Açúcar amargo”, de Luiz Puntel.

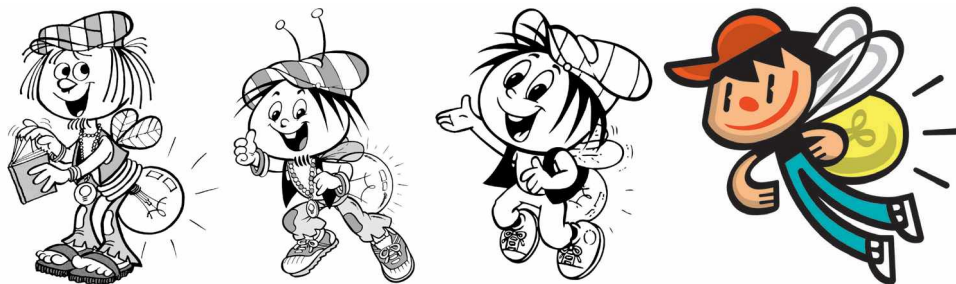


Imagem 16: A “evolução” do mascote da Série, Luminoso, ao longo dos anos: nos anos 70, 80 e na nova edição, de 2015.

Fonte: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,colecão-vaga-lume--que-revolucionou-a-literatura-juvenil--esta-de-cara-nova,1769263>>.

3 Jiro Takahashi em entrevista concedida via email para esse trabalho.

3. A CAPA COMO ELEMENTO DA EDITORAÇÃO

A capa é constituída por um plano que envolve o miolo do livro, composta por três faces: “a capa ou painel frontal, a lombada e a contracapa”, além das abas, quando houverem. “Apesar de o termo designar estas três partes, fisicamente ligadas entre si, é também usado para falar apenas do painel frontal, o mais visível e importante dos três”. Por estarem interligados, estes três elementos são, muito frequentemente, pensados como uma única peça durante o processo de desenvolvimento gráfico da capa: “O alinhamento ou continuidade de elementos gráficos que se prolongam do painel frontal para a lombada e contracapa denunciam o modo de trabalho do capista, em que a capa é um plano único trabalhado da esquerda para a direita, ao contrário da leitura normal quando está montado no livro”. (p.29)

“A capa de livro constitui um formato com características muito particulares no contexto do design gráfico, uma vez que reúne em si um conjunto diversificado de funções”(p.13) incluindo a função prática para a qual surgiu: a de proteger as páginas do livro, foi com o passar do tempo adquirindo outros propósitos. Além de possuir o papel de informar ao possível leitor o título e o nome do autor do livro, a capa tem como principais funções decorar, distinguir e chamar a atenção, dada sua posição privilegiada de “face” do livro: “Comparativamente a outros formatos que lhe são próximos, como a capa de jornal ou de revista, a capa de livro tem uma maior longevidade e presença, fazendo com que muitas se tornem símbolos marcantes, associadas a um texto e a um período histórico”. Catarina Daniela Martins Neto também comenta a relevância de suas funções: “É com a capa do livro que o público estabelece o primeiro contato, sendo a sua função atrair a atenção e impulsionar o comprador a adquiri-lo”. (p.17)

A autora também descreve o processo de criação da capa da seguinte forma:

No início de cada projeto há uma pequena reunião com toda a equipa da editora onde se expõe o tema do livro. O maior desafio de um designer não é fazer uma capa bonita. O maior desafio é construir algo que convide o leitor ao imaginário do tempo em que se passa a ação da história. O designer tem, desta forma, a missão de executar uma capa, tendo em conta as suas duas funções: a função prática e a estética (MARTINS NETO, ANO, PAGE)

4. PROJETO

4. 1. PÚBLICO ALVO

Em texto publicado no site de notícias UOL, Germana Macambira informa: “O setor livreiro em 2014 - de acordo com levantamento feito pela Câmara Brasileira de Leitura (CBL) - cresceu 0,86%”. No ano foram lançados pouco mais de 60 mil exemplares, quantia menor do que a comercializada em 2013, onde os números chegaram a 62 mil publicações, sendo o infanto-juvenil o gênero mais procurado.

É o que também observa Denise F. S. Curia em seu artigo “A Literatura Infanto-juvenil na Contemporaneidade: um outro olhar para o literário em sala de aula” onde escreve: “Inegavelmente, como já mencionado, estamos vivendo o mundo das crianças e adolescentes no mercado editorial. Há uma enorme demanda de produtos e serviços voltados para este público. Percebemos, também, este forte apelo na Literatura”.

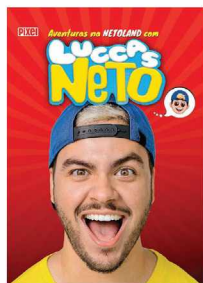
O artigo, publicado em 2012, cita como principais leituras de adolescentes as sagas Harry Potter e Crepúsculo, ou nas palavras da autora, “sagas de bruxos, vampiros e seres mitológicos” e tece uma crítica à opinião pública de que o jovem brasileiro não lê:

O povo não lê a literatura clássica, de estilo, de proposta, mas o povo lê Harry Potter, lê os vampiros, lê Percy Jackson e muitos outros textos. A Literatura brasileira clássica é belíssima, mas extremamente difícil. Nossos grandes escritores, os cânones brasileiros, usam a linguagem do século XIX e início do século XX. Um aluno de 13 ou 14 anos que for ler uma obra dessas, mais consultará o dicionário do que apreenderá os sentidos e ideias ali contidos.

No entanto, a pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, realizada pelo Instituto Pró-Livro pela primeira vez em 2001- e que teve sua terceira edição em 2011- revelou que a procura de jovens por livros vem diminuindo constantemente ao longo dos anos: A queda foi apontada no índice de leitura de todas as faixas etárias de crianças e adolescentes. Entre os jovens de 14 aos 17 anos, a taxa de leitores de livros em geral foi de 71%, enquanto em 2007, ano da última pesquisa, este número era de 82%. Dos 18 aos 24 anos, o índice, que era de 61%, diminuiu para 53%.

4. 2. ANÁLISE DE SIMILARES E ESTADO DA ARTE

Quando observados alguns dos principais livros que figuraram as listas de mais vendidos dos últimos anos na categoria infanto-juvenil, é possível perceber que muitos deles –pelo tema que abordam ou autor da obra- não trazem em seu projeto uma preocupação maior com a capa, sendo essa, no geral, o resultado final de um produto que se vende principalmente pelo nome do autor ou título.



As aventuras na Netoland com Luccas Neto



Para todos os garotos que já amei - Jenny Han



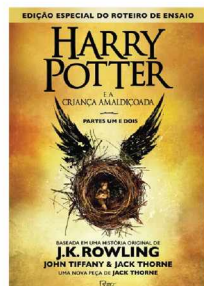
P.S.: Ainda amo você - Jenny Han



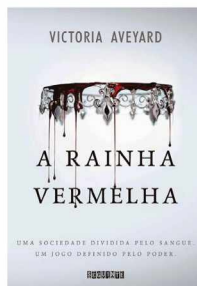
Felipe Neto - A vida por trás das câmeras



O mundo de Larissa Manoela



Harry Potter e a criança amaldiçoada - J.K. Rowling



A rainha vermelha - Victoria Aveyard



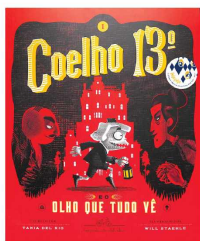
AuthenticGames - Marco Túlio

Imagem 17: Livros mais vendidos na categoria infanto-juvenil entre os anos de 2018 e 2015.

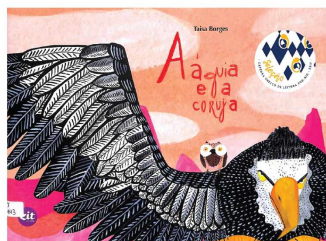
Fonte: <<https://www.publishnews.com.br/ranking/semanal/11/2018/>>.

Celebridades da televisão e rostos conhecidos do YouTube, ou até mesmo fotos que parecem vindas do Instagram são reflexos do interesse dos jovens de hoje, que busca consumir nos livros o que já conhece online, transformando este primeiro em mais um adereço de seu estilo de vida provido pelo segundo. Aqui, o rosto de uma personalidade ou um título chamativo; quando não os dois ao mesmo tempo; vendem mais do que

um projeto gráfico bem elaborando, tornando o uso de ilustrações dispensável. No mais, o que pode ser percebido enquanto elemento gráfico está no uso de cores vibrantes e tipografia desenhada, além de uma abordagem geral que tende ao minimalista.



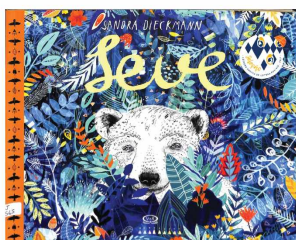
Coelho 13º E O Olho Que Tudo Vê - Tania Del Rio



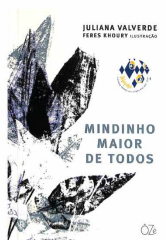
A águia e a Coruja - Taisa Borges



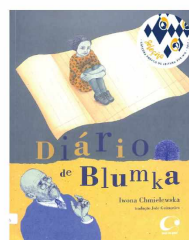
A alma secreta dos passarinhos - Paulo Venturilli



Leve - Sandra Dieckmann



Mindinho maior de todos - Juliana Valverde



Diário de Blumka - Iwona Chmielewska

Imagem 18: Livros da Seleção Cátedra 10, 2017.

Fonte: <http://blilj.catedra.puc-rio.br/index.php/selos/selo-2017/>

Não é nenhuma surpresa observar que, ao mudar o critério de seleção -de mais vendido para mais bem avaliado-, mude também a qualidade do projeto editorial, da capa, até porque na maior parte dos casos esta foi elaborada pelo próprio autor ou ilustrador colaborador e fez parte do projeto desde sua concepção - tendo em si ilustrações que acompanham aquelas encontradas no miolo, que muitas vezes foram criadas com a mesma relevância do texto - diferente das outras capas observadas, onde em sua maioria são partes do processo final de editoração de um livro, tendo sido elaboradas por profissionais distante dos autores originais, que

desenvolveram-nas utilizando-se de informações a respeito do conceito do projeto, briefings.

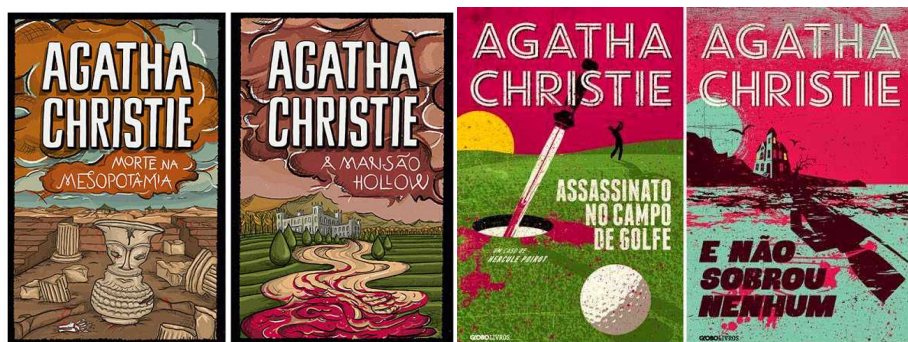


Imagem 19: Duas propostas semelhantes, uma da Editora Nova Fronteira (esq.), outra da editora Globo (dir.)

Fonte: <<http://sobrecapas.blogspot.com/2015/07/agatha-christie-nova-fronteira.html>><<http://sobrecapas.blogspot.com/2015/02/agatha-christie-globo-livros.html>>

Na análise de capa dos livros da escritora Agatha Christie, que tiveram reedições recentes de três editoras nacionais diferentes, podemos encontrar soluções semelhantes para o problema de adaptar para o público atual uma série de livros de suspense; como também são alguns dos livros da Série Vaga-lume; tendo alguns destes sido escritos a quase cem anos. O comentário da editora responsável pelo projeto gráfico elaborado pela Nova Fronteira, Renata Sturm, resume o direcionamento da reedição: “Nosso primeiro objetivo com o novo projeto gráfico para Agatha Christie era de rerepresentá-la com **um jeito mais pop**. A autora é um clássico do policial e suspense, mas existe uma nova geração que nunca leu a Rainha do Crime ou está descobrindo essa incrível autora só agora porque autores atuais citam Agatha como sua principal referência”.

Em texto escrito por Samir Machado no blog sobrecapas.blogspot.com, sobre a reedição elaborada pela Globo Livros, este comentou sua entrevista com Ana Lima Cecílio, editora responsável pelo projeto, ao tratar da colaboração desta com o designer das capas, Rafael Nobre: “Ana destaca a capacidade de Rafael Nobre em fazer releituras de clássicos, com um equilíbrio notável entre elementos do senso comum e **uma pegada mais pop**, mais modernizadora desses elementos...” uma particularidade curiosa das capas produzidas para livros de Agatha Christie está nas quatro

regras impostas pela agência internacional da autora, dentre as quais figura “**Não focar em rostos**, pois os leitores gostam de imaginar como são os personagens.” Se tratando de elementos visuais, talvez o que chame atenção num primeiro momento em ambas reedições sejam as cores vibrantes, além do nome da autora, que aparece maior ou de tamanho igual ao título da obra. Nas ilustrações produzidas pode se perceber também um caráter minimalista, muito presente na produção digital atual.

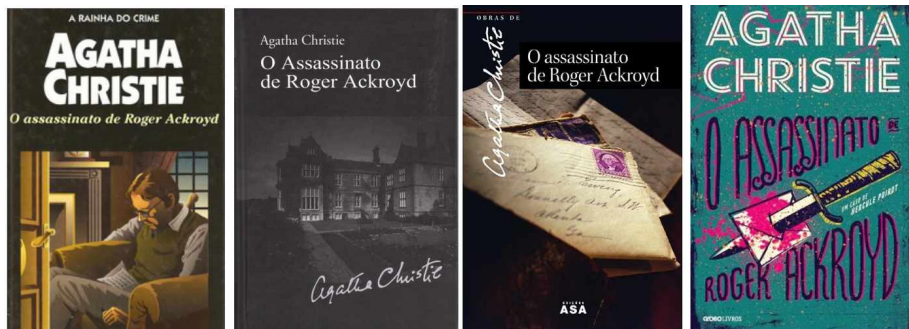


Imagem 20: Quatro edições de “O assassinato de Roger Ackroyd”, sendo a última de 2014.

Fonte: <<http://sobrecapas.blogspot.com/2015/02/agatha-christie-globo-livros.html>>

As principais características observadas durante a análise de similares são estas quatro:



Imagem 21: Principais características, 2018.

Fonte: Autor.

5. CRIATIVIDADE

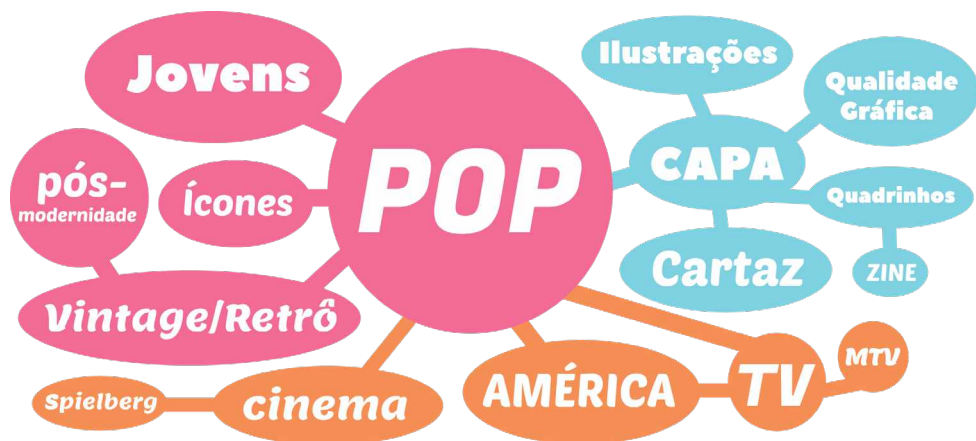


Imagem 22: A linguagem das capas da série, 2018.

Fonte: Autor.

No dia 13 de novembro montamos uma equipe para desenvolver a etapa de criatividade, buscando entender os elementos visuais que tornaram as capas da coleção icônicas. Constatamos que estas traziam elementos gráficos que condiziam com o que era cultuado e absorvido culturalmente pelos jovens daquela época: capas que ora se assemelhavam à cartazes de cinema (como Spharion, com seu ar Spielbergiano), ora pareciam produzidas para um pulp americano (O Escaravelho do Diabo), mas que em alguns momentos também traziam características já tradicionais da literatura brasileira, como a capa de A Ilha Perdida, que remete à revolução de Lobato e a consequente produção da década de 30. Se trata de uma série que em sua primeira década publicou principalmente livros já consagrados de décadas passadas, que se consolidou no imaginário popular pelas capas e títulos que carregavam um aspecto de suspense, mistério e aventura, mas que não se limitavam a um gênero: pelo contrário, trazia entre seus títulos mais memoráveis histórias que tratavam dos mais diversos temas, como a vida no nordeste do Brasil em Cabra das Rocas, ou um retrato da infância brasileira em Tônico. Fica evidente a pluralidade de estilos, ainda que todos carreguem elementos semelhantes que foram essenciais para a criação da identidade da série.

Dentre estes elementos, destacamos a forte ligação entre os jovens da época e a cultura pop, e a partir desta conclusão tornou-se necessário compreender os elementos de destaque na relação do jovem atual com o mundo contemporâneo.

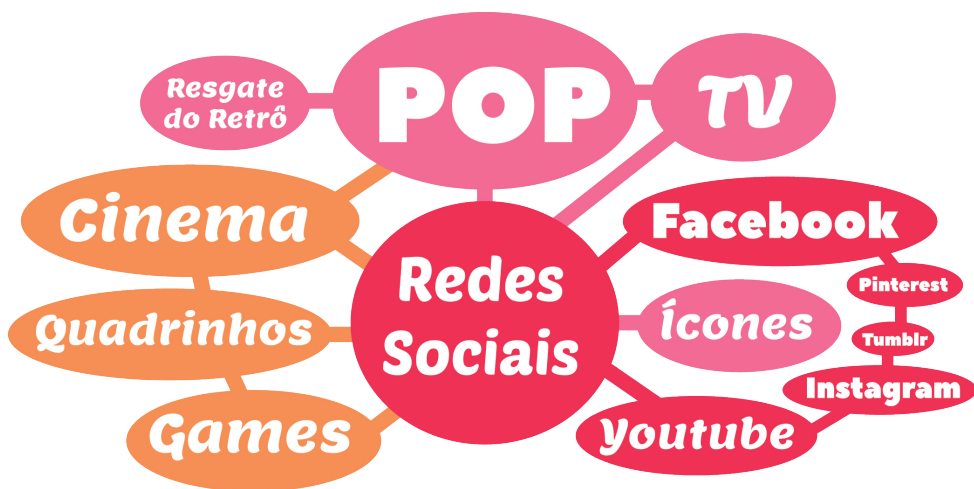


Imagem 23: O interesse dos jovens de hoje, 2018.

Fonte: Autor.

O advento da Internet e, por consequência, a popularização das redes sociais são as principais mudanças vividas pelos jovens da atualidade. Como já se observou na análise de similares, estes fatores ditam o que é tendência e colaboram diretamente para uma ressignificação do livro, cujo processo de elaboração editorial está diretamente ligado ao que é mais familiar aos jovens, seja na capa com foto que se assemelha esteticamente ao que é produzido no Instagram, ou na ilustração digital com características minimalistas e paleta de cores que remetem ao vintage.

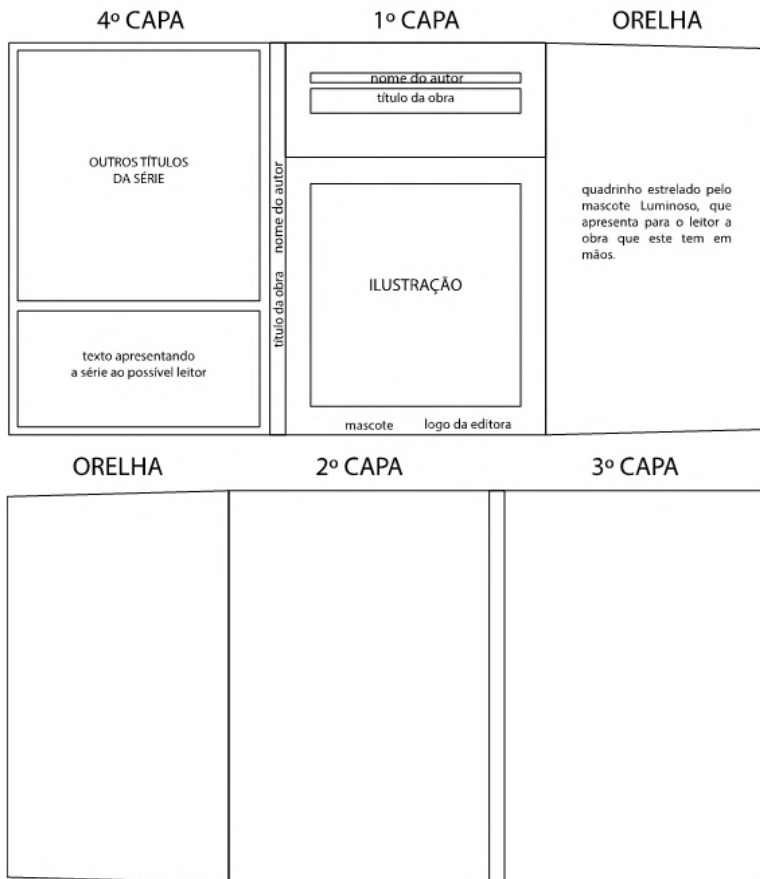


Imagem 24: Estudos das capas da série, 2018.

Fonte: Autor.

Ao observarmos o layout clássico da série, elaborado pelo designer Ary Normanha, bem como suas conseqüentes alterações –pequenas, mas perceptíveis– ao longo dos anos, constatamos a existência de características que, por terem se tornado parte do imaginário popular naquilo que remete aos títulos da série, não poderiam ser alteradas. Estas são: a existência de uma ilustração de 1º capa que dialogue com o público infanto-juvenil, um quadrinho na orelha com a presença da mascote da série, Luminoso, que apresenta o livro para o leitor e a presença do mesmo na 1º capa.

Salvas estas características, das quais a única a possuir um espaçamento mais direcionado é o quadrinho da orelha, nos deparamos com uma série

de possibilidades composicionais. Destacam-se a criação de uma ilustração que preencha todo o espaço, tanto da 1º quanto da 4º capa, um título que possa tanto manter uma hierarquia semelhante a original –ou apresentar uma nova hierarquia, onde o nome do autor tenha igual ou maior peso– quanto se tornar um título ilustrado, assim participando da composição, além do uso das partes internas da orelha, 2º e 3º capa, que podem ser preenchidas com um pattern.

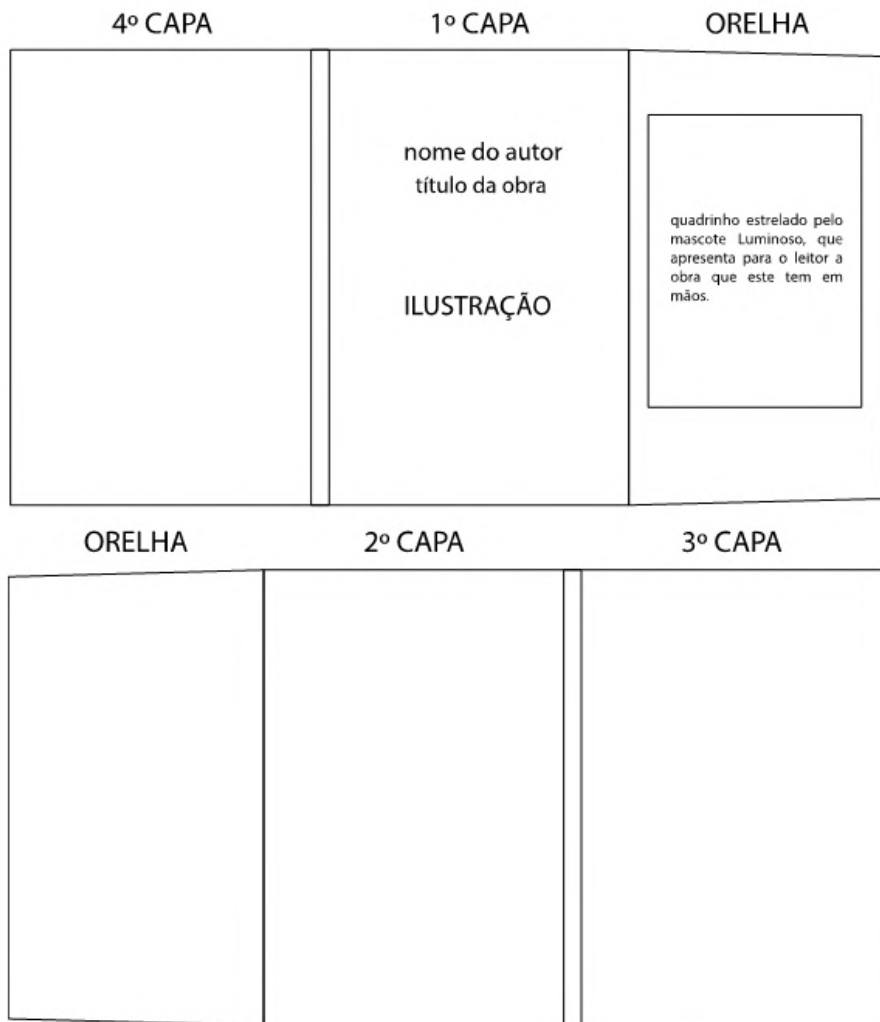


Imagem 25: Possibilidades de reedição das capas, 2018.

Fonte: Autor.

Tendo em mente este leque de possibilidades, tomaremos como norte a ser seguido as principais características observadas na análise de similares:

TIPOGRAFIA
DESENHADA

CORES
VIBRANTES

MINIMALISMO

ILUSTRAÇÃO
DIGITAL

Aqui, se faz necessário apresentar uma breve sinopse do livro a ser utilizado como estudo de composição, O Escaravelho do Diabo, de Lúcia Machado de Almeida:

“Em uma cidade interiorana, começa a ocorrer uma série de assassinatos. As vítimas têm dois traços em comum: são ruivas e, antes de morrer, receberam um escaravelho. A primeira delas é Hugo “Foguinho” que é encontrado morto com uma antiga espada encravada no peito. Logo, aparece outra vítima que também recebeu um escaravelho antes de morrer”.



Imagem 26: As duas primeiras capas ilustradas por Mario Cafiêro e o cartaz do filme de 2016.

Fonte: <<http://dialogosvisuais.blogspot.com/2017/01/livro-o-escaravelho-do-diabo.html>>

Analisando as capas que foram criadas pelo artista plástico Mario Cafiêro para as duas edições do título dentro da série, assim como um dos cartazes produzidos para o filme, optamos por delimitar a nova produção, evitando a utilização da figura do escaravelho como objeto central da

composição; ou até mesmo a figura do personagem principal da série; a fim de distanciá-la das composições passadas. Fica então como possibilidade utilizar

a figura da vítima como foco principal da composição, opção que traz consigo outra delimitação, dado que as vítimas descritas no livro eram todas ruivas.



Imagem 27: Figuras visuais da capa, 2018.

Fonte: Autor.

Tendo como característica composicional importante o uso de uma cor que sirva para identificar visualmente a figura de um ruivo, podemos delimitar quais outras cores serão utilizadas: parte do matiz de cores servindo como tons análogos, parte como complementares.

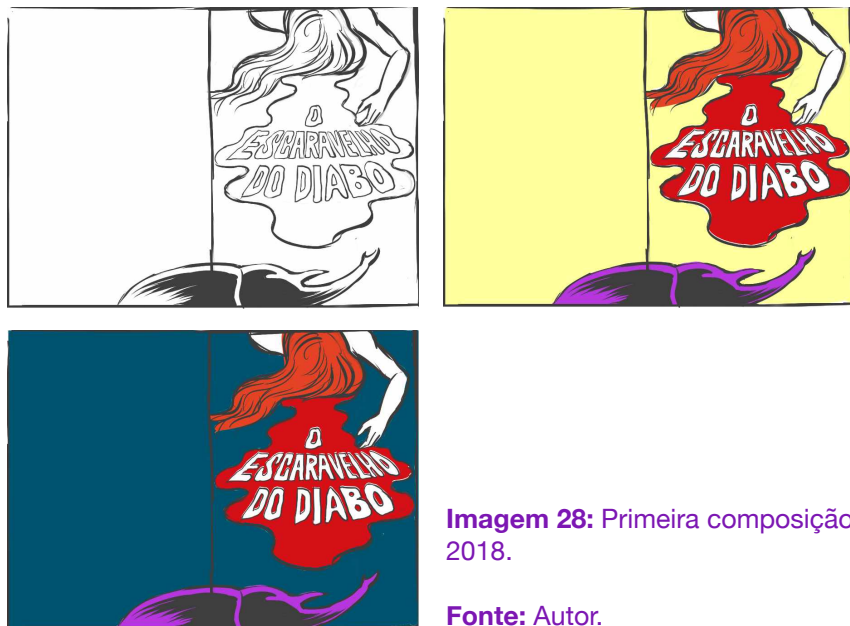


Imagem 28: Primeira composição proposta, 2018.

Fonte: Autor.

A primeira composição proposta explora principalmente as possibilidades do sangue enquanto figura central, servindo de espaço para a disposição do título do livro. Neste, o assassino faz de suas vítimas tanto homens quanto mulheres, então aqui, a preferência da figura feminina se dá pela utilização do cabelo longo (que é comumente atribuído as mulheres) pelo maior leque de composições que este traz, principalmente no que diz respeito a criação de movimento na cena.

Como já havia sido delimitado o espectro de cores a serem utilizadas na composição, e havendo duas destas já sido direcionadas a fim de manterem seu sentido imagético, sendo estas o laranja do ruivo e o vermelho do sangue, ficaram a serem decididas as demais cores complementares. O roxo usado no escaravelho vem, primeiramente, por ser próximo da cor natural do inseto e, além disso, para ajudar a criar contraste. Por exclusão, utiliza-se o amarelo como cor de fundo da composição, mas logo ao ser aplicado, torna evidente uma complicação semiótica: amarelo e vermelho estão diretamente relacionados a comida, fome, restaurante, impressões que destoam das desejadas. O amarelo é substituído então por um tom azulado mais escuro: azul por ser um contraste direto dos tons avermelhados, escuro para reforçar a impressão de mistério, suspense. O corpo da vítima é mantido na cor branca principalmente para garantir um respiro na imagem, que tem principalmente cores escuras.

A conclusão geral desta primeira composição é de que os objetos que estão dispostos para a construção da imagem não foram tão bem utilizados e não conversam tão bem entre si, seja a figura da vítima que ocupa um espaço pequeno na cena enquanto a 4º capa aparece mal aproveitada, ou a figura do escaravelho, quase desconectada da composição.



Imagem 29: Segunda e terceira composições propostas, 2018.

Fonte: Autor.

A segunda composição proposta tem com foco principal a criação de movimento e melhor utilização da 4ª capa e por isso tem uma “vista de cima”, onde são adicionados a arma do crime e um lençol que cobre parcialmente o corpo da vítima: a arma como uma figura simbólica, importante na trama do livro, enquanto o lençol como uma ferramenta auxiliar na composição da cena, sem importância além das possibilidades que traz enquanto linha, volume, cor e movimento. Uma delimitação secundária está num espaço na 4ª capa previsto para a disposição de texto, seja sinopse ou trecho do livro.

Aqui se mantêm as mesmas cores aplicadas na composição anterior; salvas pequenas alterações; por terem estas produzido um resultado satisfatório. Os demais objetos adicionados a cena se adequam então a este matiz de cores, preservando o minimalismo cromático da composição.

A conclusão geral é de que houve um avanço em relação a composição anterior, mas este ainda se limita nas possibilidades imagéticas da figura do corpo.

Partimos para a terceira composição, que propõe então a utilização do corpo da vítima como figura central, tendo todos os outros elementos da composição uma função subalterna em relação a este. Para que sejam preservadas as figuras e impressões das duas composições passadas, como a disposição do título do livro sobre o sangue da vítima ou a noção de movimento da segunda composição, o corpo é colocado no sentido horizontal, na região superior da imagem, permitindo espaço suficiente para os demais elementos se expandirem na cena. Aqui é preservado também um espaço para uma possível inserção de texto na 4ª capa.

As demais cores se mantêm as mesmas, salvo pequenas alterações como a utilização do vermelho no escaravelho, aplicação permitida pelo distanciamento deste do sangue na imagem, o que ajuda a tornar sua figura destoante dos demais objetos da composição ao redor, mantendo o aspecto minimalista. A conclusão geral é de que todos os elementos presentes cumprem sua função e estão dispostos de forma satisfatória. A próxima etapa é buscar evoluir este terceiro rascunho.



Imagem 30: Proposta final, sem a adição dos demais elementos que compõem a capa.

Fonte: Autor.

6. EXPERIMENTAÇÃO

6.1 EXPERIMENTAÇÃO DO PROJETO EDITORIAL PARA A CAPA (HIERARQUIA DAS INFORMAÇÕES, POSIÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES NA CAPA, ESCOLHAS TIPOGRÁFICAS)

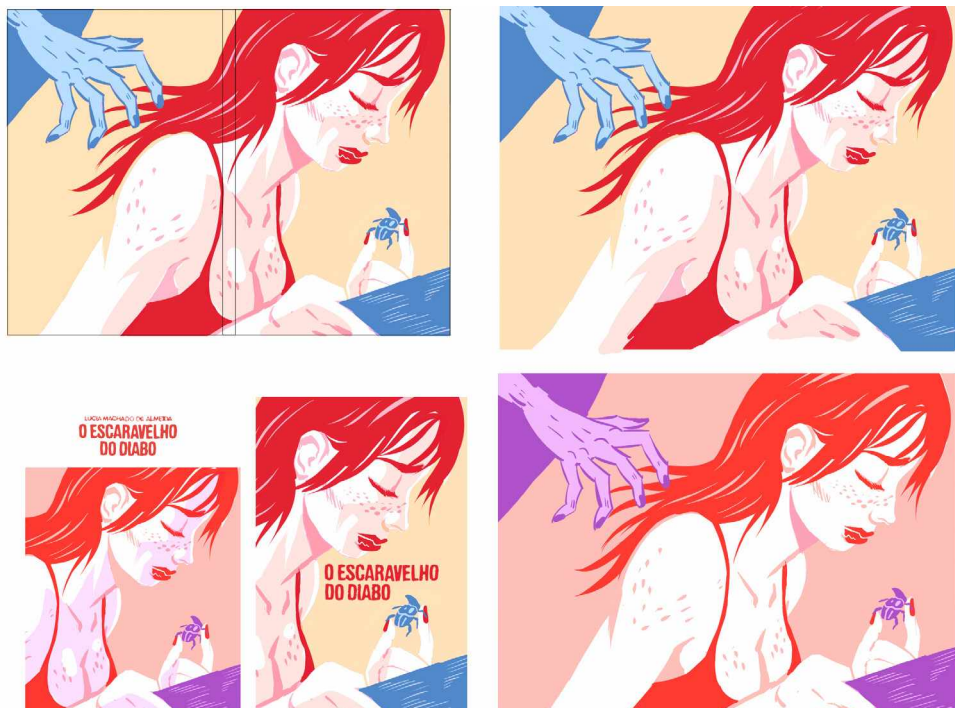


Imagem 31: Rascunhos para a capa de O Escaravelho do Diabo.

Fonte: Autor.

O ESCARAVELHO DO DIABO

Uma solução possível para dar continuidade à experimentação da capa de Escaravelho do Diabo após as conclusões passadas, foi a criação de uma composição completamente distinta, ainda que utilizando ferramentas e elementos que já haviam sido definidos, com a intenção de encontrar novos resultados. Esta possibilidade de capa também surge de forma semelhante às anteriores, baseando-se na narrativa do livro, trazendo a figura de uma possível vítima do assassino presente na história, momentos antes do crime, ao receber o presente descrito na obra: o escaravelho.

As formas surgem num enquadramento diagonal que busca a sensação de movimento e urgência, dado o que está prestes a acontecer. A mão do assassino é disposta na quarta capa, como um elemento de surpresa para quem a examina pela primeira vez. A utilização das cores, também semelhantes às soluções anteriores, partem da cor principal: o vermelho ou laranja simbolizando o ruivo da figura principal e as demais cores complementares, tons de rosa ou violeta servindo como sombra e contorno e azul ou roxo buscando equilíbrio na cena: presente na mão do assassino e no escaravelho e sua caixa. Esta disposição também serve para equilibrar a quantidade de tons mais claros e escuros, com o branco no centro, no corpo da personagem. A conclusão geral é de que a capa é uma solução possível mas não a ideal, uma vez que faz com que a vítima -que aqui ocupa um espaço maior na cena em comparação as composições passadas- possa ser entendida como personagem principal, o que não condiz com a obra. Aqui é tomada então a liberdade para se afastar da criação desta capa sem chegar num resultado final, focando nas outras obras para depois, tendo uma percepção mais elaborada da linguagem a ser utilizada, retornar.



Imagem 32: Criação de movimento para a capa de O Escaravelho do Diabo.

Fonte: Autor.

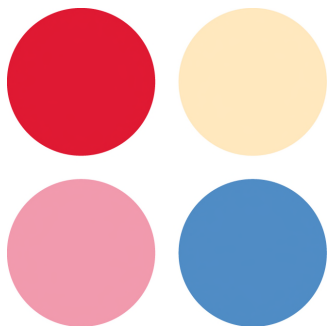


Imagem 33: Paleta de cores para a capa de O Escaravelho do Diabo.

Fonte: Autor.

A ILHA PERDIDA

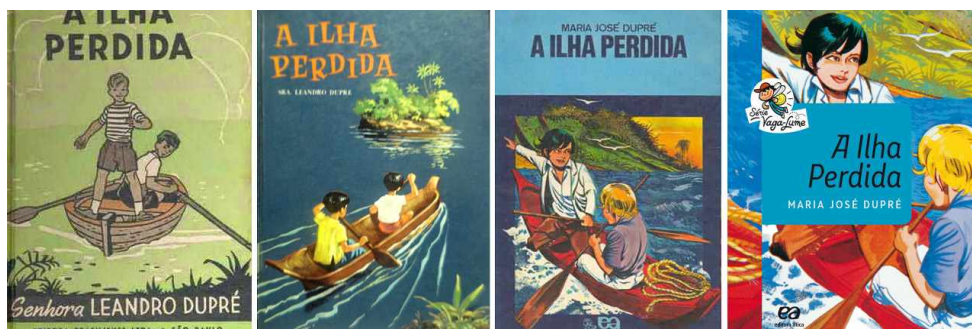


Imagem 34: Duas edições do livro lançadas nas décadas de 40 e 50, ainda utilizando o pseudônimo ‘Sra. Leandro Dupré’, a primeira de muitas edições lançadas pela Vaga Lume e a nova edição, de 2015.

Fonte: <https://www.planocritico.com/critica-a-ilha-perdida-de-maria-jose-dupre/>

O livro, lançado pela primeira vez em 1945, narra a aventura de dois garotos explorando uma ilha misteriosa, encontrada na região próxima à fazenda de seus familiares: “A ilha perdida tem como cenário uma ilha, onde personagens perdidos, sem poder voltar para casa, permanecem por vários dias, vivendo as mais diversas aventuras, e por isso podemos ligá-la à tradição narrativa de Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, embora não se possa esquecer que os meninos não chegam à ilha por um acidente.” (Mendonça, pg. 94) Sendo o livro uma narrativa descrita como “ação e suspense, além de abordar o respeito à Natureza”, e tendo em mente

o público alvo, torna-se possível delimitar algumas das figuras essenciais para a elaboração da capa:



Imagem 35: Figuras para a capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor

O primeiro estudo para a capa do livro ‘A Ilha Perdida’ de Maria José Dupré, foi elaborado buscando uma composição com elementos da ilustração contemporânea focados no público infanto juvenil atual, e ao mesmo tempo, diferenciando-se das capas passadas. Tendo as cores como um elemento tão significativo na composição, o papel que estas desempenham foi pensado logo no início, junto às formas, ao imaginar o azul do rio que cerca a ilha como um elemento unido ao céu e ao “fundo” da composição, assim decidindo uma das cores principais e podendo, a partir dela, delimitar quais serão as cores complementares, tomando por base novamente o círculo cromático.

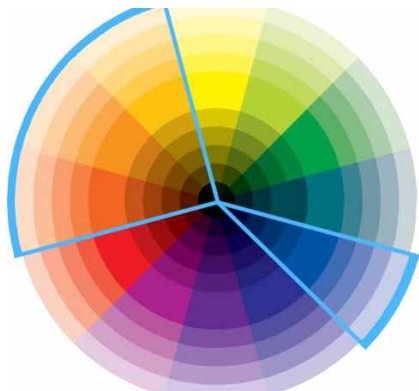


Imagem 36: Círculo cromático para as cores da capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

Ainda que na ilustração convencional não seja natural imaginar uma floresta em tons quentes, na ilustração contemporânea esta composição se

torna possível. Tendo então o fundo separado da forma principal, esta foi pensada de forma a apresentar duas figuras de igual destaque: os dois personagens principais e a ilha. Enquanto que nas capas anteriores se encontravam representações próximas às de ilustrações em livros de fábulas, tradição importada pelo Brasil no começo do século passado -e que pode ser vista em obras como as de Monteiro Lobato-, na ilustração contemporânea existe liberdade para representar as duas figuras de formas não convencionais, como neste caso, onde os dois personagens aparecem mesclados à ilha. As cores quentes da composição surgem apenas como forma de complementar o azul do fundo, assim como as formas, que servem a composição como um todo. A composição talvez funcione esteticamente, mas trás pouca sugestão da narrativa encontrada no livro, podendo até mesmo desorientar o possível leitor ao passar uma ideia de intriga entre os personagens devido à forma como suas figuras foram dispostas. Além disto, existe uma quantidade desnecessária de informações presentes na ilha, o que também não é ideal.

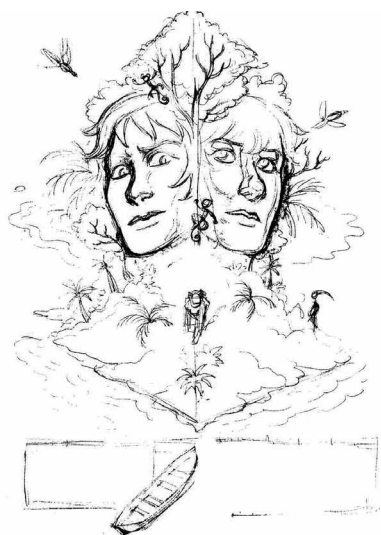


Imagem 37: Rascunho e formas da capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.



Imagem 38: Teste de cores para a capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

A ilustração contemporânea permite a criação de composições que utilizem ferramentas digitais, assim como permite o resgate de tradições e estilos de décadas passadas. Hoje chamada de *vintage*, *tendência que encontra destaque em muitos segmentos criativos, é percebida também nas ilustração -e tão frequente quanto qualquer outro estilo contemporâneo- no momento em que o ilustrador, utilizando ferramentas digitais, aplica camadas e filtros que simulam texturas, causando impressões que quebram as limitações do digital. Aqui é tomada então a liberdade para seguir um caminho diferente do anteriormente proposto e criar uma composição que siga nesta linha, com uma ilustração que, diferente de todas as anteriores, seja feita à mão e finalizada digitalmente. Para tanto, alguns estudos da fauna e flora brasileira foram necessários.*

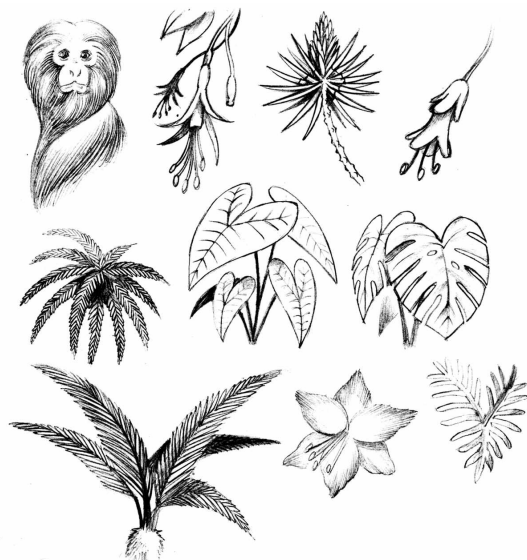


Imagem 39: Rascunhos para elementos presentes na segunda capa de *A Ilha Perdida*.

Fonte: Autor.

Também partindo de um conceito que se diferenciasse das composições anteriores, este rascunho inicial trouxe o título da obra como figura de principal destaque, sendo este o elemento inicial da composição. Por consequência, toda a ilustração é pensada dando espaço ao título, “contornando-o” com as demais figuras que a compõe. Como uma possível solução, a floresta surge “nas bordas”, o que por sua vez faz com que sobre aos personagens o espaço central, mas reduzidos, inferiores ao título e a floresta, como que “oprimidos pela composição”, reforçando uma narrativa de mistério e aventura que condiz com a obra. As cores, assim como a ilustração e o título, remetem esse estilo de ilustração de décadas passadas, ainda que em uma paleta de cores resumida, mas mais próxima de uma representação real. Estas, no entanto, são pensadas num segundo momento, posterior à criação dos traços, e naturalmente não podem ser rearranjadas num espaço que já havia sido previamente disposto.

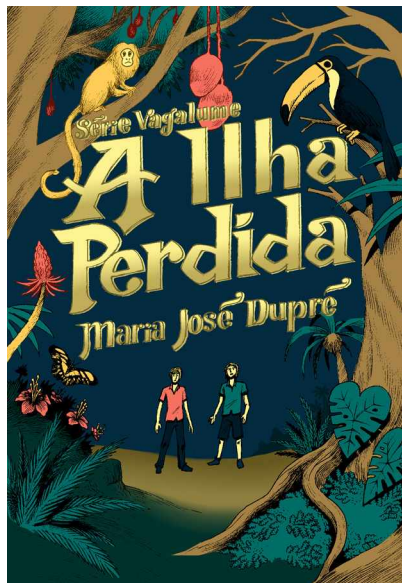


Imagem 40: Versão final em nanquim para a segunda capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

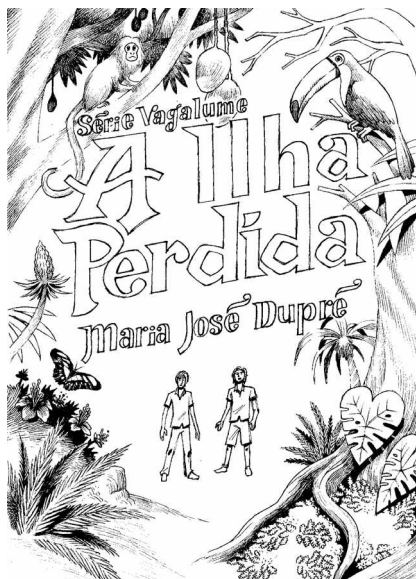


Imagem 41: Teste de cores para a segunda capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

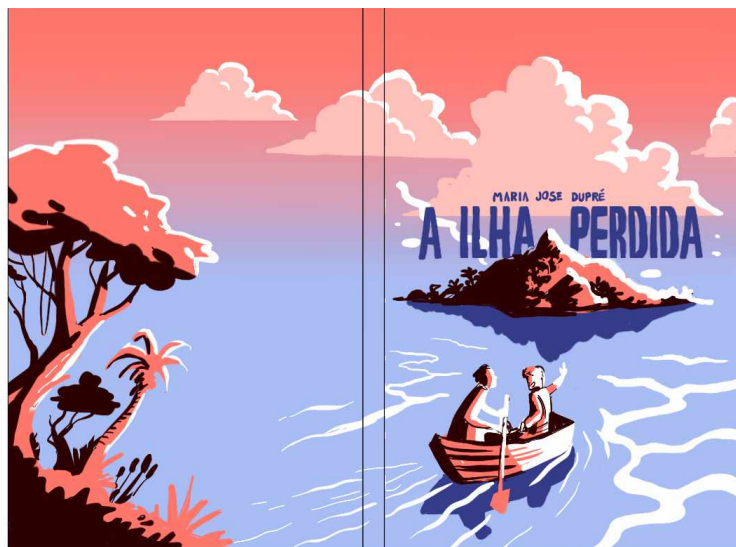


Imagem 42: Terceira possibilidade de capa para A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

Esta composição surge da busca por formas que utilizem o mínimo possível de cores e informação e é um retorno ao estilo minimalista e digital da primeira proposta. Todos os elementos foram pensados em uma única etapa, de forma que as cores ajudaram na criação das formas e vice-versa. Assim, as duas figuras principais, os dois personagens e a ilha, foram representados com a utilização de apenas três cores, sendo seis ao todo na imagem, contando com a cor branca. O “fundo”, de forma semelhante ao que foi criado na primeira possibilidade, é um degradê entre duas cores, azul claro e rosa salmão, que funciona como representação do rio se encontrando com o pôr do sol.

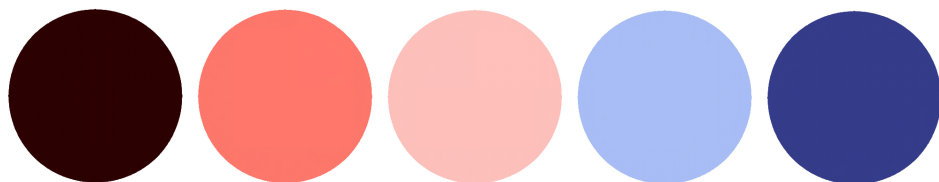


Imagem 43: Paleta de cores para a terceira capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

Os dois personagens principais aparecem seguindo em direção a ilha, em uma disposição semelhante à capa original, mas ambas figuras preenchem um espaço menor na composição, permitindo a presença do rio que com o céu contornam a imagem, “diminuindo a importância” das figuras centrais em meia à natureza, de forma semelhante à qual estes foram cercados por ela na segunda possibilidade de capa, além de dar espaço para outros elementos que não possuem importância nenhuma além da estética, como as ondas do rio na cor branca, que preenchem a imagem sem sobrecarregá-la de informação e ajudam a equilibrar a quantidade de branco presente, além das nuvens, que de forma semelhante decoram o degradê do céu com um tom mais claro. Na quarta capa é disposta a margem do rio de onde os personagens partiram, e a função desta é também completamente decorativa. A conclusão é de que a capa funciona esteticamente, sem afetar a narrativa e dentro dos elementos visuais que haviam sido inicialmente delimitados e por isso é tida como proposta final. A linguagem aqui encontrada será essencial para a criação das capas seguintes.



Imagem 44: Quinta possibilidade de capa para O Escaravelho do Diabo.

Fonte: Autor.

O ESCARAVELHO DO DIABO - PROPOSTA FINAL

A distinção essencial entre o processo de criação desta capa para as primeiras produzidas para o livro, está talvez na elaboração da imagem em uma etapa única, onde linhas, formas e cores se modificam e se completam, processo cuja necessidade se tornou mais evidente após as experimentações da capa de “A Ilha Perdida”. Nas propostas iniciais as cores haviam sido pensadas na etapa final, o que naturalmente proporcionava a estas uma posição secundária, que não condiz com a proposta do projeto, que tem as cores como figura principal. Esta dificuldade talvez venha do meu trabalho como artista, onde sempre tive um processo de criação mais ligado ao traço, principalmente ao uso de linhas em preto e branco, onde as cores raramente haviam destaque.

A capa surgiu de estudos para a figura da vítima, mas se desenvolveu graças às cores, principalmente no vermelho do sangue, que se expande pela primeira capa, num jogo de contraste com o roxo escuro do chão. É semelhante às primeiras possibilidades criadas num caráter narrativo, mas sua principal distinção está nos elementos estéticos trazidos da última proposta para a cara de A Ilha Perdida, onde a importância dada às cores permitiu que estas decidissem como objetos e demais elementos deveriam ser “arranjados” na cena. É pensando na quantidade de determinada cor em cena que o corpo da vítima é disposto, e o mesmo vale para as gotas de sangue, para a figura do punhal, etc. A função da cor branca é principalmente trazer equilíbrio, dar aos olhos variedade de iluminação, e com esta intenção é “espalhado” por toda a composição, na luz que contorna o corpo da vítima, nas linhas do chão, em papéis - em alguns casos sem função nenhuma para a narrativa. Este é outro elemento importante para as composições que não havia sido muito utilizado anteriormente, o jogo de contraste entre tons claros e escuros, além do uso de cores. Esta capa equilibra todos estes elementos e mantém sua função narrativa sem sobrecarregar de informações o possível leitor.

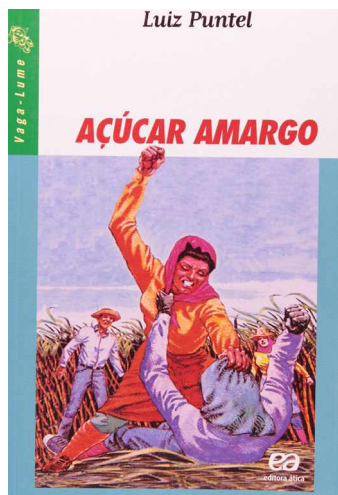


Imagem 45: Capa original de Açúcar Amargo, ilustrada por Jô Fevereiro.

Fonte: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/luiz-puntel/acucar-amargo/3248267052>

AÇÚCAR AMARGO

As duas primeiras escolhas para a criação das capas deste projeto foram óbvias: “A Ilha Perdida” e “O Escaravelho do Diabo” são, não apenas os dois títulos mais bem vendidos da série, como também os mais consagrados e lembrados quando a coleção é citada. A escolha de um terceiro título, no entanto, se mostrou difícil tarefa, uma vez que nenhuma outra das mais de cem obras publicadas ao longo dos mais de quarenta anos da série foi tão aclamada ou marcante quantos estas duas. Após uma breve pesquisa, “Açúcar Amargo” foi o título escolhido por preencher uma série de requisitos: foi o oitavo livro mais vendido da série, esteve presente entre os 10 títulos selecionados para a edição especial de 35 anos em 2008 e também foi escolhido para integrar a reedição de 2015. Além disso é uma escolha que ajuda na variação temática das obras presentes neste trabalho: “A Ilha Perdida” é um livro de aventura e “O Escaravelho do Diabo” trás um suspense investigativo, enquanto que “Açúcar Amargo” trata do drama vivido pelos trabalhadores rurais do ponto de vista de uma personagem feminina.

O livro, escrito por Luiz Puntel e lançado pela primeira vez em 1986, conta a história de Marta, uma jovem que tem seus estudos interrompidos quando a fazenda onde seus pais vivem é vendida para produtores de cana. Sua família é então forçada a se mudar para outra cidade, onde seu pai e seu irmão mais velhos têm de trabalhar como boias frias. Em um certo momento da trama, após um acidente que leva a vida de seu irmão e torna

a relação com seu pai mais difícil, Marta decide também trabalhar como cortadora de cana, procurando provar seu valor ao seu pai.



Imagem 46: Testes de cores para a primeira possibilidade de capa de Açúcar Amargo.

Fonte: Autor.

As primeiras experimentações para a capa surgiram com um conceito simples, a figura da personagem principal em meio a uma plantação, e focaram principalmente em várias possibilidades de paleta de cores que rapidamente se mostraram insatisfatórias, talvez pela falta de um dos elementos essenciais utilizados nas versões finais das outras duas capas, sendo este o contraste de tons escuros e claros. Por não seguir uma linguagem estética semelhante, estas possibilidades foram descartadas.

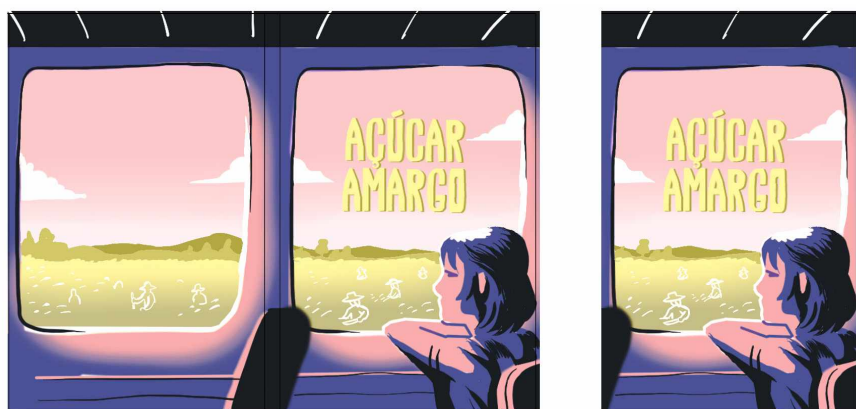


Imagem 47: Segunda possibilidade de capa para Açúcar Amargo.

Fonte: Autor.

Esta segunda possibilidade de capa surgiu com o seguinte conceito: sobrepor dois momentos da narrativa em uma única imagem, um primeiro onde logo no primeiro capítulo da história a personagem principal, ao voltar da escola onde estuda, localizada na cidade mais próxima de sua casa, atravessa a estrada em um ônibus escolar, e um segundo momento; onde sua família, após a venda das terras onde vivam, passa a viver como boas-frias. A personagem está então olhando através da janela, enxergando seu próprio futuro. Este conceito, no entanto, direciona a ilustração, mas é o jogo de cores e contrastes que a materializa, onde novamente tais elementos são pensados simultaneamente.

Os primeiros rascunhos começaram com a utilização da cor mais escura, formando a sombra da personagem, numa divisão de cores semelhante a da capa final criada para A Ilha Perdida. As três cores que compõem sua figura são: um tom quase preto, roxo escuro e rosa claro, mas além destes há uma leve cor branca para contrastar o preto e as demais cores da composição, de forma semelhante a como o branco foi espalhado pela capa de Escaravelho.

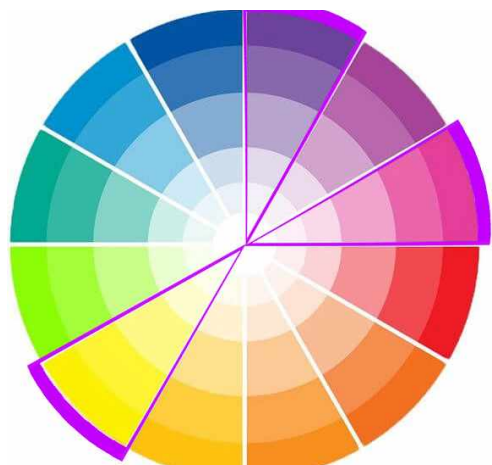


Imagem 48: Círculo cromático para as cores da capa de Açúcar Amargo.

Fonte: Autor.

As cores principais utilizadas na composição foram escolhidas baseando-se no círculo cromático, com uma combinação em fenda (ou meio-complementar), tendo a cor amarela como primária e o roxo escuro e rosa claro servindo como complementares. De forma a separar os dois momentos

presentes na imagem, os dois tons complementares são separados do amarelo utilizado na plantação pela janela do ônibus, que por sua vez também serve de “borda” para a primeira capa, sendo replicado na segunda janela, presente na quarta capa. A conclusão final é de que a capa segue a mesma linguagem utilizada nas outras duas e assim como estas, trás equilíbrio entre o estético e a narrativa.

VERSÕES FINAIS

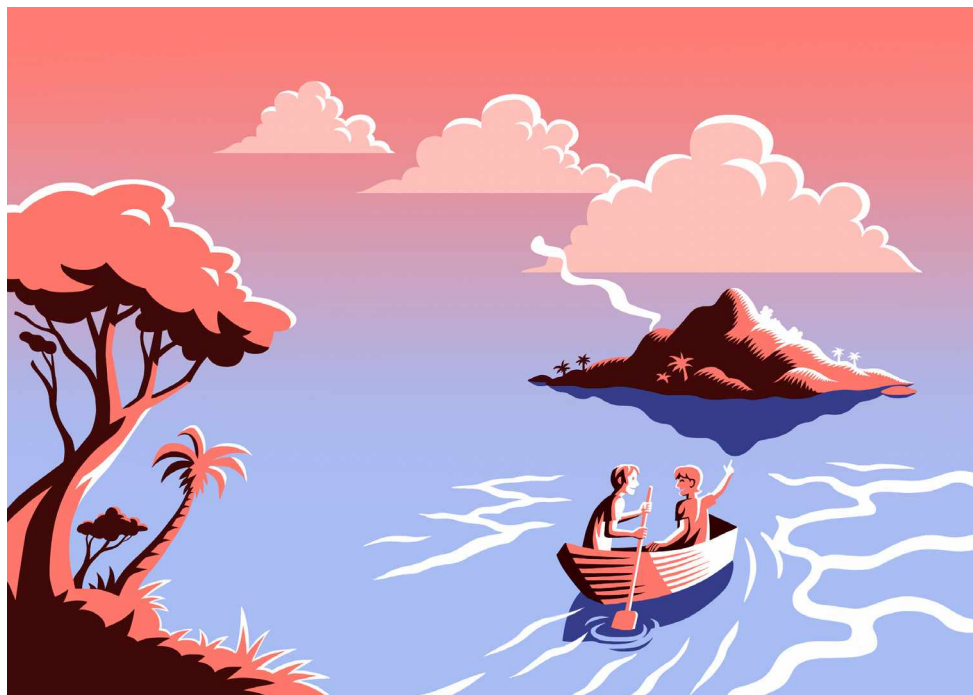


Imagem 49: Versão final da capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.



Imagem 50: Versão final da capa de O Escaravelho do Diabo.

Fonte: Autor.



Imagem 51: Versão final da capa de Açúcar Amargo.

Fonte: Autor.

6.2 SEGUNDA E TERCEIRA CAPA

Para a segunda e a terceira capa de cada um dos três livros foram ilustrados padrões, cada um utilizando figuras que fazem referência a seu respectivo título, com o uso de duas das cores presentes na primeira e na quarta capa, sendo estas escolhidas de forma a dar preferência para as cores de menor destaque.



Imagem 52: Padrão utilizado na segunda e na terceira capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

As figuras presentes no padrão criado para de “A Ilha Perdida” são em sua maioria reutilizadas dos estudos feitos para a segunda possibilidade de capa para o livro, representações da fauna e flora presentes na ilha, buscando ilustrar a imaginação dos personagens principais e como estes idealizam, de forma quase fantástica, o local desconhecido, transportando este sentimento para o leitor.



Imagem 53: Padrão utilizado na segunda e na terceira capa de O Escaravelho do Diabo.

Fonte: Autor.

No padrão criado para “O Escaravelho do Diabo” foi explorado o suspense presente na obra, trazendo figuras que remetem os crimes cometidos ao longo da trama, como uma espada espanhola, arma utilizada pelo assassino contra sua primeira vítima, ou a capela que é incendiada nos capítulos

finais, além dos escaravinhos que eram enviados como forma de presente pelo assassino para suas vítimas.



Imagem 54: Padrão utilizado na segunda e na terceira capa de Açúcar Amargo.

Fonte: Autor.

Para o padrão de “Açúcar Amargo” foram utilizadas figuras que possuem alguma relação com a vida da personagem principal, como um livro simbolizando o sonho de poder estudar e a fazenda na qual vivia com sua família, até ser vendida no início da trama. Naturalmente, outras figuras possuem um aspecto mais político, como o punho que simboliza a luta dos trabalhadores rurais e o facão, ferramenta que lhes provêm sustento.

6.3 ORELHA



Imagem 55: Orelha do livro “O Mistério do Cinco Estrelas”, de Marcos Rey

Fonte: <https://gavetadebaguncas.com.br/colecao-vaga-lume/>

As orelhas originais são uma das características mais marcantes da Coleção Vaga-Lume, sempre trazendo um quadrinho estrelado pelo mascote da Série, o Luminoso, que apresenta ao leitor o personagem principal e alguns dos trechos da obra, buscando estimulá-lo a descobrir “o que vai acontecer a seguir”. O problema principal em propor uma adaptação para as orelhas deste projeto está justamente na figura do mascote, uma vez que, para criar uma nova versão deste, de forma semelhante a reedição lançada em 2015, seria necessário um estudo focado na criação de mascotes, ou até mesmo na linguagem dos quadrinhos atuais, que não são o foco deste trabalho, e portanto tais possibilidades foram descartadas. A solução encontrada foi a remoção completa da orelha, substituindo-a por marcadores de página, condizendo com o conceito geral do projeto, de substituir as características marcantes da Série, como são as capas, criando propostas distantes do original. Para este propósito as ilustrações elaboradas para as capas foram “rearranjadas”, de forma que parte da composição pudesse se adaptar no espaço dos marcadores, de 5,5x15cm.



Imagem 56: Marcadores de página criados para o projeto.

Fonte: Autor.

7. BONECOS



Imagem 57: Fonte desenhada para a capa de A Ilha Perdida.

Fonte: Autor.

A fonte utilizada nos títulos das três obras escolhidas foi desenhada num formato semelhante ao da criada para os rascunhos iniciais de cada capa, que por sua vez buscavam remeter o sentido “verticalizado” da fonte original dos livros da série. Para acompanhar esta fonte desenhada foi escolhida a Antonio Bold, que também foi utilizada nas lombadas, cuja largura ficou decidida como 0,8cm, medida comum para os livros originais que em sua maioria não passavam de 120 páginas.



Imagem 58: Primeiro teste de impressão.

Fonte: Autor.

Após o primeiro teste de impressão feito em papel sulfite A3 ficou claro que algumas das cores presentes nas capas, principalmente no caso da capa de O Escaravelho do Diabo, teriam de ser levemente ajustadas para melhor se adaptarem à transição do digital para o impresso. Foi também decidido que seria utilizada a impressão com jato de tinta, uma vez que as impressões a laser trouxeram resultados insatisfatórios.

8. CONCLUSÃO

Na minha pesquisa, quando me aprofundei na história e importância da Série Vaga-Lume, assumi o papel de designer, e quando estudei o público alvo atual e delimiti algumas características que seriam essenciais para a composição das capas, como a linguagem, as cores, as ferramentas, fui também designer, mas quando imaginei estas capas, depois de toda a informação absorvida, depois de todo o direcionamento estético, fui artista, e o processo criativo do artista é difícil de ser explicado, ou pior ainda justificado, mesmo que estas justificativas existam. O que surge da expressão muitas vezes vem do inconsciente, depois de um processo de incubação do qual nenhum resultado se espera, e quando vem parece não fazer sentido nenhum.

Minha dificuldade foi dar voz ao “eu artista” e passar pelo aval do “eu designer”, assim como também foi difícil reinventar minha forma de imaginar e produzir ilustração, redescobrir minha forma de imaginá-las, visualizando todos os elementos que a compõem, forma, traço e cor, cada um igualmente importante.

Outra dificuldade, também enquanto artista, talvez tenha sido a de chegar em uma conclusão e estar satisfeito com ela, aceitar um resultado final e decisivo, uma vez que já a muito tempo, enquanto artista, tenho tido dificuldade de encontrar satisfação naquilo que produzo. Esta talvez tenha sido minha maior dificuldade. Não que seja mais fácil ser designer, mas no design existem métodos, caminhos a serem seguidos que facilitam a quem quer que se encontre no processo de criação não se perder. Na arte existem técnicas, meios e processos, mas quem dá a palavra final sobre uma obra é a alma do artista. Este foi um processo de reinvenção do próprio processo, e não sei dizer se levo mais deste trabalho como designer ou como artista, mas os ganhos foram muitos para ambos os “eus”.

APÊNDICE: ENTREVISTA COM JIRO TAKAHASHI

1- Os capistas da série foram escolhidos por algum motivo específico (alguma característica do trabalho do artista)?

A coleção teve um layout de capa aprovado em um concurso vencido pelo designer Ary de Almeida Normanha. Nesse layout, havia uma reserva de espaço para a ilustração de capa. O ilustrador deveria ilustrar a capa e o miolo (de 8 a 12 ilustrações internas). Quando iniciamos a coleção, selecionamos 3 ilustradores, escolhidos pelos trabalhos anteriores desses artistas em histórias em quadrinhos e em revistas de grande circulação na época: Edmundo Rodrigues, Milton Rodrigues Alves, Terezinho Bissoto. Depois, outros ilustradores foram sendo incorporados à equipe, sempre selecionados por trabalhos publicados para o público juvenil.

2 - Cada capista tinha liberdade total para desenvolver a ilustração da capa ou havia um direcionamento do editor?

Quanto ao estilo e ao traço dos desenhos, o ilustrador tinha liberdade total. Por isso, os traços e as técnicas são variadas de livro a livro. Mas as cenas a serem ilustradas eram selecionadas pelo editor que elaboraria o Suplemento de Trabalho. Os primeiros suplementos (não tenho certeza hoje quantos foram, talvez uns 8) foram elaborados por mim. As cenas deveriam indicar as funções da narrativa (no conceito estruturalista da narrativa segundo Roland Barthes). Na página central do Suplemento, havia uma atividade de produção textual por parte do aluno, que consistia em escrever legendas para as ilustrações. Como eram legendas para as funções da narrativa do romance, cada legenda escrita se ligava à outra legenda seguinte. No conjunto, as legendas formavam um resumo da narrativa. A competência de elaborar uma sequência narrativa resumida era um dos objetivos das atividades lúdicas do Suplemento. Por isso o ilustrador não deveria selecionar aleatoriamente as cenas.

3 - Percebe alguma influência da época nos trabalhos de capa?

De modo geral, sim. Pouco a pouco, para a escolha dos ilustradores, passamos a privilegiar alguns ilustradores de tendências mais contemporâneas. Os exemplos mais claros estão nos artistas Mário Cafiero, que acabava de retornar de trabalhos e estudos na Inglaterra e França, e Jayme Leão, um renomado artista gráfico da publicidade brasileira.

4 - Você teve algum envolvimento na reedição que foi lançada em 2015? Se sim, teria alguma informação para nos passar sobre aquele trabalho?

Não. Fiquei sabendo e muito feliz em saber que um editor que respeito muito, Paulo Verano, foi quem coordenou todo o processo de relançamento. Mas, como o projeto foi descontinuado, semanas após o relançamento, acabei não recebendo nenhum exemplar.

BIBLIOGRAFIA

CARDOSO, Rafael (org.) **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias.** 2ed São Paulo: Ática, 1985.

MELO, Chico Homem de. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MENDONÇA, Catia Toledo. **À SOMBRA DA VAGA-LUME: ANÁLISE E RECEPÇÃO DA SÉRIE VAGA-LUME. 2006.** 305 f. Tese (Doutorado)- Faculdade De Filosofia, Ciências e Letras, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba, 2007. Disponível em: < <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/13438/Mic?sequence=1>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SERRA, Elizabeth. **A ARTE DE ILUSTRAR LIVROS PARA CRIANÇAS E JOVENS NO BRASIL:** catálogo. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Org. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. 176 p. Disponível em: < <http://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/608-cat%C3%A1logo-a-arte-de-ilustrar-livros-para-crian%C3%A7as-e-jovens-no-brasil.html> >

SILVA JÚNIOR, Henrique Almeida. **A HISTÓRIA DAS CAPAS: A CONSTRUÇÃO VISUAL DOS LIVROS NO PAÍS.** 2015. 74 f. monografia (Bacharel) - Escola de Comunicação, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/579>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

