

CHAPEUZINHO VERMELHO: TEXTO DAHLIANO EM DIÁLOGO COM AS ILUSTRAÇÕES DE QUENTIN BLAKE

Valquiria Pereira Alcantara¹

RESUMO: Quentin Blake ilustrou vários trabalhos de Roald Dahl possibilitando um diálogo instigante entre texto verbal e imagens. Apresentamos uma proposta de análise de “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” e “Os três porquinhos” buscando a melhor compreensão de como o texto dahliano e as ilustrações de Blake se articulam à luz do percurso sugerido por Sophie Van der Linden detendo-nos, principalmente, nas relações e funções estabelecidas entre os textos verbal e visual. Observamos as vinhetas e as ilustrações que ocupam página inteira e como as imagens relacionam-se com o texto em língua inglesa, bem como as traduções publicadas no Brasil e em Portugal. Como resultado de nossa análise, verificamos que as ilustrações de Blake mantêm relação dinâmica com o texto verbal ora repetindo, ora ampliando o sentido do texto, além de contribuir para a atualização dos contos proporcionando uma experiência bem-humorada de fruição dos textos. Concluimos que, embora o diálogo entre as ilustrações de Quentin Blake e o texto de Dahl se dê de forma diversa no que tange as línguas – inglesa e portuguesa –, os leitores podem ter uma experiência rica e estimulante.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogo texto-ilustração; Roald Dahl; Quentin Blake; Literatura infantil

LITTLE RED RIDING HOOD: DIALOGUE BETWEEN DAHL'S TEXT AND QUENTIN BLAKE'S ILLUSTRATIONS

ABSTRACT: Quentin Blake has illustrated several Roald Dahl's books allowing an instigating dialogue between text and illustrations. We present a possible analysis of “Little Red Riding Hood and the Wolf” and “The Three Little Pigs” aiming at a better understanding of the articulation between Dahl's texts and Blake's illustrations. We based our analysis on Sophie Van der Linden's work focusing mainly on the relations and functions set among illustrations and the written text described by Linden. We looked at tailpieces, headpieces and full-page illustrations considering how the images relate to the texts both in English and Portuguese (translations published in Brazil and Portugal). As a result, we could understand that Blake's illustrations relate dynamically with Dahl's text echoing it at times, amplifying the text at other moments contributing to an update of the tales by means of a good-humoured reading experience. To sum up, although the relationship between Quentin Blake's illustrations and Dahl's texts present variations posed by the languages – English and Portuguese –, readers can have an enriching and stimulating experience with the tales.

KEYWORDS: Dialogue text-illustration; Roald Dahl; Quentin Blake; Literature for Children

¹ Mestre em Letras, doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo e professora da Faculdade de Tecnologia de São Paulo. Contato: valquiria.alcantara@fatec.sp.gov.br

Olhar e descobrir com Lúcia Pimentel Góes

A presença de ilustrações em obras para crianças tem longa tradição. Alberto Manguel afirma:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p. 27)

Entendemos com Manguel que, ao nos depararmos com ilustrações em um livro infantil, os textos verbal e visual guardarão entre si relações várias construídas pelos trabalhos do autor e do ilustrador. Ao mesmo tempo, essas relações não serão definitivas nem exclusivas, na medida em que a construção de sentido de um discurso envolve o leitor em interação com a obra, a cada vez que essa interação acontece; cada leitura pode trazer ao indivíduo elementos novos não percebidos em leituras anteriores, não só porque pode estar atento a detalhes não percebidos, mas também porque a cada leitura o indivíduo interage com os textos verbal e visual incorporando novas experiências de vida e de leitura de outros textos.

Em *Olhar de descoberta*, a pesquisadora e autora Lúcia Pimentel Góes (2005) reitera a importância da literatura como produção artística e nos convida a vivenciar a literatura infantil e juvenil para além da leitura limitada ao texto verbal, pois, para a autora, a leitura do que ela chama objeto novo – obras produzidas para crianças que propõem interação de linguagens verbal e visual, utilizam diversos materiais que estimulam os sentidos como os livros de pano ou de plástico, expandindo a fronteira do objeto usual, tornando-se livros-brinquedos – deve ser uma experiência multissensorial que estimule a imaginação do leitor.

Lúcia Góes sugere que a criança deve interagir com livros já em sua tenra idade por meio de leitura feita pelos pais ou por outros cuidadores, pois a fruição da literatura deve ser estimulada desde cedo. Para isso, a proposta de livros feitos de diferentes materiais e com diferentes texturas pode ser a mais apropriada e instigante para os pequenos. Por meio de inúmeros exemplos de análises de obras de diferentes autores, Lúcia Góes demonstra como esse “olhar de descoberta” pode e deve ser estimulado e, para isso, também os adultos mediadores de leitura necessitam se despojar da ideia de que a leitura ocorre apenas com a decodificação do texto verbal, ou seja, é preciso ter consciência de que o ato de ler envolve outros aspectos que participam da compreensão da obra, assim como ter em mente que aprendemos ao longo da vida com as mais variadas vivências. Para a criança, o faz de conta e o jogo são essenciais, na medida em que dão oportunidade não só de compreender como interagir com o mundo e com os outros por meio da imitação, mas também possibilitam a experiência de emoções e a sociabilização. É nesse universo lúdico do qual todos participam – alguns por mais tempo e mais intensamente – que a experiência de leitura se torna enriquecedora e possibilita o desenvolvimento de um olhar crítico.

A ilustração desempenha papel fundamental para a leitura porque proporciona aos pequenos, antes ainda do processo de alfabetização, subsídios para leitura de narrativas por meio de imagens propondo interação com índices – imagens que estimulam sensações e impressões, que estabelecem analogias, que apresentam informações sem abandonar a ludicidade, enfim, o pequeno

leitor vê diante de si maneiras de interpretar e compreender o mundo. O diálogo que estabelecemos com as ilustrações expande-se enormemente com a presença de ambas as linguagens verbal e visual; Lúcia Góes insiste na necessidade de “arregalar o olho” (2005, p. 49) para que possamos perceber as sutilezas que o diálogo entre texto verbal e imagens propõe a nós, leitores:

[...] Diálogo que se produz em gradação de complexidade, seja no verbal seja no visual, tanto quantitativa como qualitativamente, das palavras, das frases, da forma; ou, dizendo de outro modo, complexidade crescente nos níveis fônico, morfológico, léxico, sintático, semântico e de conjugação de linguagens. (GÓES, 2005, p. 83)

A autora prossegue apresentando inúmeros exemplos para apontar como a interação entre texto verbal e imagens pode concretizar a literariedade do “objeto-novo” (GÓES, 2005, p. 19), o texto verbal – com aliterações, paronomásias, repetições, rimas e ritmos – e imagens por meio de diferentes enquadramentos, usos de molduras, jogos de luz e sombra, variações de cores, grafismos, usos de técnicas variadas, incorporação de imagens no texto verbal e incorporação do verbal à imagem.

Com base, portanto, nas colocações de Lúcia Góes, destacamos a relevância da ilustração na literatura infantil. Sem deixar de “arregalar o olho” (2005, p. 49) como sugere a autora, elegemos, por razões metodológicas, apresentar nossa análise à luz das proposições de Sophie Van der Linden que, entre outros autores, se debruçou sobre inúmeras obras para exemplificar suas reflexões. Entendemos que Linden, por observar os diversos aspectos do livro ilustrado, nos possibilita maior abrangência de leitura. Por esse motivo, consideramos que a contribuição de Linden constitui o instrumental mais adequado para a análise que propomos a seguir e ressaltamos que as observações feitas por ela estimulam reflexões. Antes de apresentarmos nossa análise das ilustrações e como estas dialogam com o texto verbal, descrevemos de forma sucinta os conceitos que fundamentam nossas observações; em seguida, comentamos o texto em língua inglesa e as traduções publicadas no Brasil e em Portugal levando em conta diferenças do projeto gráfico quando relevantes.

Funções e relações entre texto e imagem segundo Sophie Van der Linden

Em *Para ler o livro ilustrado*, Sophie Van der Linden (2011) apresenta um panorama do livro ilustrado discutindo não só a origem, mas também a definição desse tipo de livro. Além disso, a autora observa aspectos do livro ilustrado enquanto objeto, ou seja, o formato, o espaço na página, a diagramação, as capas, a presença ou não de guardas, as técnicas de ilustração etc.; destaca, também, a relação estabelecida entre o texto verbal e a imagem. No capítulo “Textos e imagens”, a autora aborda aspectos formais, a expressão do tempo e do espaço e aspectos narrativos. Concentramos nossa atenção nos aspectos narrativos, pois a autora descreve as relações tecidas entre texto e imagem e as funções da imagem em relação ao texto, e vice-versa. Linden identifica três relações: de Redundância, de Colaboração e de Disjunção, e seis funções: de Repetição, de Seleção, de Revelação, a Compleativa, de Contraponto e de Amplificação definidas separadamente, cremos, para maior clareza.

Concordamos com a autora quanto à importância de observar tanto as relações quanto as funções que se estabelecem na interação de texto e imagens para melhor compreender a dinâmica da

obra analisada. Para isso, é importante ter em mente que tanto o texto verbal como o visual podem ser o ponto de partida da leitura, determinando a primazia de um texto em relação ao outro. Cabe observar que a disposição espacial nas páginas de ambos os textos, verbal e visual, bem como a dimensão das imagens em relação ao texto verbal interferem na definição da prioridade dos textos verbal e visual na obra. Observar se o texto verbal ou visual tem preponderância na condução da narrativa e veiculação da mensagem principal é importante para a compreensão das funções estabelecidas entre os textos. Linden identifica, assim, como “instância primária” (2011, p. 122) aquele texto que é lido inicialmente e sustenta majoritariamente a narrativa, e como “instância secundária” (2011, p. 122) o que confirma ou modifica a mensagem oferecida inicialmente. A seguir, apresentamos brevemente as funções e relações propostas por Linden estabelecendo conexões entre elas.

A relação de redundância se dá quando não há suplementação de sentido, ou seja, quando as narrativas convergem. Nas palavras da autora:

[...] A redundância se refere à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico. A redundância é exercida no sentido principal veiculado pelas duas mensagens. Uma das duas vozes narrativas pode ser amplamente dominante sem que a outra contrarie seu desenvolvimento. A narrativa é então sustentada em grande parte por uma das duas instâncias, sem que a outra seja necessária para a compreensão global da história. Seria, até mesmo, dispensável. O suporte preeminente, o texto ou imagem, não precisam um do outro para desenvolver a essência do discurso. (LINDEN, 2011, p. 120)

Sophie Van der Linden distingue redundância com sobreposição total dos conteúdos quando há “isotopia narrativa” (2011, p. 121), ou seja, quando texto e imagem não oferecem mais informação um em relação ao outro, e sobreposição parcial quando há “congruência do discurso” (2011, p. 121), de modo que há mais informações veiculadas pelo texto ou pela imagem.

Entendemos que a função de repetição (LINDEN, 2011, p. 123), na qual a mensagem veiculada pela instância secundária apenas repete aquela veiculada pela instância primária, é uma das funções que podemos associar à relação de redundância, pois cremos que se trata exatamente da isotopia narrativa a que se refere a autora. Assim, a função de seleção (LINDEN, 2011, p. 123) está presente, a nosso ver, quando há uma sobreposição parcial, ou seja, o texto verbal pode selecionar parte da mensagem veiculada pela imagem ou, inversamente, a imagem pode destacar um aspecto da narrativa, ou ainda destacar um dos sentidos de um texto polissêmico.

Contudo, não concordamos com a autora quando ela afirma que

A narrativa é então sustentada em grande parte por uma das duas instâncias, sem que a outra seja necessária para a compreensão global da história. Seria, até mesmo, dispensável. O suporte preeminente, o texto ou imagem, não precisam um do outro para desenvolver a essência do discurso. (LINDEN, 2011, p. 120)

Nossa discordância se baseia, inicialmente, em palavras da própria autora, quando define a função de repetição: “Longe de ser desinteressante, e para além do conforto de leitura que traz ao jovem leitor, a redundância permite instaurar um ritmo, um hábito de leitura que poderá, por exemplo, dar mais peso a um efeito de contradição.” (LINDEN, 2011, p. 123) Acreditamos que esse conforto a que Linden se refere permita ao jovem leitor se beneficiar da repetição mesmo antes de

iniciar seu processo de alfabetização por meio de uma interação intensa com um mediador de leitura. Ao ouvir o mediador lendo o texto que ainda não domina, o ouvinte pode fazer sua própria leitura das imagens, e essa leitura paralela – e, ao mesmo tempo, compartilhada e complementar – pode auxiliar o desenvolvimento do senso crítico do jovem leitor, pois as imagens podem instigar questionamentos quando a sobreposição for parcial, por exemplo, não sendo possível, portanto, prescindir do texto verbal ou do visual como sugeriu a autora.

Linden nos informa que a relação de colaboração se define pela construção de um discurso por meio da articulação do texto verbal e das imagens, e o sentido não está no texto nem na imagem separadamente, mas emerge da articulação de ambos. Neste caso, o trabalho do leitor é extremamente importante na construção do sentido do texto que ocorrerá no momento da leitura; concluímos, assim, que leitores diferentes atribuirão sentidos que estarão intimamente ligados a suas experiências pessoais. Percebemos que a colaboração entre texto e imagens se dá por meio da função de revelação, quando uma instância “dá sentido à outra”, tornando-se “indispensável para a compreensão” (LINDEN, 2011, p. 123), por vezes contando com detalhes sutis da imagem, por exemplo. Segundo a autora, a função completiva diz respeito à interferência da segunda instância sobre a primeira, colaborando para a compreensão do sentido global, ou então a instância secundária supre informações que completam a instância primária, resultando um sentido mais amplo que aquele encerrado em cada uma das instâncias separadamente. A nosso ver, a interação entre texto e imagem de ambas as funções de revelação e da função completiva permitem ao leitor explorar detalhes e elaborar hipóteses que enriquecem e amplificam a fruição da leitura.

Quando imagens e texto verbal apresentam-se em narrativas paralelas, sem um ponto de convergência, mas sem necessariamente se contradizerem, estabelece-se a relação de disjunção (LINDEN, 2011) que pode instigar o leitor e deixá-lo livre para diferentes interpretações. Cremos que esta relação se estabeleça por meio da função de contraponto ou de amplificação. A disjunção se caracteriza, principalmente, por uma quebra de expectativa de uma instância em relação à outra, principalmente de uma expectativa gerada pela instância primária. É possível que a instância secundária diga o contrário do que diz a instância primária e, nesse caso, Linden (2011) afirma que, em geral, a imagem contradiz o texto verbal e tendemos a tomar a imagem como verdadeira. A amplificação se estabelece quando uma instância diz mais que a outra sem, contudo, repeti-la ou contradizê-la e pode trazer um discurso suplementar sugerindo interpretações por meio de sutileza de detalhes, por exemplo.

Considerando o exposto acima, notamos que não há uma única forma de interagir com os textos, uma vez que tanto o texto verbal quanto o imagético de uma obra podem ser o ponto de partida para leituras. Também a interação entre texto e imagem pode variar, pois as relações e funções que se estabelecem não são estanques e, tampouco, excludentes, possibilitando leituras variadas e instigantes. Desta forma, assim como Linden, entendemos que

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capas e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, aproveitar os silêncios de uma em relação à outra ... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 8-9)

A observação de Linden sobre a leitura de livros ilustrados está em conformidade com os aspectos abordados por Lúcia Pimentel Góes, que também propõe que “arregalemos os olhos” para ler, inclusive, detalhes – como, por exemplo, um pormenor da capa –, a fim de que possamos nos entregar ao jogo proposto pela literatura infantil articulado no diálogo entre texto verbal e imagens. A apreciação por inteiro do livro ilustrado proposto por Linden se concretiza, em nossa opinião, pelo “olhar de descoberta” de Góes.

Dahl e Blake em diálogo

A seguir, comentaremos ilustrações de “Little Red Riding Hood and the Wolf” (Chapeuzinho Vermelho e o lobo) e de “The Three Little Pigs” (Os três porquinhos), respectivamente quinta e sexta histórias que compõem *Revoltin' Rhymes* (publicado em 1982) de Roald Dahl – autor de obras para adultos e crianças, dentre as quais *A fantástica fábrica de chocolate* cuja primeira edição em língua inglesa é de 1964, tradução de Fernando Sabino publicada em 1975 e tradução de Dulce Horta (1ª edição de 2000) – e as traduções para o português de *Historinhas em versos perversos* (1ª edição brasileira de 2007) e *Histórias em verso para meninos perversos* (edição portuguesa publicada pela primeira vez em 1989), tomando como foco principal a personagem Chapeuzinho Vermelho. Inicialmente, ressaltamos que Quentin Blake – ilustrador premiado, cuja parceria com Dahl teve início em 1978 – usa desenho colorido que na estrutura da obra ora assume a característica de cabeção, ora de vinheta, ou ainda adquire destaque por ocupar o espaço da página; cabeções e vinhetas tendem a assumir a função de repetição do texto verbal em uma relação de redundância. Já as ilustrações que ocupam a página relacionam-se com o texto verbal de formas diversas, e as funções desempenhadas também variam. Apresentamos observações referentes a aspectos mais abrangentes como enquadramento, uso de molduras e posicionamento das imagens em relação ao texto verbal e, em seguida, nos deteremos às funções e relações estabelecidas entre os textos.

Do ponto de vista da organização dos espaços do texto e das imagens, observa-se que as imagens maiores de ambas as histórias – “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” e “Os três porquinhos” – estão todas na página da direita na edição brasileira, enquanto na edição inglesa a imagem do lobo após devorar o porquinho que morava na casa de palha foi disposta na página da esquerda, e as outras ilustrações dos contos encontram-se em páginas da direita. Na edição portuguesa, a ilustração do lobo vestindo-se com as roupas da avó e do lobo depois de devorar o porquinho estão em páginas da esquerda. Observa-se, ainda, que as imagens maiores apresentam como moldura somente uma linha delimitando os espaços, e há vinhetas com e sem moldura.

Pode-se dizer que o posicionamento das imagens maiores na página da direita confere a elas destaque importante, pois do ponto de vista tipográfico, segundo Linden, trata-se de “página nobre” (2011, p. 68) por atrair o olhar do leitor quando o livro é aberto. Considerando que na edição portuguesa as imagens posicionadas na página da esquerda são ambas do lobo, pode-se imaginar que a importância desse personagem seja diminuída em relação à de Chapeuzinho, pois as imagens da menina estão todas na página da direita. Na edição inglesa, pode-se imaginar que Chapeuzinho tenha também destaque por ter eliminado o lobo em sua própria história e, portanto, o segundo lobo que será eliminado por ela de fato não tenha tanta importância – seria apenas mais um lobo do qual a garota deve livrar-se. A inclusão das imagens do lobo na página da direita antecipa o conteúdo das histórias que serão lidas conforme discussão que apresentamos mais adiante.

Observa-se, com relação ao enquadramento, que nas imagens que ocupam toda a página, tanto da direita quanto da esquerda, optou-se pelo plano aberto, o que dá ao leitor a oportunidade de ver todo o corpo dos personagens, Chapeuzinho em algumas imagens e o lobo em outras, bem como o cenário no qual se encontram. O plano aberto é essencial no caso de Chapeuzinho, pois seu gestual ajuda a esclarecer características atribuídas por Dahl à personagem que a distinguem da Chapeuzinho Vermelho presente em nosso imaginário, pois a personagem do conto tradicional é apresentada como uma criança indefesa e inocente, por exemplo ilustrações de Gustave Doré (PERRAULT, 1989), enquanto a Chapeuzinho de Dahl tem outros atributos.

Quanto ao uso de molduras no livro ilustrado, antes de apresentar nossa proposta de leitura, destacamos:

Trata-se, em primeiro lugar, de delimitar, de marcar uma representação, quer a moldura seja traçada antes ou depois da execução do desenho. A moldura possibilita, sobretudo, definir um espaço narrativo coerente, uma unidade dentro da narrativa por imagens. [...] Algumas formas de moldura, a redonda por exemplo, têm uma conotação muito forte. Esse tipo de moldura efetua aproximações com a fotografia, mas principalmente, imita um antigo efeito cinematográfico que consistia em começar ou terminar um plano com a abertura ou fechamento em forma de íris. Seu emprego na folha de rosto ou na última página de um livro ilustrado condiciona a função de prólogo ou epílogo a uma imagem. Outros tipos de vinhetas estão ligados a convenções da ilustração: as ovaladas, mísulas e frisos possuem em geral uma posição e um papel específicos em relação ao texto. (LINDEN, 2011, p. 71-72)

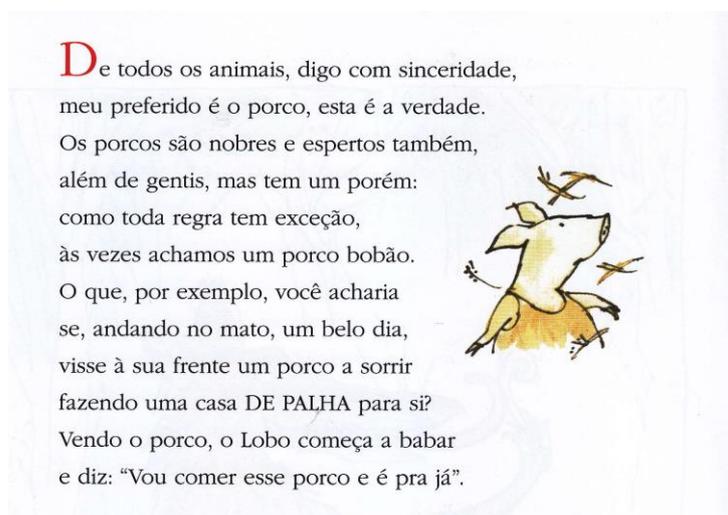
Levando em conta as observações de Linden a respeito das funções da moldura e possíveis efeitos gerados por sua presença ou ausência no livro ilustrado, identificamos a relevância desse recurso gráfico na interação dos textos verbal e visual em nosso objeto de análise. Não pretendemos apresentar uma leitura definitiva acerca do uso da moldura em algumas vinhetas e ausência em outras, mas, sim, refletir sobre uma possível interpretação. Destacamos, em primeiro lugar, que as vinhetas emolduradas apresentam apenas uma linha delimitando o espaço da imagem e, quanto ao enquadramento, este varia entre plano médio e *close-up*. A vinheta na qual se vê a imagem da arma usada por Chapeuzinho para atirar no lobo e a ilustração que encerra a história dos Três Porquinhos não estão delimitadas por moldura e entendemos que essa ausência, em ambos os casos, nos sugere que a personagem pode voltar a agir da mesma forma, pois a presença de moldura delimitando o espaço da ação pode, metaforicamente, representar a finitude de tal ação. De fato, Chapeuzinho repete a façanha de eliminar um lobo usando uma arma como resposta a um pedido do porquinho número três.

Ainda considerando as implicações do uso ou não de moldura nas vinhetas, pensamos que uma possível explicação se refere ao destino dos personagens nas histórias na edição inglesa. Em “Little Red Riding Hood and the Wolf” há duas vinhetas; em relação à primeira, na qual vemos Chapeuzinho usando sua capinha vermelha, acreditamos que o uso da moldura se relaciona à última situação na qual a garota é vista com a capinha na história, sugerindo o final de um ciclo, pois a

segunda e última vinheta desta história é justamente a imagem da arma com a qual a garota elimina o lobo – a ausência de moldura sugere que a ação pode voltar a acontecer. A edição brasileira também apresenta duas vinhetas em “Chapeuzinho Vermelho e o lobo”. Na primeira delas, vemos a avó que se depara com o lobo ao abrir a porta de sua casa e, na segunda, a arma usada por Chapeuzinho para liquidar o lobo. Na edição brasileira, a leitura que fizemos referente à edição inglesa se sustenta, pois vemos que a avó é devorada logo em seguida e há a presença da moldura nessa vinheta.

Em “The Three Little Pigs” há quatro vinhetas e um cabeção: na primeira vinheta, vemos o primeiro porquinho na janela de sua casa de palha logo antes de ser devorado pelo lobo; a próxima vinheta nos revela o que restou do porquinho número um – apenas o rabinho – apreciado pelo lobo por último segundo o texto verbal. A terceira vinheta nos mostra o porquinho número três falando ao telefone e o cabeção que se segue mostra o porquinho ainda ao telefone. Finalmente, a vinheta que encerra o conto mostra-nos Chapeuzinho, de costas, caminhando pela floresta vestindo um casaco de pele de lobo, carregando um segundo casaco em um braço e uma bolsa de pele de porquinho na outra mão. Quanto ao uso de moldura em uma das vinhetas e no cabeção, pensamos que a presença da moldura está intimamente ligada ao destino fatal dos porquinhos, o primeiro devorado pelo lobo e o último eliminado por Chapeuzinho, não se sabe por que meio. Quando o terceiro porquinho aparece na segunda vinheta falando ao telefone com Chapeuzinho, ele tem a esperança de ter sua vida salva da voracidade do lobo e essa vinheta não está emoldurada, mas isto não se concretiza e o cabeção emoldurado nos revela a verdadeira condição do personagem, pois este também não viverá, tendo seu destino também selado como dos porquinhos que foram devorados pela fera. cremos que a ausência de moldura na última vinheta revela justamente a falta de limites para a garota que não teve dificuldades para eliminar um segundo lobo e selou a sorte do porquinho número três. Concluímos, dessa forma, que a ausência de limite do espaço da ilustração represente, metaforicamente, a liberdade de ação da personagem.

Figura 1: *Historinhas em versos perversos*, p. 50



Na edição brasileira, vemos os três porquinhos cada um em uma vinheta, nenhuma delas emoldurada, mas estão delimitadas pelo posicionamento na página: o porquinho da casa de palha e o porquinho ao telefone têm o texto à esquerda e a dobra da página à direita e o porquinho da casa de gravetos tem o texto à esquerda e a borda da página à direita. Entendemos que o fato de as vinhetas estarem intercaladas entre o texto verbal e a dobra ou borda da página equivale a presença de moldura. Destacamos, também, o fato de encontrar a última imagem, a mesma vinheta que finaliza a história na edição inglesa, centralizada na página da direita. Como dissemos anteriormente, imagens isoladas na página da direita tendem a ter destaque, pois atraem o olhar do leitor com facilidade; nesse caso, a imagem é menor que as outras ilustrações que ocupam toda a página, mas a centralização da imagem compensa a redução do tamanho, garantindo o destaque. Acrescente-se, ainda, que a imagem cercada pela cor branca da página pode sugerir o efeito *fading*, por vezes usado em cinema como recurso de transição de uma cena a outra. Não fizemos referência à edição portuguesa porque não foram incluídas vinhetas nem cabeção.

Figura 2: *Historinhas em versos perversos*, p. 55



Concentrando a atenção nas relações estabelecidas entre os textos verbal e visual, comentamos a primeira ilustração para o conto de Dahl “Little Red Riding Hood and the Wolf”. Na cena, vemos o lobo vestindo-se com as roupas da Vovó após devorá-la. Segundo Linden, texto verbal e imagem estão em relação de redundância com sobreposição parcial, pois ambos os textos, verbal e imagético, nos informam o episódio da avó devorada pelo lobo não só pela imagem do animal assumindo seu lugar vestido com suas roupas, mas também pelos índices óculos, tricô e xícara abandonados no chão. Simultaneamente, há uma disjunção marcada pela amplificação, pois a atualização da história se dá pela presença de um aparelho de televisão na casa da vovó.

Figura 3: *Revolting Rhymes*, p. 37



Reiteramos que a ilustração alocada na página da direita assume papel de destaque, pois atrai o olhar do leitor antes do texto verbal. A hipótese que elaboramos referente a esta ilustração é que neste momento da história o lobo destaca-se porque o leitor reconhece o conto tradicional em ambos os textos verbal e visual. A história, porém, tem outro desfecho, que não o esperado pelo leitor, e Chapeuzinho assume o protagonismo; o posicionamento da ilustração corrobora este destaque. Na edição brasileira, a ilustração precede o texto verbal, antecipando os eventos descritos no texto verbal alocado na página seguinte; na edição portuguesa, a ilustração também não aparece lado a lado em relação ao texto verbal, este antecede a imagem. Concluímos, em relação a estas opções editoriais, que optar pela apresentação lado a lado dos textos verbal e imagético na edição inglesa revela que ambos os textos têm importância equivalente, e o tamanho da mancha na página em ambos os casos é praticamente o mesmo, reforçando esta equivalência. Na edição brasileira, optar pela antecipação de eventos da narrativa iniciando-a com a ilustração instiga a leitura, principalmente pelo estilo cômico de Quentin Blake, evidenciado pelo uso das cores originais. Contudo, na edição portuguesa, optou-se pelo uso da ilustração em preto e branco; na ilustração pela qual sabe-se que a avó foi devorada, vemos o lobo vestindo-se com as roupas da avó e é possível ver os óculos deixados no chão; porém, a baixa resolução não permite identificar claramente os outros índices – o tricô e a xícara abandonados no chão. O fato de o texto verbal anteceder a imagem dá a este a primazia de que fala Sophie Van der Linden, e a consequência é que a ilustração tem a função de seleção enfraquecida, ressaltando-se a relação de redundância.

Quando observamos a terceira e última ilustração de “Little Red Riding Hood and the Wolf”, vemos Chapeuzinho na floresta, sozinha, vestindo um casaco de pele e usando sapatos vermelhos de saltos altos; o gestual sugere que está ajeitando o cabelo. Ora, no texto verbal Chapeuzinho conversa com o lobo na casa da avó, e o final do diálogo tradicional é alterado quando a menina observa que o lobo usa um belo casaco de pele, em vez de referir-se ao tamanho de seus dentes. A imagem está intercalada entre a fala de Chapeuzinho: “But Grandma, what a lovely great big furry coat you have on.” (DAHL, 2001, p. 38), a continuação do diálogo com o lobo – que a censura por ter errado o texto

– e o desdobramento no qual Chapeuzinho mata o lobo, atirando nele. A ilustração de Quentin Blake relaciona-se com o texto verbal em uma situação de disjunção, pois a menina diz que a avó está usando um casaco de pele, mas na ilustração quem usa o casaco é a menina; a continuação do texto verbal assume a função de revelação, explicitando como Chapeuzinho adquiriu o casaco de pele. Essa imagem de Chapeuzinho, a nosso ver, assume ainda a função de amplificação, de acordo com a classificação proposta por Linden, ao retratar Chapeuzinho usando sapatos vermelhos de saltos altos, sozinha na floresta com gestos que sugerem que está ajeitando o cabelo e a posição de sua perna como em um desfile de moda. Esse conjunto de detalhes da ilustração sugere que ainda se trata da personagem Chapeuzinho Vermelho, que agora não usa mais sua capinha característica, substituída pelo par de sapatos vermelhos com saltos altos: ela não é mais, portanto, uma menina, como tendemos a apreender a personagem ao ler o conto tradicional, mas, sim, uma moça já consciente de seus atributos femininos, independente, que não só consegue o que quer, mas também encontra os meios necessários para alcançar seu objetivo.

Figura 4: *Revolting Rhymes*, p. 39



Em ambas as edições, brasileira e portuguesa, a ilustração é colocada depois da conclusão do texto verbal, na página da direita, oposta ao texto verbal. Neste caso, estabelece-se uma relação de redundância com sobreposição parcial, uma vez que na ilustração vê-se Chapeuzinho vestindo o casaco de pele de lobo e o texto verbal fornece informações de como a menina adquiriu o casaco; a imagem assume, assim, a função de repetição em relação ao texto verbal, que está em primazia. Na edição brasileira, pode-se dizer que o gestual de Chapeuzinho está em consonância com a fala da garota: “Por favor”, diz ela, “preste atenção / neste meu CASACO DE PELE DE LOBÃO.” (DAHL, 2007, p. 46), pois invocar a atenção de seu interlocutor no texto verbal está condizente com o toque no cabelo e a posição de suas pernas. Observamos na edição portuguesa que o texto verbal não apresenta a invocação do interlocutor: “Sorrindo me explicou: *‘Daquele bobo / Fiz este casaco de pele de lobo.’*” (DAHL, 2010, p. 52, *itálico do autor*) – neste caso, a ilustração amplifica a informação veiculada pelo texto verbal, uma vez que o texto imagético nos faz mais revelações acerca da vaidade da personagem.

Quanto a “The Three Little Pigs”, há duas ilustrações sobre as quais faremos algumas observações. Na primeira delas vemos o lobo, saboreando um rabinho de porco, sentado sobre a palha espalhada pelo chão, recostado a uma cadeira e diversos objetos pessoais do primeiro porquinho devorado estão também espalhados sobre a palha; a ilustração está na página da esquerda oposta ao texto verbal, que termina com o lobo comentando seu deleite por ter devorado dois porquinhos. Nesse caso, pode-se dizer que há relação de redundância com sobreposição parcial em relação ao texto verbal na medida em que a ilustração nos mostra a seleção de um momento presente no texto. Esta sobreposição dá conforto a um leitor que ainda não domine a leitura, pois reconhece a sequência dos acontecimentos do conto que provavelmente um adulto já lhe contou ou leu.

Figura 5: *Revolting Rhymes*, p. 42



A segunda ilustração ocupa o espaço da página da direita e nos mostra Chapeuzinho sentada em um sofá. Segundo Sophie Van der Linden, a imagem de Chapeuzinho relaciona-se com o texto verbal colaborando para a construção de sentido e, simultaneamente, tem a função de ampliação, pois a garota além de falar ao telefone seca o cabelo. Tal ampliação de sentido diz respeito também à atualização do conto, pois no século XVII as pessoas não conversavam ao telefone e, tampouco, havia secador de cabelos ou a Revista *Vogue* era publicada, ou seja, Blake contribui para o efeito inusitado do texto dahliano inserindo objetos tão incorporados ao nosso dia a dia, que podem não ser percebidos por um leitor menos atento.

Figura 6: *Revolting Rhymes*, p. 45



A presença de Chapeuzinho na história dos Três Porquinhos certamente provoca surpresa, mas não antecipa os eventos que seguem na narrativa do texto verbal. Na página seguinte, o cabeção retoma o Porquinho falando ao telefone e o texto verbal revela o motivo do telefonema. O personagem ameaçado pelo lobo ouviu de alguém a história de como Chapeuzinho livrou-se de um lobo e solicita a ajuda da garota, que aceita a tarefa depois de terminar de lavar e secar os cabelos. A mesma imagem de Chapeuzinho ao telefone nas edições brasileira e portuguesa está posicionada na página oposta ao texto verbal que inclui toda a conversa entre a menina e o Porquinho. Nesse caso, a imagem passa a ser repetição do texto verbal, mantendo, portanto, relação de redundância. Cabe acrescentar que a ampliação verificada na edição inglesa também está presente nas edições brasileira e portuguesa; na edição brasileira, todos os índices da atualização do conto estão preservados, enquanto na edição portuguesa perde-se a informação da revista, já que esta não pode ser identificada na ilustração em preto e branco. Assim como na história de Chapeuzinho Vermelho identificamos que a personagem retratada na última ilustração é Chapeuzinho porque a garota usa os sapatos vermelhos, também na história dos porquinhos somos informados a respeito da identidade da garota ao observarmos que a personagem usa um par de pantufas vermelhas em vez da capinha vermelha.

Acrescente-se que a relação de disjunção também está presente por meio de detalhes da ilustração que estão em conformidade com a imagem da garota sozinha na floresta. Chapeuzinho afirma que dará auxílio ao Porquinho após lavar e secar os cabelos, revelando a vaidade da mocinha indicada anteriormente pelo desejo de ter um casaco de pele, peça do vestuário comumente associada à vaidade de mulheres adultas. Outro item que confirma o comportamento da personagem é a presença da revista sobre o sofá ao lado da garota: trata-se de *Vogue*, revista de conteúdo direcionado para mulheres que normalmente apresenta várias páginas com fotos de roupas, acessórios e perfumes de luxo, evidenciando que o público-alvo é a mulher adulta com alto poder aquisitivo. Mais uma vez,

pode-se concluir que a Chapeuzinho presente na versão de Dahl não é uma menina inocente, mas poderia ser uma adolescente ou mulher adulta plenamente consciente de sua feminilidade e de seu poder de sedução. Observa-se, também, que detalhes do quarto onde a personagem se encontra ao falar ao telefone também indicam feminilidade: cortina, almofada e tapete cor de rosa e abajur em estilo coerente com esse contexto. Ainda que o uso da cor rosa associada às mulheres possa ser considerado um estereótipo, podemos dizer que o propósito de evidenciar a vaidade da personagem faz sentido no conjunto da ilustração. Cabe ainda observar que, embora a ilustração da edição portuguesa, em preto e branco, não permita identificar a revista sobre o sofá e que a ausência de cores limite a percepção da feminilidade da personagem, o estilo do abajur e o gestual da personagem permitem a mesma leitura da imagem. A última imagem da história está posicionada logo após o final do texto verbal na edição inglesa, bem como ao final do texto na edição brasileira, mas em página oposta (à direita do texto verbal). Entende-se que esta imagem reforça o estereótipo da mulher vaidosa que gosta de combinar acessórios e ter roupas diferentes para não ser vista repetindo as mesmas peças, e desempenha a função de repetição em relação ao texto verbal. Curiosamente, esta ilustração foi omitida na edição portuguesa.

Dahl e Blake atualizam Perrault e Grimm

A análise que apresentamos das relações e funções que entrelaçam o texto de Roald Dahl e as ilustrações de Quentin Blake permite perceber que a versão dahliana de Chapeuzinho Vermelho aproxima a personagem da contemporaneidade. Blake concretiza a atualização do conto por meio de inserção de índices que nos remetem diretamente ao nosso presente – a presença de um aparelho de televisão na casa da avó e a personagem falando ao telefone com o porquinho e usando um secador de cabelos são os elementos mais evidentes. Há, entretanto, elementos textuais que nos permitem perceber como Chapeuzinho se conecta ao presente e se distancia da imagem construída ao longo do tempo por meio da leitura repetida das versões tradicionais de Perrault e dos Irmãos Grimm. Propomos, em seguida, uma possível leitura dessa atualização que conta com a colaboração inestimável das ilustrações de Quentin Blake para a construção de sentido.

Na versão de Roald Dahl para o conto de Chapeuzinho Vermelho, percebe-se que o lobo se comporta de acordo com o esperado para um animal faminto; no entanto, o autor acrescenta uma dose de malícia na forma como o lobo anuncia que vai esperar por Chapeuzinho após ter devorado a avó:

Então resolveu: “Não vou desistir,
em vez de ir embora, vou ficar aqui.
Chapeuzinho está pra chegar,
ela mal suspeita que será meu jantar.” (DAHL, 2007, p. 45, edição brasileira)²

Chama-nos a atenção o uso do substantivo “*leer*”, referente a um modo de olhar que sugere ao mesmo tempo maldade, crueldade e, também, intenções sexuais. Além desse elemento acrescentado explicitamente no texto por meio da escolha lexical, também Chapeuzinho se comporta

² Then added with a frightful leer,
‘I’m therefore going to wait right here
‘Till Little Miss Red Riding Hood
‘Comes home from walking in the wood. (DAHL, 2001, p. 36)

diferentemente da personagem do conto de Grimm. Quando chega à casa da avó e conversa com o lobo, Chapeuzinho elogia o casaco de pele do animal disfarçado com roupas da avó. O lobo reclama dizendo que ela deveria ter perguntado de seus grandes dentes e diz que, de fato, isso não importa. Já a garota reage de forma inesperada: sorri, pisca um olho, saca uma arma e atira, matando o lobo.

Diferentemente da Chapeuzinho de Grimm, que é instruída pela mãe a comportar-se com bons modos, sendo educada e respeitosa com todos, além de comedida, pois não deve correr, a Chapeuzinho de Dahl é irônica quando elogia o “casaco” de pele do lobo (na verdade, sua própria pele); a fala da personagem também sugere sua intenção de matá-lo, pois só é possível ter um casaco de pele após o animal ser morto. Ademais, antes de sacar a arma para matá-lo, a menina sorri e pisca um olho, indicando alguma intenção. Também é importante notar que a arma não estava escondida na cesta que Chapeuzinho trazia consigo, mas sim em sua roupa de baixo: “e da bermuda puxa uma pistola” (DAHL, 2007, p. 46, edição brasileira)³. A fala do lobo, já mencionada anteriormente – que de modo dúbio sugere intenções sexuais – associada ao fato de Chapeuzinho sorrir e piscar um olho antes de sacar a arma, revela, a nosso ver, que o animal, como figura masculina, não é tão esperto quanto se esperaria, e que a garota não é tão ingênua quanto a Chapeuzinho de Grimm – no final do texto de Dahl, ela é vista novamente na floresta, assim como no texto de Grimm, porém chama a atenção para seu casaco: “Por favor”, diz ela, “preste atenção/ neste meu CASACO DE PELE DE LOBÃO.” (DAHL, 2007, p. 46, edição brasileira)⁴. Ressaltamos, ainda, na fala final da menina, a ênfase que ela dá, por meio de recurso gramatical, para o fato de que está usando um casaco de pele: é usado o verbo auxiliar *do*, que, em frase afirmativa, tem efeito enfático. Acrescente-se, ainda, o uso de letras maiúsculas na designação de seu casaco de pele, deixando claro que o lobo com quem interagia na casa da avó está morto e sua pele agora lhe serve de casaco.

Entendemos, assim, que a Chapeuzinho dahliana não é inocente como a de Grimm, mas, sim, uma garota consciente de seus atributos femininos, decidida, independente e capaz de tomar suas próprias decisões; ela sabe antecipar perigos e precaver-se deles, dispensando totalmente os conselhos e instruções da mãe, adequadamente suprimidos nessa versão. Além disso, destacamos que a menina age premeditadamente, carregando consigo uma arma escondida, e, ao ver o lobo, decide satisfazer sua vaidade, pois a pele do lobo torna-se seu casaco. Sabe-se que há muito se associam belas roupas, joias e peles à vaidade feminina; se, por um lado, pode se perceber o reforço do estereótipo no conto de Dahl, principalmente na fala final da garota, podemos, também aventar que o autor esteja se referindo ao consumismo, pois a personagem, ao final de “Os três porquinhos”, tem dois casacos de pele de lobo e uma bolsa de pele de porquinho. A nosso ver, o acúmulo das peças pode ser visto como um traço do consumismo (e, portanto, mais um item de atualização da história) na medida em que a garota, de fato, não necessitava ter o segundo casaco e uma bolsa nova e, pensamos que o fato de a garota ter ido ao encontro do Porquinho, a princípio teria como objetivo apenas salvar a vida do personagem. Contudo, o desfecho revela que Chapeuzinho não desprezou a oportunidade de obter o segundo casaco e a ideia de obter a bolsa de pele de porquinho pode não ter sido premeditada, mas apresentou-se em uma circunstância favorável. Em suma, a alusão ao consumismo é subliminarmente dirigida ao leitor adulto.

Outro aspecto que consideramos relaciona-se à reação da personagem. Sabe-se que piscar um olho é um modo de estabelecer comunicação com um interlocutor; contudo, quando os atores envolvidos na comunicação são um homem e uma mulher, o modo de olhar (e, principalmente, uma piscadela) pode expressar a intenção de conquista e sedução. Nesse caso, porém, a piscadela antes de

³ “She whips a pistol from her knickers” (DAHL, 2001, p. 40, itálico do autor)

⁴ “Hello, and do please note /My lovely furry WOLFSKIN COAT” (DAHL, 2001, p. 40, itálico e caixa alta do autor)

atirar no lobo não representaria propriamente um ato de sedução, mas, sim, revelaria sua segunda intenção: aproveitar a oportunidade para satisfazer seu desejo por um casaco de pele. Em seu texto, Dahl introduz a dubiedade na medida em que o lobo se refere a Chapeuzinho com *frightful leer*, já que, neste sintagma, *leer* refere-se tanto ao olhar maligno característico de um animal feroz, como também à intenção sexual, invocando a figura masculina do lobo, e o adjetivo *frightful* reforça ambos os sentidos: a ferocidade animal, representada na figura do lobo, e o terror da violência sexual. Entendemos, portanto, que a natureza da malícia sugerida no texto tem motivação diversa em relação à Chapeuzinho e ao lobo. Em Perrault não há a inclusão de recomendações da mãe para a filha, assim como as relações de afeto entre a mãe, Chapeuzinho e a avó não são enfatizadas. Da mesma forma, no texto dahliano não há referência alguma à mãe de Chapeuzinho, nem referência à relação entre avó e menina; depreendemos disso que a independência da personagem é enfatizada, pois ela sabe como agir e possui os recursos de que necessita.

Em consulta ao *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992), vimos que o vermelho está associado tanto ao masculino quanto ao feminino. O vermelho claro e brilhante associa-se ao período diurno, ao masculino, ao tônico, como o sol que induz à ação; associa-se, ainda, ao que provoca, encoraja e seduz. Já o vermelho escuro está associado ao período noturno, ao feminino, ao secreto; representa o mistério da vida; também alerta, detém e incita à vigilância. Com isso, entendemos que a capa vermelha encerra duplo sentido, pois cobre e protege o corpo, mas também desperta curiosidade pelo fato de ser vermelha. Ainda conforme o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992), essa ambiguidade pode ser comparada à “lâmpada vermelha das casas de tolerância, [...] pois, ao invés de proibir, elas convidam; [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 944); entendemos, assim, que a capa de Chapeuzinho Vermelho assume função semelhante, pois quando a garota usa a capa sinaliza ao animal que deve afastar-se do que precisa ser mantido em segredo – aqui lembramos o fato de a mulher em seu período menstrual ser considerada impura em várias culturas e, por isso, não se deve tocá-la. Quanto a esta interdição, citamos:

Porque esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte. Por isso o interdito que atinge as mulheres menstruadas: o sangue que deitam fora é impuro, porque, ao passar da noite uterina ao dia, ele inverte sua polaridade e passa do direito ao esquerdo. Essas mulheres são intocáveis e em numerosas sociedades elas são obrigadas a realizar um retiro purificador antes de se reintegrar à sociedade da qual foram, temporariamente, excluídas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 944-945)

Assim, paradoxalmente, o animal é atraído pela possibilidade de uma transgressão. Também a figura do lobo encerra ambivalência, conforme verificamos no dicionário de símbolos consultado. O lobo é simultaneamente associado à selvageria e pode ser “[...] símbolo de luz, solar, herói guerreiro, ancestral mítico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 555) por ser um animal que enxerga à noite. Por sua vez, a loba é associada à libertinagem e ao desejo sexual. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992) ambos, o lobo e a loba, estão associados à fecundidade em várias culturas.

Creemos que a ambivalência relacionada ao vermelho e ao lobo está presente na obra de Dahl, pois o texto tradicional coexiste com o texto atualizado. O conto tradicional é explícito na versão dahliana até o diálogo com o lobo ativando o conhecimento prévio do leitor e criando a expectativa de ler o desfecho já conhecido; no entanto, o desvio do enredo surpreende o leitor. A morte ritualística da menina é substituída pela morte de fato do animal implicando a troca da capa

vermelha, que servia de interdição com relação à aproximação masculina, pelo casaco de pele que invoca a exibição, não do corpo em si, mas atrai a atenção para quem o veste. Destacamos, ainda, que na ilustração de Blake, quando vemos Chapeuzinho usando o casaco, seus sapatos são vermelhos e com saltos altos, sapatos esses que também são símbolo da feminilidade atualizando a simbologia associada ao vermelho, portanto, não se trata da Chapeuzinho-criança, mas, sim, da Chapeuzinho-mulher.

Considerações finais

À guisa de conclusão, reiteramos que a proposta de Dahl, ao apresentar Chapeuzinho como uma garota que se livra do lobo sem auxílio de outros e que ajuda o Porquinho em apuros, revela a intenção de imprimir à sua versão um veio cômico bastante evidente. As ilustrações de Quentin Blake, ora repetindo, ora amplificando o sentido do texto verbal reforçam o humor presente na obra, pois o estilo solto e expressivo do ilustrador invoca o humor e reforça a atualização do texto, uma vez que a Chapeuzinho de Dahl é independente e decidida como muitas mulheres do século XX. Considerando que a interação entre texto verbal e visual produz muitas vezes não só a confirmação, mas a amplificação do sentido, percebe-se a literariedade da obra na medida em que há camadas de apreensão de sentidos que podem ser acessadas de acordo com as experiências sociais e linguísticas do leitor. Quanto mais interações discursivas façam parte da experiência do leitor, maior a probabilidade de fruição das diversas interpretações possíveis oferecidas pelo conjunto formado pelos textos verbal e visual. Dessa forma, um leitor em formação que conheça a história de Chapeuzinho Vermelho poderá divertir-se com esta nova versão na qual a menina age de forma diferente podendo, ou não, questionar-se sobre por qual motivo a menina tinha uma arma consigo e como aprendeu a manuseá-la. Um leitor mais experiente pode perceber a sensualidade relacionada à personagem, que determinadas falas no texto verbal e índices presentes na ilustração sugerem. O texto dahliano voltado para o público infantil é um convite para o deleite das crianças afeitas aos jogos de palavras, efeitos sonoros como rimas, aliterações, paronomásias e repetições. A atualização dos contos selecionados pelo autor tem como pressuposto que o jovem leitor reconheça o conto tradicional, mantendo assim parte do enredo. Como resultado, há a criação de uma expectativa que é subvertida ao final de sua versão do conto tradicional.

O percurso que expusemos até este ponto exemplifica um exercício que nos permite educar o olhar para que possamos desfrutar da riqueza oferecida pela literatura infantil, quer sejamos especialistas, quer sejamos mediadores de leitura. É fato que o diálogo estabelecido entre texto verbal e ilustrações realiza-se de forma complexa e Linden nos dá a dimensão dessa complexidade. No entanto, a compreensão dos meandros da interação entre textos verbal e visual permite a ampliação de nossa percepção do mundo, facilitando o posicionamento crítico diante dos acontecimentos ao mesmo tempo que nossa sensibilidade é estimulada. O mergulho proposto por Linden, por meio da observação de diversos aspectos do objeto livro, estimula a educação do olhar. Sendo assim, quando observamos um livro ilustrado, tendo em mente que estamos diante de uma expressão artística, podemos exercitar e manter nosso “olhar de descoberta” (GÓES, 2005, p. 19) a que se refere Lúcia Góes, nos permitindo a fruição de uma obra literária e o compartilhamento de nossa experiência quando mediamos a leitura de jovens leitores.

Referências

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 6. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- DAHL, R. Revolting Rhymes. Illustrated by Quentin Blake. London: Puffin Books, 2001.
- _____. A fantástica fábrica de chocolate. Texto em português de Fernando Sabino. Ilustrações de Joseph Shindelman. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1975.
- _____. A fantástica fábrica de chocolate. 5. ed. Trad. de Dulce Horta, ilustrações de Quentin Blake, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. Historinhas em versos perversos. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Salamandra/Moderna, 2007.
- _____. Histórias em versos para meninos perversos.. Trad. de Luísa Ducla Soares. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.
- GÓES, L. P. Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2005.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. Contos maravilhosos infantis e domésticos. Trad. de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LINDEN, S. V. der. Para ler o livro ilustrado. Trad. de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MACHADO, A. M. (Org.). Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MANGUEL, A. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PERRAULT, C. Contos de Perrault. Trad. de Regina Regis Junqueira. Ilustrações de Gustave Doré. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1989.