

1.

A ilustração no livro: o histórico de um objeto de arte

Este capítulo pretende registrar o histórico das ilustrações no livro infantil. Cumpre ressaltar que este recorte histórico será apresentado mediante a evolução dos métodos de impressão. É visível que a história da ilustração de livros está diretamente relacionada com o desenvolvimento das tecnologias de reprodução. Porém, muito antes da chegada dos primeiros processos de impressão, eram as tradições orais de contar de histórias que comunicavam estas narrativas, de geração em geração.

Nesta linha de pensamento serão abarcadas, inicialmente, as manifestações artísticas e técnicas que vão desde o surgimento do papiro, evoluindo para a utilização do pergaminho, até o aparecimento do papel, que trabalhado junto à prensa de Gutenberg acelerou o ritmo lento e trabalhoso da fabricação do texto escrito. As práticas do entalhe em diferentes suportes como a madeira, o cobre e a pedra, serão apresentados e explanados em seus termos artísticos: xilogravura, talho-doce e litogravura respectivamente. A seguir, será analisada a influência dos novos recursos gráficos e ilustrativos do livro infantil contemporâneo, considerando o objeto, o texto impresso e as imagens, dentro da perspectiva do Design Gráfico.

O capítulo irá registrar o progresso das técnicas de reprodução, a partir da xilogravura, evoluindo para a gravura em metal, cromolitografia, até as tecnologias de impressão atuais. Serão apresentadas figuras com as obras de Thomas Bewick do século XVIII, Gustave Doré, Walter Crane, Edmund Dulac e Artur Rackham, do século XIX. O estilo das ilustrações destes artistas representa, em suas respectivas épocas, a evolução das técnicas de configuração e impressão.

Serão apresentadas imagens com a transformação do livro para crianças, a partir do século XVII: dos *chapbooks* aos livros atuais. Os pequenos livros, chamados *chapbooks*, populares no século em questão, foram importantes publicações do gênero, pelo fato de terem atraído as crianças por conta dos contos folclóricos e das ilustrações em xilogravura que acompanhavam o texto.

No século XVIII, surgiram artistas que aperfeiçoaram as técnicas de xilogravura e gravura em metal e passaram a utilizá-las para narrar histórias. No século XIX, o uso da cromolitografia permitiu a impressão em cores, o que foi um marco para a qualidade

estética dos livros infantis e consagrou o que se tornou a Era de Ouro das ilustrações de livros. Alguns importantes artistas do século XX serão citados, assim como, a evolução tecnológica deste período, para finalmente, ser analisado o livro infantil contemporâneo.

O cenário brasileiro de produções será citado além de alguns autores e ilustradores de grande importância para suas respectivas épocas, como J. Carlos, Oswaldo Storni e Belmonte, representando a primeira metade do século XX; Zivaldo e Eliardo França representando a década de 70 – período no qual o livro se transformou radicalmente; e Graça Lima, Roger Mello, Renato Alarcão e Rui de Oliveira, os ilustradores brasileiros da atualidade.

Todo processo histórico de ruptura contempla, também, uma continuidade. Este fato pode ser observado no momento de transição entre o *volumem* para o *codex*, no qual as representações do livro continuaram vinculadas à imagem do rolo. Os primeiros livros impressos da era pós-Gutenberg carregavam consigo aspectos visuais ligados aos manuscritos.

1.1 - Do papiro ao pergaminho

O papiro, um dos mais antigos antepassados do papel, foi desenvolvido pelos Egípcios por volta de 2200 a.C. Provém do caule de uma planta - *Cyberius Papyrus* - que cresce abundantemente nos pântanos do delta do rio Nilo. Era utilizado para fabricar diferentes objetos do dia-a-dia, tais como esteiras, sandálias, cordas e velas de barcos. “Seus caules fibrosos permitiram fabricar um suporte que iria revolucionar o mundo da escrita, dando luz à folha”, afirma Georges Jean.²

O tratamento para a confecção do papiro consistia em cortar o caule em tiras finas e entrelaçá-las. Em seguida as lâminas eram prensadas junto com algodão por seis dias. O peso da prensa faz com que as finas lâminas e o algodão se misturem homogeneamente, formando o papel amarelado pronto para ser utilizado. A folha pronta era enrolada numa vareta de madeira ou marfim para criar um rolo, que seria usado pelo escriba.

² JEAN, Georges. *Escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008 p.39.

Os escribas utilizavam uma vara de caniço de, aproximadamente, vinte centímetros para desenhar os símbolos. A ponta desta ferramenta era amassada ou modelada de acordo com o que desejava gravar. As tintas eram fabricadas com a mistura de pós de fuligem e outros compostos químicos com água, adicionando um fixador como a goma-arábica. Os títulos, comumente grafados em vermelho, eram escrito no início dos capítulos destes rolos que podiam chegar a quarenta metros.

Segundo George Jean, a produção do papiro era monopólio de Estado do Egito e “era exportado, desde o terceiro milênio antes da nossa era, para toda a bacia do Mediterrâneo, o que representava, para o Egito, uma apreciável fonte de renda”.³ Devido ao seu alto custo, os Gregos reservavam-no apenas para documentos importantes e não o utilizavam para desenhar. Segundo Seltman, “a superfície dos vasos era o papel de desenho dos artistas”.⁴

Comumente citado como um dos primeiros exemplos de livro contendo ilustrações, o *Livro dos Mortos* – escrito em hieróglifos no século XII a.C – foi registrado em rolos de papiro, representando mensagens da crença egípcia sobre a vida além da morte. Essa escrita é constituída por símbolos, pictogramas, fonogramas e, muitas vezes, é a orientação das cabeças de humanos e pássaros, nas ilustrações, que guiam o sentido de leitura.

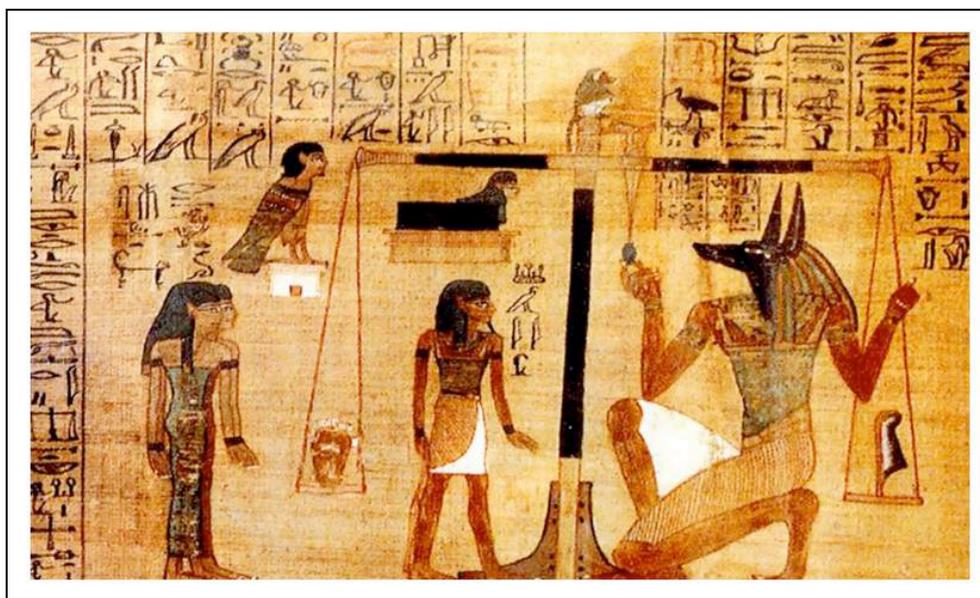


Figura 1 – Fragmento do Livro dos Mortos.

³ *Idem*, p.40

⁴ SELTMAN, *apud* MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg; a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora da USP. 1972 p.96

Os rolos de papiro – chamados *volumen* em latim - foram bastante utilizados pelos antigos escribas europeus na Idade Média. No que se refere à sua materialidade, o *volumen* de papiro, oferecia diversos inconvenientes: era um material caro, muito frágil, devendo ser pouco manipulado e somente uma de suas faces poderia ser utilizada. O Egito, durante o século II a.C, recusava o fornecimento do papiro a Pérgamo, sua rival, conseqüentemente os escribas da Ásia Menor foram forçados a recorrer a um outro material – o couro. Jean afirma que esses fatores influenciaram na “generalização de uma nova base, o pergaminho, que modificou completamente a arte de escrever e a arte de ler”.⁵

Segundo Jean, a invenção do pergaminho “parece encontrar sua origem em Pérgamo, na Ásia Menor. A palavra “pergaminho” vem do grego “pergamenê” que significa” pele de pérgamo”. Geralmente, é feito da pele de bezerro, carneiro ou cabra, porém, a matéria-prima também pode ser encontrada na gazela, antílope e até no avestruz. As peles de carneiro e bezerro são mais utilizadas por conseguirem suportar a escrita dos dois lados. Existia um pergaminho de qualidade superior adquirido do tratamento da pele de bezerras recém nascido. Seu nome – velino – vem do francês arcaico “*veel*”, que significa vitelo e sua principal qualidade é de não absorver a tinta, conservando melhor o colorido original.

Existia um trabalhoso método para a fabricação do pergaminho e, caso seu curtimento não fosse perfeitamente executado, guardaria um odor insuportável. O processo iniciava-se com o mergulho das peles em um banho de cal; em seguida, depois de tirada a cal, os vestígios de pelo ou carne eram extraídos. Quando os couros estavam limpos, eram polvilhados de gesso, que absorvia os restos de gordura; depois, eram novamente raspados com espátula, para, enfim, serem colocados para secar. Ao chegar nas mãos do monge copista, era polido com uma pedra-pomes ou lâmina de faca a fim de retirar manchas, asperezas e obter um polimento ideal para a absorção de tinta.

⁵ JEAN, *op cit.*, p.80



Figura 2 – Representações do curtimento do pergaminho (J.C.Weigel, 1696 e Jost Amman, 1641)

“Sem a invenção do pergaminho, a arte sublime da iluminura não teria jamais conhecido tal brilho”, diz Georges Jean.⁶ O autor acrescenta que o surgimento dessa nova superfície proporcionou dois avanços decisivos: permitiu, por um lado, a utilização de pena de ganso, que proporcionava infinitas variações e possibilidades a mais que o antigo pincel de caniço; e, de outro, a capacidade e dobrar e costurar as folhas. O inadequado papiro cede lugar às folhas de pergaminho sobrepostas, ligadas entre si e reunidas à maneira dos códices romanos: nasce o livro.

A substituição do papiro pelo pergaminho como suporte para a escrita caminha junto a outra: a substituição do rolo – *volumen* – pelo livro códice – *códex*.

1.2 . Do *volumen* ao *codex*

Chartier aponta os romanos como os inventores do códice de conteúdo literário. Afirma que o um dos mais antigos *códex* conservados é o fragmento de uma obra latina chamada “*De Bellis Macedonis*”, datado do século I ou II. Segundo o autor, os últimos sobreviventes livros latinos, em forma de rolo, parecem ser datados do século III e início do século IV. “A partir do século II d.C, o livro em forma de rolo, vindo do mundo helenístico, começa a perder o terreno até o total domínio do códice”.⁷

⁶ JEAN, *op cit.*, p.80

⁷ CHARTIER, *op.cit.* p.92

Chartier relata o fato de que o *códex* representava oposição ao *volumen*, que estava ligado à tradição cultural das classes dominantes. O autor afirma que, em determinada época, o cristianismo propõe-se a ser uma revelação escrita destinada a todos e pretendia “dirigir-se a indivíduos alfabetizados de diferentes níveis sociais e culturais: não apenas ao público tradicional habituado ao livro-rolô, mas também à indivíduos de instrução média ou baixa (...)”.⁸

A passagem do rolo ao códice carrega consigo dois efeitos que merecem atenção especial. Por um lado, apesar do *códex* impor sua materialidade ao *volumen*, ele não consegue apagar as antigas representações e designações do livro. “Da mesma maneira, as representações do livro em moedas ou monumentos, na pintura ou escultura, continuam fortemente ligadas ao volumem, símbolo de saber e autoridade (...)”, diz Chartier.⁹ O autor destaca, também, um fato interessante sobre a mudança de hábito na prática da leitura com essa transição:

Para ser desenrolado e lido, um rolo tinha que ser segurado com as duas mãos: logo, como o mostram os afrescos e baixos-relevos, era impossível para o leitor escrever ao mesmo tempo que lia, daí a importância do ditado em voz alta. É com o *codex* que o leitor conquista a liberdade: pousado sobre uma mesa ou escrivaninhas, o livro em cadernos não exige mais a total mobilização do corpo. Em relação a ele, o leitor pode distanciar-se, ler e escrever ao mesmo tempo, indo, ao seu bel-prazer de uma página à outra.¹⁰

1.3. O *Scriptorium* dos mosteiros

Se não sabes o que é a escrita, poderás crer que a dificuldade é pequena, mas, se quiseres uma explicação detalhada, deixa-me dizer-te que o trabalho é penoso: embaralha a visão, encurva as costas, aperta os rins e deixa todo o corpo doendo. (...) Como o marinheiro que volta, enfim, ao porto, o escriba rejubila-se, ao chegar à última linha. *De gratias semper*.

Colofom de Silos Beatus (século XII)

“Durante mais de mil anos, a escrita será o apanágio dos monges”, diz Georges Jean. O autor afirma que “desde os séculos IX e X toda abadia, todo mosteiro possuía um scriptório”.¹¹ Esses *ateliers* proporcionavam aos escribas a reprodução de páginas de uma forma mecânica. O *scriptorium*, na maioria das vezes, era estabelecido próximo

⁸ *Idem*

⁹ CHARTIER, *op. cit.* p. 102

¹⁰ JEAN, *op. cit.*, p. 82

¹¹ *Idem*

à biblioteca dos monastérios. Lá era o lugar onde eram copiados, decorados e encadernados os manuscritos. Chartier comenta que os próprios escribas retratavam a serenidade e o cenário de suas vidas nas letras capitulares de suas obras: “Iluminuras e gravuras em madeira, mostrando *scriptoria* da fase medieval tardia, retratam copistas com a boca fechada, sentados em mesas especiais equipadas com apoios para livros, e utilizando uma variedade de novos marcadores de linha”.¹²



Figura 3 – Monges copistas representados nas capitulares dos livros
(acervo da biblioteca de Kongelinge, Dinamarca)

Nos monastérios, os monges copistas aprenderam a ler, a escrever, a desenhar, a dourar e a pintar; uma divisão rigorosa do trabalho e uma organização sem falhas regem o nascimento dos manuscritos. Os noviços aprendizes executavam os trabalhos pouco minuciosos como moer as tintas ou traçar as pautas nos in-fólios. Para a formação de um escriba, eram considerados necessários, pelo menos, sete anos de aprendizado com um mestre-artesão. Jean relata que a última parte do aprendizado era dedicada à elaboração de uma “obra-prima”, submetida à apreciação do mestre e de outros companheiros do monastério. “Se for julgado digno da arte da corporação, o aprendiz obtém o título de escriba independente e tem o direito de se estabelecer por conta própria (...) com a condição de se afastar da oficina de seu mestre, a fim de não lhe fazer concorrência”.¹³

Cada monge copista tinha à sua disposição uma escrivaninha, que podia ser giratória, com o plano inclinado duplo, para poder trabalhar com dois manuscritos ao mesmo tempo. Utilizava-se para escrever a pena de ganso, que era talhada simetricamente e de diferentes formas, objetivando possibilitar a variação da caligrafia. Certos trabalhos eram executados em pé e cada copista podia cobrir, em média, uma

¹² *Idem*, p.154

¹³ JEAN, *op. cit.*, p. 82

folha de 35 a 50 centímetros de altura, por 25 a 30 centímetros de largura, o que equivalia a quatro in-fólios de pergaminho.¹⁴

Os copistas possuíam, também, dois raspadores para raspar o pergaminho, um canivete, um estilete, duas pedras-pomes, um buril comum e outro mais fino, um tinteiro, penas, giz, um lápis de chumbo, além de régua, compasso e a prancheta.

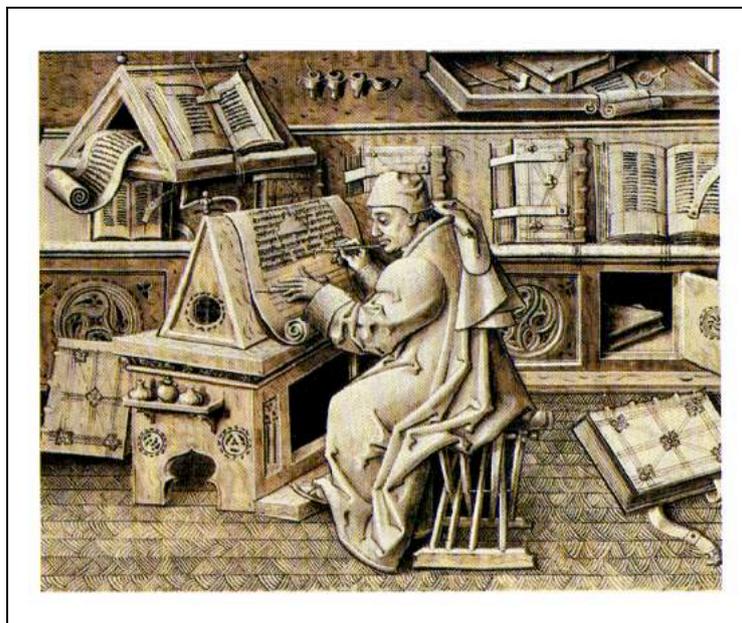


Figura 4 – Escriba trabalhando no *scriptorium*. Manuscrito francês, Bibl. Nac., Paris

Jean afirma que o maçante trabalho dos monges copistas era interrompido apenas para as orações e preces. Ao avaliar pelos erros de ortografia e pelas diferenças de grafismo em um mesmo manuscrito, o autor conclui que os copistas trabalhavam, aparentemente, na forma de textos ditados e com diferentes copistas numa mesma obra. “No mosteiro, o livro não é copiado para ser lido; o saber é entesourado como um bem patrimonial da comunidade, revestindo-se antes de mais nada, de usos religiosos: a “ruminação” do texto, verdadeiramente incorporada pelo fiel, a meditação, a oração”. Afirma Chartier.¹⁵

No contexto, aparece a figura importante do iluminador, que não está na mesma categoria dos monges copistas pois seu ofício não é copiar os textos, e sim ornar e

¹⁴ *Idem*, p. 83

¹⁵ CHARTIER, *Op. cit.*p. 99

ilustrar as iluminuras e capitulares nos espaços específicos em branco, cuidadosamente reservados pelos copistas tipográficos.

Renata Vilanova em sua dissertação *Vi Lobato, através de Emília*, descreve o iluminador como o indivíduo responsável por ilustrar e ornar em ouro os textos caligrafados. Seu ofício está em idealizar as letras capitulares nos devidos espaços reservados no texto pelos calígrafos, criar ornamentos e figuras em cenas isoladas e nas margens do manuscrito. “O iluminador optava por representar o texto verbal através de uma única ilustração, ou construir várias cenas de um mesmo assunto. A interpretação do texto era representada pelos desenhos, aliada a motivos decorativos”.¹⁶

Segundo Jean os trabalhos mais elaborados, encomendados, comumente, por dignitários da nobreza e do clero, eram confiados aos melhores calígrafos. A decoração dos textos era obra dos miniaturistas e iluminadores, considerados especialistas. Estes artistas de gênio eram responsáveis por executar não somente os ornamentos de flores, as personagens, as paisagens de cores vivas das miniaturas que ilustravam os mais belos exemplares desses livros, mas também as letras capitulares em folhas de ouro que abriam cada parágrafo ou capítulo. Assim o autor narra o processo de criação das iluminuras:

O motivo era, primeiramente, esboçados com um buril, depois, os detalhes eram indicados com pena de ganso e tinta, utilizando-se, quando necessário, compasso, régua e esquadro. Os contornos em cor eram também executados com pena; somente o “preenchimentos” era feito com pincel fino.¹⁷

O processo para a composição de uma “letra capitular” passava por diversas etapas: inicialmente, era feito um traçado a lápis para esboçar os elementos do “quadro” - letra, cenário, personagens; em seguida passava-se uma camada de tinta antes da introdução de toques de cores entrelaçadas e da aplicação da douradura. Jean relata um fato interessante sobre a origem da palavra “miniatura”, ao descrever o processo de criação do pigmento vermelho. Diz: “a cor vermelha, largamente utilizada, era obtida pela mistura de mínio e de clara e gema de ovo, que proporciona um brilho lustrado. Do uso do mínio derivam o termo “miniatura” e “miniaturista”.¹⁸ Esta metodologia era feita

¹⁶ VILANOVA, Renata. Dissertação de Mestrado, *Vi Lobato através de Emília – Emílias ilustradas para três fase de Lobato*. Rio de Janeiro: Departamento de Arte e Design. PUC-Rj, p. 22.

¹⁷ JEAN, *op. cit.*, p.85

¹⁸ *Idem*, p. 74

com bastante cuidado e, o uso de clara de ovo e água era necessário para que o revestimento ficasse maleável suficiente para dobrar com a página sem rachar.

Um ponto interessante de ser averiguado é o fato de que esses artistas medievais não desfrutavam de reconhecimento social algum e a remuneração era apenas a suficiente para sua sobrevivência. Os mais talentosos, às vezes, adentravam para a vida religiosa, a fim de desempenhar sua arte, abdicando das preocupações materiais. Os monges que não resistiram à tentação da vaidade, reivindicando em seu próprio nome sua obra, e, quando seu virtuosismo era exibido de maneira excessivamente ostensiva, eram obrigados a abandonar o seu ofício.

O trabalho só era autorizado a ser retomado quando o monge conscientizava-se de que a sua arte fora posta somente a serviço de sua ordem religiosa e de Deus. Neste período é notório que os monges copistas junto aos calígrafos, os miniaturistas, os iluminadores e os encadernadores tornam-se grandes artistas, e seus trabalhos, obras-primas.

Ao longo do tempo, o monopólio da Igreja em matéria de ensino descuidava-se e, no fim do século XVII, os escribas leigos que já contribuía com os monges, organizam-se, aos poucos, em guildas e oficinas, que se multiplicaram nas proximidades das universidades. Redigiam não apenas os documentos da burguesia mercantil nascente, mas também, compunham livros. O estilo de caligrafia e de ilustração era escolhido pelo cliente, que visitava diversas oficinas, ou dirigia-se a um impressor livreiro, que fazia o papel de intermediário. No entanto, os artesãos mal conseguiam dar conta de seus trabalhos, tamanha a demanda.

Se de início os monges copistas utilizavam as letras de influência alemã, chamadas “góticas” ou *Fraktur*, gradativamente foram substituindo por uma escrita chamada “humanística”, reflexo do movimento cultural conhecido como Renascimento. “Essa letra será, sem dúvida, a mais usada, quando se produzir um evento de alcance incomensurável para a cultura europeia – a invenção da tipografia, um processo de impressão com caracteres móveis”. Diz Jean.

1.4. Gutenberg e a tipografia

No ano de 1450, Johannes Gensfleisch, chamado Gutenberg, cria um novo mecanismo de impressão, que foi o divisor de águas para a reprodução de livros. Os caracteres ou “tipos” móveis, fundidos em chumbo, que combinados formavam as palavras, as linhas e as páginas. O primeiro livro a ser impresso por Gutenberg foi a *Bíblia latina*, que carregava muitas características semelhantes aos livros manuscritos.¹⁹

A invenção de Gutenberg foi responsável por efeitos incalculáveis sobre o conhecimento, o pensamento, a ciência e a tecnologia de toda a espécie.²⁰ Esta tecnologia de reprodução de textos tornou possível e acelerou o compartilhamento de toda e qualquer espécie de conhecimento ou saber, uma vez que, “num só dia imprime mais letras do que o mais rápido copista ou escrivão pode escrever com a pena, no espaço de um ano inteiro”.²¹

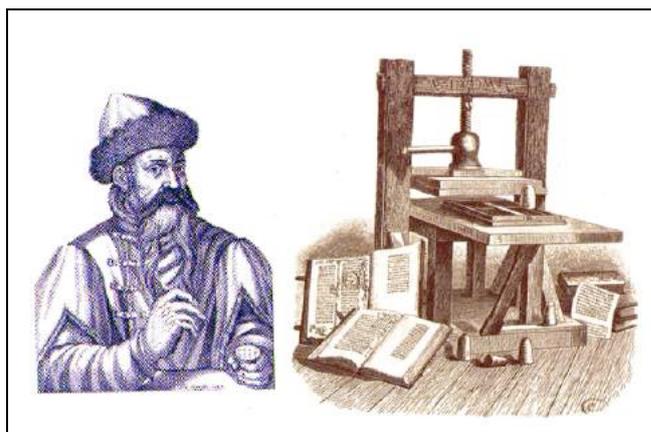


Figura 5 – Gutenberg e a prensa tipográfica.

Chartier afirma que o livro não foi transformado pela prensa de Gutenberg e, mantém-se dependente das características do manuscrito até por volta de 1530.²² O impressor, preocupa-se em concorrer com o escriba e, com o objetivo de publicar edições tão luxuosas quanto as obras caligrafadas, imita-lhe as características de paginação, aparência, escrituras e a finalização e decoração continuava sendo trabalho

¹⁹ JEAN, *op. cit.*, p.95

²⁰ Eisenstein, Elizabeth L. *The Printing Press as an Agent of Social Change*. Cambridge University Press, 1979

²¹ MCLUHAM, *op. cit.*, p 276

²² CHARTIER, *op. cit.*, p 96

manual de um iluminador. Portanto, o livro depois de impresso reservava espaços específicos as iluminuras e capitulares.

Segundo Chartier, os caracteres móveis já haviam sido inventados antes de Gutenberg: no século XI eram utilizados na China caracteres de terracota, e na Coreia, no século XIII, textos são impressos com caracteres metálicos.²³ Porém, diferentemente do Ocidente pós-Gutenberg, o uso da imprensa de tipos móveis permanece limitado e confiscado pelo imperador e pelos mosteiros. Este fato não representa, entretanto, a ausência de uma cultura impressa de grande capacidade, possível pela utilização de uma outra técnica: a xilografia, que é a reprodução de imagens e textos pela fricção do verso do papel em pranchas de madeira gravadas em relevo.

Gutenberg interessou-se por um material já em uso na China: o papel. Não se sabe precisamente em que data os chineses o conceberam, mas foi, indubitavelmente, no século II da nossa era. A utilização deste “novo” suporte acelerou o ritmo lento e trabalhoso da fabricação do texto escrito. Jean relata, brevemente, o histórico da invenção do papel e sua ida para a Europa:

Os chineses guardaram em segredo esse processo de fabricação, só o revelando aos seus conquistadores mongóis, no século VIII, que o transmitiram aos persas de Samarcanda, os quais, por sua vez, ensinaram-no aos comerciantes árabes da que o introduziram na Espanha e na Sicília. No século XIII, importantes fábricas de papel eram implantadas na Europa. Com uns poucos aperfeiçoamentos, o processo de fabricação continuou o mesmo que os chineses puseram em funcionamento.²⁴

²³ *Idem*, p.97

²⁴ CHARTIER, *op. cit.* p. 95



Figura 6 – Fabrica de papel na Europa, século XVI.

Com o aparecimento dos tipos móveis uma nova etapa de reprodução de livros consolidou-se. Se de início a produção do livro copiou o processo dos monges copistas, no qual o livro, depois de impresso, guardava devidos espaços para as iluminuras, gradativamente novas tecnologias tiveram que ser incorporadas para reproduzir as ilustrações. A xilogravura passou a ser a técnica de impressão em série das imagens.²⁵ Com o tempo, outros métodos aliam-se à gravura em madeira: são estes a gravura em metal - talho-doce²⁶ - e, posteriormente, a litogravura.²⁷ Nasceram as oficinas do ilustrador.

²⁵ 1. Processo de gravura a partir de matrizes de madeira, no qual se faz o desenho em uma tábua lisa que é depois desbastada com formão, de maneira a sobrem as partes que se quer imprimir. A matriz resultante é tintada com um rolo e pressionada sobre papel umedecido com uma prensa. Deste modo se consegue a gravura com a cópia impressa. 2. Com matrizes complementares, que devem ser confeccionadas em separado para cada cor, pode-se imprimir uma gravura policrômica, obtendo, se desejado, formas fortemente modeladas. In VILANOVA, Renata. *Op cit.* p. 26.

²⁶ Processo de impressão com matriz plana de cobre, baseado na aplicação de verniz e, logo após o escavamento do metal, a tinta adere ao local escavado e uma prensa de impressão transfere o desenho para o papel. *In Idem.*

²⁷ Processo de impressão com matriz plana, baseada no fenômeno de repulsão entre as tintas e a água, utilizando como superfície a pedra calcária. *In Idem*

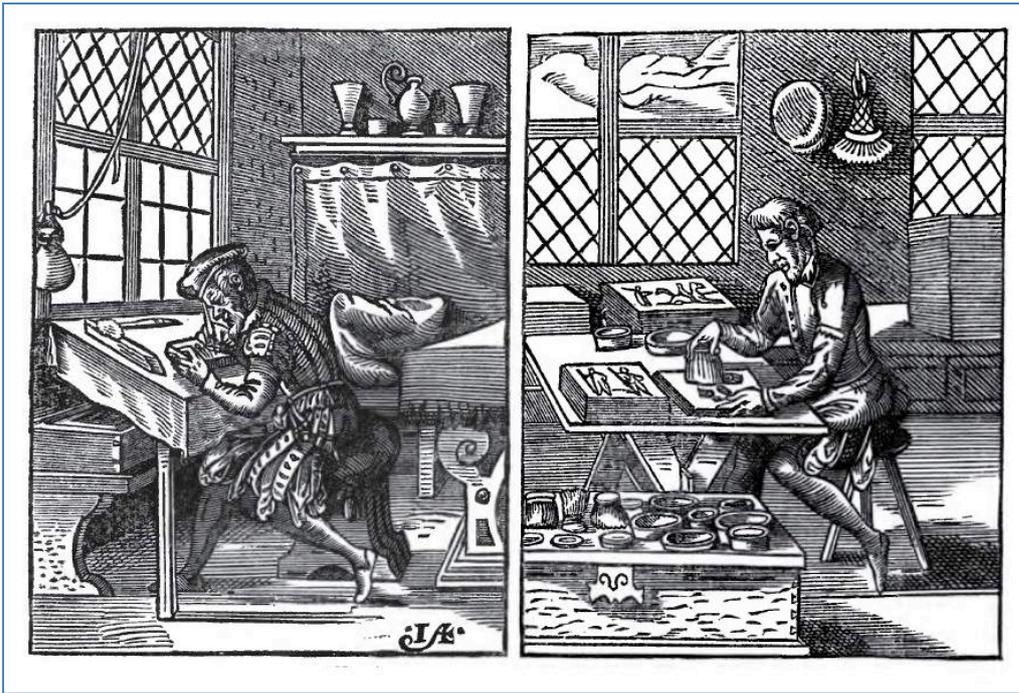


Figura 7 – Xilogravura de Jost Amman, retratando a oficina do ilustrador.

1.5. O histórico do livro infantil

O primeiro livro comumente citado como voltado para o público infantil é *Orbis Pictus*, do educador tcheco Comenius, publicado em 1658. Porém, segundo o autor Martin Salisbury, em seu livro *Illustrating Children's Book*, um outro volume chamado “*Kunst und Lehrbünchlein*” teria sido editado anteriormente, em Frankfurt, no ano de 1580. A página de título declarou ser “um livro de arte e instrução para jovens os jovens, onde podem ser descobertos todos os tipos de alegres e agradáveis desenhos” e suas encantadoras ilustrações foram executadas por Jost Amman (1539 – 1591).²⁸

²⁸ NECYK, Bárbara. Dissertação de Mestrado. *Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-RJ.2007, p.22



Figura 8 – Xilogravura de “Kunst und Lehrbüchlein”.

Orbis Pictus – O mundo em imagens, constitui-se em uma enciclopédia ilustrada em xilogravura, na qual a ilustração possui o objetivo de tornar a aprendizagem mais atrativa para as crianças. “Para as crianças, as imagens são a forma mais fácil de assimilação do aprendizado”, proclamou Comenius, e seu livro foi concebido para aliviar o tédio de estudar o Latim. “A imagem, que até o renascimento era unicamente utilizada para atender às demandas religiosas, torna-se também parte do mundo científico e pedagógico regido pela razão”, diz Necyk. Segundo a autora, *Orbis Pictus* incorpora a noção de que a imagem não só atrai a criança oferecendo-lhe deleite visual, como constitui um meio direto de mostrar os objetos reais do mundo como forma de aproximação da realidade, em oposição ao código arbitrário da escrita”.²⁹

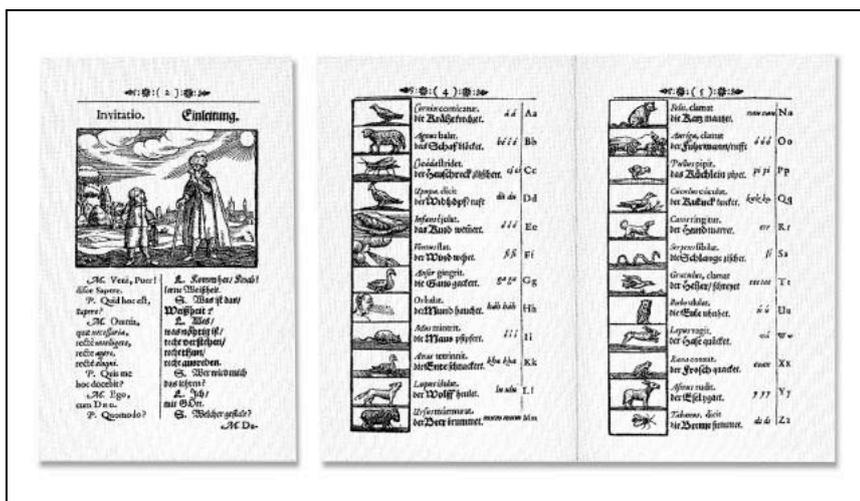


Figura 9 – Páginas do livro *Orbis Pictus*.

²⁹ *Idem*

A partir do século XVII, um gênero secundário de edição, o *chapbook*, foi produzido para ser comercializado por vendedores ambulantes - *os chapmen* - por poucos *pences*. Os *chapbooks* eram panfletos com textos curtos e ilustrações, constituídos de uma única folha impressa dobrada em doze ou dezesseis páginas. Apesar de nem sempre serem destinados para o público infantil, foram apossados pelas crianças, que se sentiram atraídas pelas imagens.



Figura 10 – Representação de um *chapmen* e uma xilogravura de um *chapbook*.

Neste mesmo período, na França, nasciam publicações similares aos *chapbooks*, chamadas de *Bibliothèque Bleue* ou “contos azuis”, por serem impressas em papel azul. Essas edições transcreviam as velhas histórias de tradição oral para o público rural que sabia ler e que era alcançado através de vendedores ambulantes. Segundo Philippe Ariès, “ao lado dos livros da *Bibliothèque Bleue*, havia ainda os contadores de histórias ocasionais das longas noites de inverno, e também os contadores profissionais, herdeiros dos velhos declamadores, cantores e jograis”.

Ariès afirma que os contos de Malusina, que eram contos de fadas, eram contados na França para Luiz XIII, quando criança. Em seu livro *A história social da criança e da família*, apresenta trechos com afirmações da escritora e contadora de histórias Mlle. de L’Héritier (1694-1734), sobre os contos de tradição oral: “talvez vos espanteis com o fato de que esses contos, embora inverossímeis, nos tenham sido transmitidos através do séculos, sem que ninguém tenha tido o trabalho de escrevê-los”.

Em seguida, começou-se a fixar a tradição escrita, que durante muito tempo foi mantida oralmente: “certos contos que me contaram quando criança, nos últimos anos, foram postos no papel por penas engenhosas”.³⁰ Mademoiselle L'Héritier era filha de poeta e, segundo dados históricos, foi prima, amiga íntima, ou sobrinha de Charles Perrault.



Figura 11 – Gravura com *Mademoiselle L'Héritier* e páginas da *Bibliothèque Bleue*.

Os primeiros livros para crianças que continham imagens foram produzidos em xilogravura. Até o fim de século XVIII, este processo de impressão era o único que possibilitava a composição de caracteres e figuras numa mesma página. Devido à sua forma de reprodução, utilizando o buril sobre a madeira, as impressões apresentavam traços um tanto grossos e com pouca precisão, como pode se observar em *Orbis Pictus*, nos *chapbooks* e nos livros da *Bibliothèque Bleue*.

Um gênero de gravura que permite maior fineza e exatidão na execução do traço é o talho-doce. Neste procedimento, generalizado a partir do século XVI, a gravação é feita com a utilização da ferramenta ponta-seca com o auxílio de ácido numa placa de cobre. Um importante representante desta técnica é Gustave Doré (1832-1883), que está entre os mais produtivos de todos os ilustradores. “Doré capta, em sua gravura em metal, toda a amplitude do terror evocado pelos contos franceses, nunca hesitando representar o que nossa imaginação é por vezes incapaz de admitir”.³¹

A impressão do texto, por meio de caracteres de relevo, opõe-se à reprodução da imagem obtida pelo talho-doce, que requer um tipo diferente de prensa. Portanto, “texto

³⁰ ARIES, Philippe. *A história social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981, p.71.

³¹ TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 2004. p.363

e imagem têm de ser impressos em dois ateliêrs distintos, envolvendo inclusive, de acordo com a legislação da época, duas corporações diferentes.³²



Figura 12 – Gravura em metal de Gustave Doré, para os contos de Perrault.

Segundo a autora Sophie Van der Linden muitas inovações foram responsáveis pelo desenvolvimento das imagens nos livros. Cumpre ressaltar, que a xilografia de topo,³³ criada por Thomas Bewick em 1770 era realizada em cima de uma prancha que possuía um corte que favorecia a gravação com a precisão desejada, devido a densidade oriunda das fibras do corte.

Através deste método se alcançava uma textura mais fina e uma maior gama de tons para impressão. Foi também este inglês que apresentou o conceito das linhas brancas sobre um fundo preto. Ressalta-se ainda que a utilização deste último método como gravura em relevo promovia um maior convívio entre imagem e texto.

³² VAN DER LINDEN. Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. Editora: Cosac Naif, 2011. p.12

³³ Diz-se da peça de madeira cortada em sentido transversal ao tronco original, na preparação de matrizes para xilogravura. In MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Edições Pinakothek, 1998, p. 180.

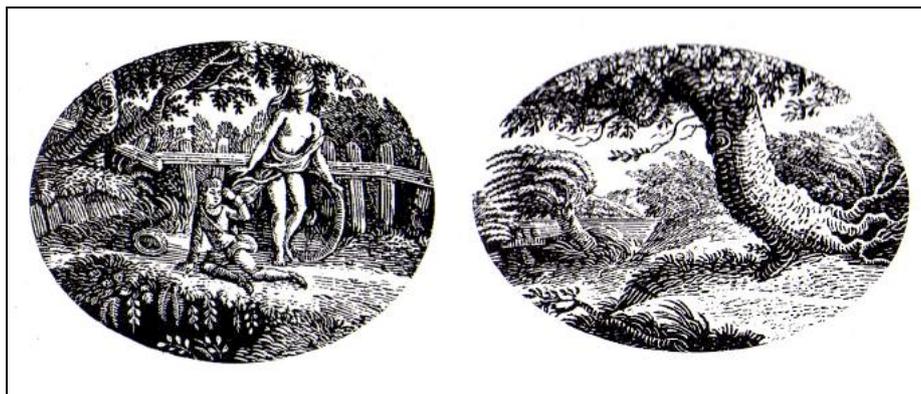


Figura 13 – A técnica revolucionária de Thomas Bewick.

Antes da década de 1820, os livros eram normalmente publicados com capas provisórias, na expectativa de que os compradores as substituíssem por uma encadernação permanente de couro; o material mais maleável disponível na época.

No fim do século XVIII, Aloysius Senefelder descobriu a propriedade bastante particular que possuíam as pedras calcárias de Solenhofen – perto de Munique – de rejeitar a tinta oleosa quando ainda úmidas. Essa técnica, a litogravura, permite desenhar diretamente na pedra com lápis, pincel e penas e a impressão não acontece graças ao sulco, mas devido à incompatibilidade da água com um corpo gorduroso, a tinta.



Figura 14 – Matriz de Litografia

O impressor Edmund Evans teve relevante função na apresentação de editores e artistas. De acordo com o autor Alan Powers, Walter Crane foi a sua primeira grande descoberta. Crane tinha experiência em xilogravura, desenvolvendo uma série de capas em que cada título recebia um tratamento especial de cor. Vale ressaltar que existia nestes projetos um interesse pela ornamentação japonesa, que já aparecia na Europa.

Powers esclarece, ainda, que Walter Crane foi responsável por valiosas ilustrações no século XIX. Segundo ele, este artista “legitimou a incursão dos artistas sérios para ilustrarem contos de fadas, e foi um verdadeiro marco na qualidade estética dos livros infantis”.³⁴



Figura 15 – Ilustração de Walter Crane, 1875.

No século XX, a linotipia³⁵ – impressão a quente, em chumbo – e a impressão offset,³⁶ surgiram, dentre outras técnicas, e proporcionaram uma liberdade ainda maior na concepção de imagens. A gravura deixara de ser a única forma de reproduzir imagens. O advento e progresso de novas tecnologias ocorreram de forma acelerada no decorrer deste século, e este fato foi possível graças a uma nova ferramenta: o computador. As novas tecnologias proporcionaram uma transformação no modo de criar pensamentos e objetos, assim como expandiram as possibilidades de reprodução e publicação de livros impressos.

³⁴ POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história da literatura infantil*. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2008, p.10

³⁵ Método de impressão indireta em que a imagem ou os caracteres, gravados por processo fotoquímico em uma folha de metal flexível (chapa), geralmente zinco ou alumínio, são transferidos para o papel por intermédio de um cilindro de borracha. In VILANOVA, Renata. *Op cit.* p.31.

³⁶ 1. Offset é um termo que abrange qualquer método de transferência de imagens de uma superfície para outra usando uma superfície para outra usando uma terceira superfície intermediária. 2. Processo moderno de impressão por litografia de uma imagem gravada numa chapa flexível, reproduzida em papel por meio de um cilindro de borracha, aplicado para imprimir originais do artista e empregado extensivamente para reproduções comerciais. In. VILANOVA, Renata. *Op cit.* p.26.

As técnicas manuais e habituais de ilustração, como o guache, a aquarela, o lápis, o carvão, a colagem e, até mesmo as tradicionais técnicas de gravura, podem ser utilizadas pelo ilustrador do século XXI. O escaneamento de imagens para o computador permite maneiras infinitas de trabalhar e aliar diferentes formas de se desenhar, que misturadas, promovem novas possibilidades de representação. O diálogo entre a imagem e a palavra – o enlace verbo visual – foi ampliado pelas facilidades dos novos recursos de impressão, criando uma maior inter-relação de linguagens e possibilidades de interpretação e representação de um texto.

1.6. - Considerações sobre os ilustradores do século XIX e XX

Segundo dados biográficos oferecidos pela autora Maria Tatar, Walter Crane ficou conhecido como o ‘pai do livro ilustrado para crianças’. Segundo ela, ele apresentou um trabalho com muitas cores e um preço mais acessível. Com uma ilustração marcada por linhas negras fortes e cores vivas que representaram um grande marco à qualidade estética dos livros infantis.

Encorajado desde a infância por seu pai, Crane, segundo a autora, assistiu aulas de arte na *Heatherley's Art School*. Crane trabalhou junto a Edmund Evans, que possuía a melhor firma de impressora da Inglaterra, realizando uma série de livros denominados ‘livros-brinquedos’. Outro importante fato que merece destaque a respeito do ilustrador é a sua participação no movimento *Arts and Crafts*, quando, em 1884, ele foi eleito presidente da *Art Worker's Guild* tendo se dedicado com afinco para o desaparecimento de estorvos entre artistas e artesãos.

O ilustrador apresentou experiências em diversas técnicas, tais como óleos, xilogravuras, cerâmicas, papéis de parede, têxteis e tapeçaria. As ilustrações do ‘pai do livro ilustrado para crianças’

... tinham forte qualidade arquitetônica, sendo preenchidas até a borda com ladrilhos, tapetes decorados, trajes suntuosos, vasos decorativos e paredes forradas de tapeçarias (...) as cenas completamente preenchidas de Crane, com seus contornos pretos e composição unificada, parecem formais e afetadas se comparadas às ilustrações de livros infantis de hoje. Mas, se são um tanto severos pelos padrões atuais, os desenhos exercem também uma atração especial pela nitidez de suas linhas e cores.³⁷

³⁷ TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 2004. p.361

Segundo o autor Rui de Oliveira, Walter Crane (1845-1915) foi um dos mais importantes ilustradores de livros infantis da época.³⁸ Cabe ressaltar, o seu destaque em relação ao projeto gráfico, a relação entre texto e imagem, a concepção da narrativa, a tipografia e a escolha das cores. Com influência de diversas correntes, tais como o *art-nouveau*, o japonês e o desenho neoclássico, este artista foi responsável por desenvolver o conceito moderno dos livros ilustrados.

Já Gustave Doré se classifica para a autora Maria Tatar como um dos mais prolíficos de todos os ilustradores de livros. Segundo ela, o ilustrador é autor de mais de mil gravuras, mil litografias, quatrocentas pinturas a óleo e trinta esculturas. Nascido em Estrasburgo, no ano de 1832, Doré desde criança teve proximidade com a arte, tendo realizado seu primeiro livro com apenas quinze anos. “Os trabalhos de Hércules” foi o nome dado à sua primeira obra, quando o artista produziu tanto a parte textual quanto a ilustrativa.

Para Rui de Oliveira, Gustavo Doré (1832-1883) foi o mais popular e bem sucedido ilustrador francês do século XIX.³⁹ Este artista foi responsável por popularizar o livro ilustrado de grande formato. Ainda que tenha desenvolvido outros trabalhos no campo da pintura e da escultura, a sua grande contribuição esteve na ilustração.

Cumprido ressaltar que este artista desenvolveu verdadeiras obras-primas nesta área. Para tanto, Oliveira traz como exemplos: ilustrações da Bíblia, *Inferno de Dante*, *Os contos de Perrault*, *Dom Quixote*, entre outros. Ainda como contribuição deste artista, cabe falar da obra *Os novos contos de fadas para crianças*, de Sophie Rostopchine, que se tornou referência no universo da ilustração e o álbum *Londres*, que abarcou o lado da pobreza e marginalidade da sociedade inglesa na época da Revolução Industrial.

Anos mais tarde, Doré trabalha em uma editora (Aubert e Philipon) e passa a realizar caricaturas, produzindo em cinco anos cerca de cinco álbuns e setecentos desenhos. Ao contrário de Walter Crane, a autora Maria Tatar, afirmou que Doré nunca teve aulas de arte, tendo um talento natural e forte influência artística oriundos da participação em diversas manifestações culturais em Paris.

³⁸ Oliveira, Rui. *Op cit.* p. 67

³⁹ Idem. p. 78

Acerca de sua produção artística, Maria Tatar observa que o artista:

...trabalhava em grande estilo, produzindo telas gigantescas pinceladas num frenesi e depois abandonadas e repintadas. Como ilustrador, era de uma ambição quase insana, planejando ‘produzir num estilo uniforme, uma edição de todas as obras-primas da literatura’.⁴⁰

De acordo com Tatar, Doré abandona as ilustrações e se dedica à argila, ao óleo e à aquarela.⁴¹ O artista morre aos cinquenta e um anos de idade quando se debruçava sobre sua primeira encomenda para os Estados Unidos, uma edição de *O Corvo*, de Edgar Allan Poe. Vale também acrescentar a este estudo considerações a respeito de outros renomados artistas da época. Segundo o autor Rui de Oliveira, George Cruikshank (1792-1878) era pintor, ilustrador e caricaturista. Ele era o mais importante caricaturista político de sua época, tendo como uma de suas obras mais relevantes a *Contos populares alemães*. Cabe notar que este artista também foi reconhecido por seus trabalhos em xilogravura.⁴²

Outro relevante exemplo enaltecido por Rui de Oliveira é Edmund Dulac (1882-1953), que nasceu em Toulouse na França.⁴³ De acordo com o autor, trata-se de um artista que era extremamente versátil. Sua admiração pela ilustração inglesa o fez se naturalizar inglês no ano de 1912 e ainda trocar a grafia francesa de seu nome (Edmond) para a inglesa (Edmund). Ainda que tenha realizado uma série de pinturas, retratos e gravuras, foi a ilustração que lhe deu notoriedade. Para Rui, as obras de Edmund Dulac eram dotadas de grande refinamento. Suas ilustrações em aquarela eram um exemplo de harmonia de tons. Como exemplos, o autor cita *As mil e uma noites*, *Outros contos* e *A Bela Adormecida*.

⁴⁰ *Idem. Ibidem.* p.363

⁴¹ *Idem. Ibidem.* p.364

⁴² OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p.86

⁴³ *Idem.* p.121



Figura 16 – Ilustrações de Edmund Dulac.

Oliveira considera fundamental conhecer-se o trabalho de Artur Rackham (1867-1939) para a análise da ilustração infantil. De acordo com ele, Artur era um verdadeiro mestre da arte da ilustração. Com uma obra completa que abarca todos os gêneros da literatura infantil e juvenil, a sua obra influenciou outras linguagens, como a animação, quadrinhos e até mesmo o cinema.

Maria Tatar esclarece que Arthur Rackham desde criança mostrou talento para o desenho, tendo como carregar consigo para cama, escondidos, lápis e papel. Mesmo depois de ter sido descoberto, ele ainda desenhava à noite. Percebendo esta vocação, Arthur ingressou na Lambeth School of Art. Em 1891 ele começa a vender seus desenhos a jornais ilustrados em Londres e se torna jornalista gráfico. Trabalhando em tempo integral no Westminster Bridge.

De acordo com Tatar, em 1890, ilustra *Os contos de fadas dos irmãos Grimm*, pelo qual sentiu “mais afeição” do que por outros trabalhos. No ano de 1905, publicou uma edição de *Rip Van Winkle*, sua reputação como o mais destacado ilustrador da era eduardiana ficou permanentemente estabelecida. Rackham foi ainda convidado para ilustrar *Peter Pan*, de J.M. Barrie, e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

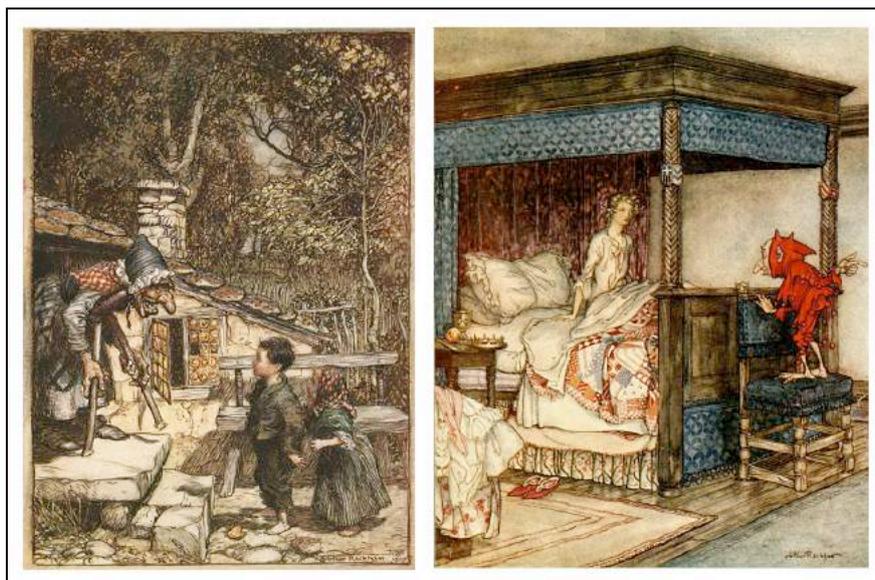


Figura 17 – Ilustrações de Arthur Rackham.

O artista, que ilustrou quase noventa volumes, priorizava pela fantasia nos livros infantis e tinha como influência Albrecht Dürer, George Cruikshank, John Tenniel, Aubrey Beardsley. Da mesma forma influenciou toda uma geração de ilustradores, dentre eles os Estúdios Disney.

1.7. A ilustração do livro infantil no Brasil

Depois da apresentação de alguns artistas que foram ícones da cultura ocidental predominante dos séculos XIX e XX no que diz respeito à ilustração do livro infantil, apresentamos alguns artistas nacionais, que dentre muitos outros, deram excelente contribuição para a ilustração infantil brasileira. Para tanto, foram escolhidos ilustradores que por suas características e peculiaridades, tais como, por exemplo, estilo, traço e obra, representam exemplos para os que pretendem alcançar o conhecimento da trajetória da ilustração infantil brasileira.

Para este segmento do estudo foram escolhidos autores que, por suas particularidades, são fundamentais para o entendimento da ilustração do livro infantil. São eles: J. Carlos, Oswaldo Storni e Belmonte. Em relação à técnica, todos eles apresentam um traçado preto forte, com figuras caricaturais e a presença de formas infantilizadas.

Belmonte e J. Carlos estão entre os caricaturistas mais importantes do Brasil em suas respectivas épocas. Nesta linha de pensamento, Belmonte, que ilustrou Lobato de forma caricatural, foi fortemente influenciado por J. Carlos, o que justifica a tendência seguida por ele. Já o artista Oswaldo Storni não aparece mencionado em muitas pesquisas, embora a sua relevância, principalmente por ilustrar as obras de Francisco Marins, é tamanha para a ilustração do livro infantil no Brasil.

1.7.1 – As ilustrações infantis de J. Carlos

Segundo o autor Cássio Loredano, J. Carlos possuía um traçado único e é considerado um caricaturista mestre entre todos os demais ilustradores do país. Para o autor, através da técnica de zincogravura⁴⁴, que chegava ao Brasil, os artistas da época passaram a ter maior autonomia e os jornais e revistas podiam reproduzir exatamente o desenho que o caricaturista havia realizado, conforme esclarece o autor,

Agora, a zincogravura vinha dar ainda maior independência ao desenhista, libertando-o da preparação do original na madeira, no metal ou na pedra, tendo que manipular goivas, enxós, pontas-secas, lápis graxentos e ácidos. O traço, que o artista passar a gozar da comodidade de preparar sobre o papel, a tinta, era agora gravado fotograficamente no clichê. Os jornais e revistas reproduziam, assim, exatamente o que o caricaturista ou ilustrador fizera, numa atividade agora limpa, livre da esquizofrenia de imaginar uma coisa e desenhá-la invertida, de trabalhar sabendo que o público receberá a imagem espelhada do que ele tem diante de si, quase mais imaginando do que vendo o resultado final.⁴⁵

De acordo com o autor Athos Eichler Cardoso⁴⁶, já mencionado neste trabalho, José Carlos de Brito Cunha nasceu em 18 de junho de 1884, no Rio de Janeiro. Sua carreira artística iniciou-se quando ele tinha apenas 18 anos e já desenhava para a revista *O Tagarela*. A partir do ano de 1902, ele já era responsável pela assinatura de diversas capas e sua carreira cresce de forma vertiginosa. J. Carlos colaborou nas principais revistas brasileiras, tais como: *O Malho*, *Careta*, *Fon-Fon*, *Revista da Semana*, *Para todos* e *O Cruzeiro*.

⁴⁴ A zincogravura é a gravura que é feita sobre matriz de zinco. In MARCONDES, Luiz Fernando. *Op Cit.* p. 220.

⁴⁵ LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha: um perfil de J.Carlos*. Editora capivara. 2002.p.29-30

⁴⁶ CARDOSO, Athos Eichler. *J. Carlos e os Primeiros Personagens Infantis das HQ Brasileiras*. 2005.p. 2

Segundo esclarece Cardoso, J. Carlos foi responsável por colaborar com a imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo com capas e cerca de oito a dez desenhos semanais. Com um estilo peculiar que mesclava humor e caricaturas, o artista foi ainda o criador das primeiras “*pin-up girls*” brasileiras e ainda como desenhista de quadrinhos. J.Carlos criou muitos heróis de quadrinhos, como exemplos: *Juquinha*, *Giby*, *Jujuba*, *Borboleta* e *Lamparina* e os adultos, *Carrapicho*, *Cartola* e *Goiabada*.

Para o autor, a inspiração deste artista era oriunda de temas tropicais de grande colorido. Por isso, ele utilizava largamente desenhos de folhas, pássaros, frutas de forma ampliada por meio de cores básicas e efeitos visuais que exaltava a simplicidade dos objetos. Athos Eichler Cardoso salienta que de certa forma, o artista aderiu ao modernismo de 1922, tendo por influência o artista Winston McCay, percebida nos desenhos que enalteciam frutos, árvores, aves e toda uma temática tropical.

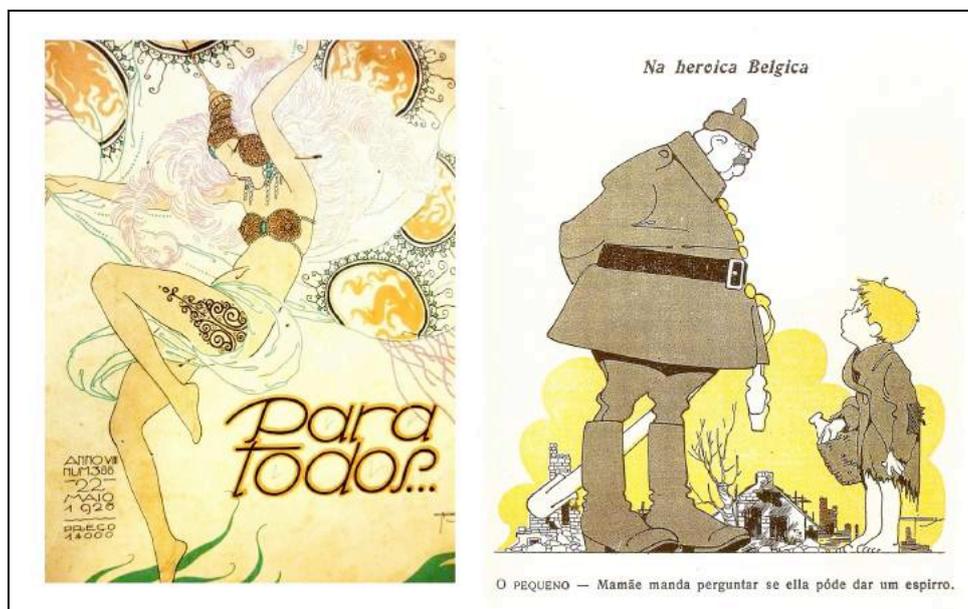


Figura 18 – Ilustrações de J. Carlos para os periódicos Paratodos e O Malho.

De acordo com a autora Nathalia Chehab de Sá Cavalcante uma das grandes obras de J. Carlos, a revista infantil *O Tico-Tico* foi fundada em outubro de 1905.⁴⁷ Para a autora, o *Tico-Tico* e o *Almaque d'O Tico-Tico* constituíam-se nas melhores produções infantis do país. Quando as publicações estrangeiras como as de Walt Disney surgiram no mercado editorial, a revista *O Tico-Tico* não conseguiu sobreviver por muito tempo, sendo extinta no ano de 1959. De acordo com a autora, *O Tico-Tico* tinha um grande valor por mesclar belíssimas ilustrações, a fantasia e uma harmoniosa e dinâmica

⁴⁷ SÁ CAVALCANTE, Nathalia Chehab. *J. Carlos: A poética do traço*. In Dissertação de Mestrado

composição.

Segundo o autor Herman Lima, as histórias em quadrinhos criadas por J. Carlos eram apresentadas de forma bem humorada, tendo o lado lúdico bem trabalhado através de cores e ritmos que se referiam a realidade do Brasil. Os costumes, as contradições e a cultura brasileira eram por ele exploradas, com um toque carioca e carregado de ingenuidade.

O autor frisa que as personagens do artista possuíam uma característica bem conceitual, quando crianças pareciam crianças de fato. Eram personagens envoltos de pureza e de brincadeiras, tal como são as brincadeiras de crianças de verdade. Para J. Carlos as crianças deviam se comportar como crianças, vivenciando a infância, sem pressa de se parecerem como adultos.

Gosto muito de desenhar esse tipo de menina-moça e gosto também muito de pintar crianças. Mas pintar crianças com ingenuidade e o sentimento que caracterizam a alma infantil. Porque eu não gosto de meninos precoces, meninos prodígios, que conversam coisas filosóficas. Acho que o menino deve ser infantil.⁴⁸

De acordo com Herman, J. Carlos desenhava para crianças utilizando um traço sintético, que auxiliava na comunicação infantil. Seus desenhos retratavam a sua grande sabedoria quando se diferenciava apenas no conteúdo e mantendo a forma. Assim, os desenhos para adultos e crianças eram bem similares. Segundo o autor, esta era uma característica de J. Carlos que demonstrava o seu grandioso envolvimento com o público infantil.

Tal entendimento do público infantil fez com que J. Carlos, em 1933, lançasse o seu primeiro livro direcionado às crianças. O Livro *Minha Babá* era pensado em todos os momentos neste público e suas histórias tinham um caráter de moralidade em suas mensagens. E as ilustrações eram feitas com maestria que, segundo Herman, auxiliavam a desenvolver todo o imaginário lúdico das crianças.

Babá, revivência daquela suave Mãe Preta, transplantada da senzala para a camarinha, os peitos repletos de gordo leite, para dividí-lo com filhos da Sinhá Moça. Mãe Preta das noites mal dormidas, anjo da guarda vigilante dos filhinhos postiços que lhe deram para criar, escondendo-lhes os malfeitos e evitando-lhes os castigos... acompanhando-os com os olhos úmidos no casamento da iaiazinha ou assistindo a ioiozinho chegar doutor.⁴⁹

⁴⁸ LIMA, Herman. *J. Carlos*. 120. Entrevista de J. Carlos em 1914 para a Revista da Semana. Citado em *J. Carlos - Revista de Cultura Vozes*. p.19.

⁴⁹ *Idem. Ibidem*. p. 121

De acordo com Herman, o livro era composto por uma série de pequenas histórias. Já na primeira história, denominada *Roupa Velha*, J. Carlos mostra o seu lado ético quando criou uma história em que *Minha Babá* pudesse ser a companheira de crianças que se sentiam isoladas.



Figura 19 – Ilustrações de J. Carlos para o livro infantil *Minha Babá*, 1933

Ressalta o autor que, ainda que de uma forma paternal, existia em J. Carlos uma grande preocupação com as diferenças sócio e econômicas da época. Era como se o livro funcionasse como uma espécie de anjo da guarda para aquelas crianças. As mensagens oriundas do livro eram relacionadas a sentimentos de coragem, honestidade, solidariedade, além de questões religiosas, entre outros. Herman relata ainda que eram fábulas onde os bichos teciam conversas sobre o bem e o mal e sobre os valores morais.

Tratava-se de um texto ingênuo, que tinha a função de complementar as imagens. Complementa, ainda, Herman sobre o livro de J. Carlos:

... lembrando o ilustrador Roger Mello, a ilustração, por exemplo, elucidaria e adornaria narrativas verbais, constituindo-se em Arte Aplicada. Mas a narrativa visual precede a verbal historicamente, além de ser narrativa por si só.⁵⁰

Segundo o autor, o livro *Minha Babá* foi um marco para literatura na época, uma vez que quase não existiam publicações nacionais similares, principalmente quando se tratava de um mesmo artista para escrever a narrativa e ilustrar o livro.

⁵⁰ *Idem. Ibidem.*

1.7.2 – As ilustrações de Oswaldo Storni

Nascido em 25 de abril de 1909, Oswaldo Storni foi um dos grandes desenhistas do *Tico-Tico*. O carioca começou a desenhar aos dezesseis anos sob a influência do pai, Alfredo Storni. Seu pai era um mestre da caricatura, sendo o criador das personagens *Zé Macaco* e *Faustina*, e dos cômicos do *Tico-Tico*. De acordo com o autor Athos Eickler Cardoso, Oswaldo Storni colaborou durante vinte anos com as publicações do *Tico-Tico* e do *O Malho*. E, depois de ter trabalhado em várias revistas e editoras ele iniciou, em 1950, um trabalho para a *Companhia Melhoramentos*.

Para Athos Eickler Cardoso, somente a partir de 1937 que Storni se destaca na revista, quando inicia o trabalho de capa do *Tico-Tico*. Nesse ano realiza vinte e oito delas, dividindo-as com *Cícero Valladares*. Cardoso revela que foi neste trabalho que o ilustrador aprimora ainda mais a sua técnica. No ano seguinte, ele cria o seu principal herói infantil, *Duduca*, que teria como companheiros *Tiçã* e *Felismina*, personagens negros. O ilustrador realiza em torno de quarenta e oito capas da revista e, depois disso, passa a desenhar por dez anos as capas do *Almanaque do Tico-Tico*. Cabe ressaltar que apenas no ano de 1945 a capa do almanaque foi realizada pelo ilustrador J. Carlos que era quem as produzia no passado.

Interessante ressaltar que, para Cardoso, o estilo de Oswaldo Storni inicialmente se comparava ao de Alex Raymond, autor de *Flash Gordon*, considerado grande mestre americano que exerceu influência sobre a maioria dos desenhistas das décadas de trinta e quarenta. Salienta-se ainda, que além de belíssimas séries infantis, tais como *Mindinho* e *História Maravilhosa*, inspiradas no estilo Disney, Storni desenhou *Agib, o curioso*, de sua autoria, *As viagens do Corcunda Morto*, das *Mil e Uma Noites* e, quebrando alguns paradigmas, desenhou também algumas personagens femininas carregadas de sensualidade.

A técnica de Storni - percebida através de desenhos a bico de pena, em preto e branco - era requintada, tendo o caracterizado como um dos mais telúricos ilustradores brasileiros, que, uniu o seu talento à temática do escritor *Francisco Martins*. Segundo Cardoso, as ilustrações de Storni eram tão atrativas que grande parte do sucesso de Martins se devia a elas. O retrato das personagens, do entorno e das paisagens retratados por Storni eram destaque nas obras de Martins. O autor das séries *Taquara-Poca* para

leitores de oito a doze anos e *Roteiro dos Martírios* para a juventude, nascido em 1922, teve em Storni um grande parceiro, que muito contribuiu para o sucesso de suas obras na década de sessenta.

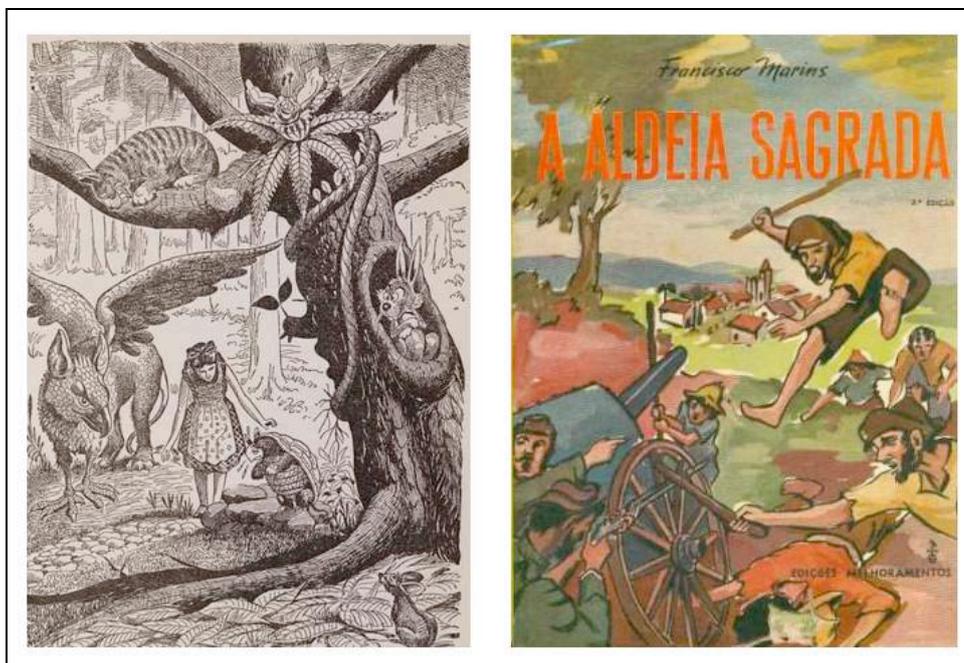


Figura 20 – Ilustração de Storni em bico de pena e capa do livro de Francisco Marins.

1.7.3 – As ilustrações de Belmonte para Monteiro Lobato

Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896-1947), que utilizava o pseudônimo de Belmonte. Foi um dos maiores ilustradores brasileiros. Além deste ofício, ele era ainda jornalista, caricaturista e excelente escritor. Foi durante a Segunda Guerra Mundial, quando desenvolve charges do nazi-fascismo que ele se consagra como artista renomado. Cabe acrescentar, ainda, que ele foi também o criador da personagem *Juca Pato*, lançado no jornal *Folha da Noite* (SP) no ano de 1912.

Foi um dos caricaturistas mais relevantes de São Paulo na primeira metade do século XX. Em 1912, Belmonte teve o seu primeiro desenho publicado na revista *Rio Branco*. A personagem *Juca Pato* tornou-se uma das figuras mais relevantes da imprensa paulista na primeira metade do século XX. Outras assinaturas foram realizadas pelo artista posteriormente, tais como: *Barreto*, *Miscellanea*, *Radium*, *Dom Quixote*, *Revista da Semana* e *Fon Fon*. É importante ressaltar que o seu desenho,

principalmente a partir de 1910, sofre bastante influência do ilustrador J. Carlos, a quem ele tinha bastante admiração.

Sua ascensão ocorre a partir de 1921, quando foi convidado a substituir o caricaturista Voltolino (1884-1996), que era caricaturista da Folha da Noite, de São Paulo. Sua contribuição diária trazia um viés político do cotidiano da cidade, como denúncias que ganharam expressão maior com *Juca Pato*, que fora criado por Lellis Vieira. A personagem era careca, de estatura baixa e usava óculos de tartaruga, gravata-borboleta, fraque e polainas. *Juca* era a representação do cidadão paulista de classe média. Sua popularidade foi tamanha por representar os desejos dos cidadãos que seu nome passa a aparecer em produtos de diversas naturezas nos anos 30.⁵¹

Segundo a autora Maria Alice de Oliveira, aqueles que leram nos anos 30 os livros de Monteiro Lobato foram privilegiados por poderem ter contato com as ilustrações de Belmonte. De acordo com Maria, além de desenhista, pintor, caricaturista, historiado, Belmonte foi cronista de político de 1920 a 1940.



Figura 21 – Ilustrações de Belmonte para Monteiro Lobato.

Sua versatilidade e humor detalhista eram sua característica mais marcante. Na obra de Emília no país da gramática, de 1934, por exemplo, Belmonte ilustrou oitenta e duas páginas em 172 de textos. Para a autora as suas ilustrações deram vida às obras de

⁵¹Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbeta=3584&cd_item=2&cd_idioma=28555. Acessado em 18/10/2011

Lobato. No entanto, para ela o ponto alto da ilustração de Belmonte neste livro está nos capítulos em que a pedagogia se transforma em panfleto. A personalidade de líder e autoritária de Emília é fortemente percebida na ilustração de Belmonte.

De acordo com Oliveira, Monteiro Lobato e Belmonte formavam uma dupla perfeita. Lobato, com seu tom polêmico e participações em debates educacionais e políticos encontrou no traço de Belmonte a forma perfeita de transmitir sua história.

Para ela, um dos melhores trabalhos feitos em parceria por esta dupla foi Emília no país da gramática, em 1934. Lobato utilizou de paródia para gozar da gramática daquele tempo e, ao mesmo tempo, propunha uma evolução no sistema de ensino, por considerá-lo entediante. Esclarece a autora que:

a pedagogia de Lobato procurava “trocar em miúdos” as definições complicadas e, para quebrar as chatices das explicações, intercalar o besteiro da Emília. Isso salva o lado conservador do livro, ou seja, seu apego ao tipo de descrição na língua que faziam os manuais escolares da época, e é o ponto alto das histórias pedagógicas do Sítio do Picapau Amarelo.⁵²

1.7.4 – A Década de 70: Ziraldo e Eliardo França

É importante destacar que a partir da década de 70, o livro infantil brasileiro passou por grandes transformações, tanto na parte textual, como na ilustrativa. No ano de 1978 a Bienal Internacional do Livro de São Paulo foi um marco. Nela foram lançados dezenas de livros.

Desta maneira, abriram-se novas abordagens gráficas por meio de transformações de artistas como: Ziraldo, Eliardo França entre outros. Justifica-se a escolha destes artistas por sua relevância, quando foram eles fundamentais para a criação de uma linguagem gráfica que mudou toda parte conceitual do livro infantil no Brasil.

Para avaliar o diferencial destes artistas, será necessário apresentar nesta parte do estudo conhecimentos que abarquem as suas trajetórias. Ambos foram selecionados devido às suas grandes contribuições qualitativas e quantitativas à literatura infanto-juvenil no país. Vale ressaltar que a qualidade técnica dos trabalhos foi tamanha que

⁵² OLIVEIRA, Maria Alice. In Belmonte. Ilustração de Emília no país da gramática. 1934. Cedae – Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eutálio”- Unicamp. p.53

rendeu aos artistas prêmios no Brasil e no exterior devido à construção de uma linguagem gráfica peculiar desenvolvida nesta década.

- Zivaldo

Nascido em Caratinga, Minas Gérias, em 1932, Zivaldo foi o primeiro de três filhos de uma família de 8 filhos. Foi em 1949 que Zivaldo publicou o seu primeiro desenho. No entanto, não seguiu de imediato a carreira de artista, tendo se formado em Direito, pela UFMG, no ano de 1957. Indicado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) concorreu o Prêmio *Hans Christian Andersen* em 1988. Posteriormente, recebeu com o livro infantil o prêmio da Associação Paulista do críticos de arte (APCA), Prêmio do Instituto Nacional do Livro (INL), Prêmio Jabuti, *Diplome Loisirs Jeune*, Lista de honra do International Board on Books for Young People (IBBY) entre outros. O artista evidencia a sua aptidão e gosto pela arte e, mais precisamente, pelo desenho no trecho abaixo:

Desde pequenininho, a mais longínqua lembrança que tenho...estou no chão, desenhando, deitado, com as pernas das pessoas em volta, e a voz de uma moça falando. “Ele está dizendo que isso é um tatu.”Eu raciocinei bem assim: : Idiota não estou dizendo que isso é um tatu! Você não está vendo que é um tatu?” O desenho foi minha forma de expressão desde cedo.⁵³

É importante mencionar que talvez Zivaldo seja o mais conhecido artista gráfico brasileiro da atualidade. Isto se deve ao fato de seu reconhecimento está evidenciado em diversos meios, como jornais impressos, cinema, televisão e ainda nas funções de jornalista, militante político entre outros. Com um perfil humorístico, o artista marcou a sua história na ilustração infantil quando, em 1969, publica *Flicts*, em um ensaio que enaltece as cores e rompe outras ideias de linguagem gráfica.

O meu negócio sempre foi inventar. Então, na minha carreira toda eu inventei muito cartaz, logotipo, muito cartum, muita história em quadrinhos, muito livro infantil. No negócio de livro para criança também o que me fascina é a possibilidade da invenção. Em 1969, no auge da repressão, fiz um livro para crianças chamado *Flicts*; ao mesmo tempo a gente estava fazendo a Passeata dos Cem Mil; escondendo os amigos que estavam na guerrilha; lutando contra a ditadura e pela liberdade de expressão e fazendo

⁵³LIMA, Graça. *O Design Gráfico do Livro Infantil Brasileiro, a década de 70 – Zivaldo, Gian Calvi, Eliardo França*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes e Design, PUC- Rio, 1999, p. 93

⁵³ SHULEVITZ, Uri. *Writing With Pictures: How to Write and Illustrate Children’s Books*. Nova York: Watson Guptil, 1985.

o jornal *Pasquim*. No ano que fiz o *Flicts* fui saudado com grande sucesso pela imprensa.⁵⁴

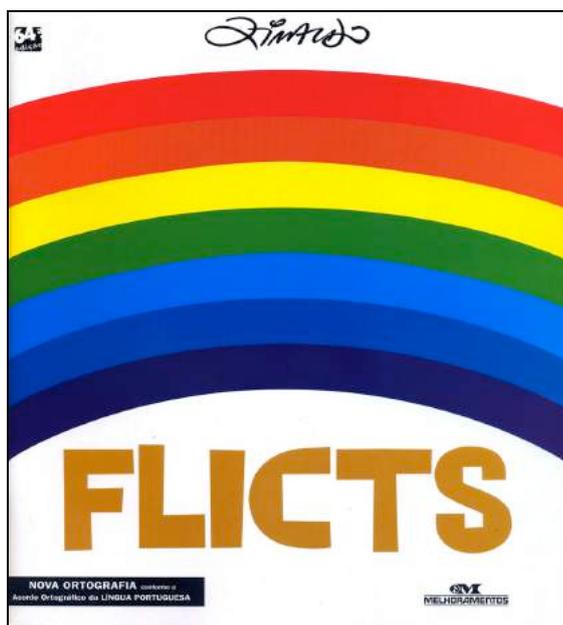


Figura 22 – Capa do livro *Flicts* de Ziraldo.

- Eliardo França

Nascido em 1941, em Santos Dumont, Minas Gerais, Eliardo França é autor e ilustrador de uma série de livros infantis. De acordo com Graça Lima, ele teve sua esposa como grande parceira, uma vez que era Mary França quem desenvolvia os seus textos. Ao editar *O Rei Quase Tudo*, o ilustrador mineiro recebeu a primeira Menção Honrosa concedida pela Comissão do Ano Internacional do Livro. Esta mesma obra adquiriu Selo de Ouro pela FNLJ (1974) e ainda Menção Honrosa na Bienal da Bratslândia, ex-Tchecoslováquia (1975).

Um ano depois, com outro trabalho, o ilustrador Eliardo França recebe outra Menção Honrosa dada pela *Internacional Board for Young People*. Foi a vez da ilustração do livro *Uma vez um homem, uma vez um gato* ser premiada e reconhecida por sua qualidade. Dez anos depois, o mineiro foi indicado para o Prêmio Hans Christian Andersen de ilustração e dois anos depois disso, em 1988, ele vai morar na Dinamarca com sua família para desenvolver uma série de pesquisas.

A sua mudança e imersão em pesquisas resulta no trabalho da dupla Os Contos de Andersen. Já a coleção *Gato & Rato*, segundo Graça Lima, desenvolveu uma nova

⁵⁴ *Idem. Ibidem.*

linha de livros destinados a crianças em processo de alfabetização. Enfatiza ainda a ilustradora que o projeto gráfico desta obra, com o uso de ilustrações bem coloridas e um traçado simples foi muito bem aceita pelos pequenos leitores.⁵⁵

Outra coleção desenvolvida pelo autor, a Coleção Pingos, foi constituído também mediante um forte trabalho de pesquisa que repercutiu tanto no visual do livro, quanto na criação das personagens. Cabe citar as palavras do próprio ilustrador em sua entrevista concedida à Graça Lima, abaixo:

Os Pingos surgiram com a necessidade...tem que avaliar, cada caso é um caso, cada história é uma história, as personagens não têm nada a ver com as personagens de outros títulos. E nós queríamos uma família de personagens com as quais pudéssemos desenvolver uma série de histórias, com essa família de personagens, porque a criança já de cara tinha uma identidade com aqueles personagens. As personagens nunca seriam o mesmo – o que deu muito certo.⁵⁶

Conforme o trecho acima, que destaca as palavras de Eliardo França, pode-se perceber que ele buscou desenvolver no processo de criação desta série personagens que criassem nas crianças forte identificação. Segundo ele, foi realizado ainda o estudo de cores de cada personagem de forma bem específica também, entendendo cada cor como única.

1.7.5 – Os ilustradores contemporâneos: Graça Lima, Roger Mello, Renato Alarcão e Rui de Oliveira.

- Graça Lima

A ilustradora Graça Lima é carioca, formou-se em Comunicação Visual pela Escola de Belas Artes da UFRJ e fez mestrado em Design na PUC, no Rio de Janeiro. Seu trabalho lhe rendeu uma série de prêmios no Brasil e no exterior.⁵⁷

Segundo a ilustradora desde muito cedo existiu esta definição pelo caminho das artes.

⁵⁵ *Idem. Ibidem. p. 52*

⁵⁶ *Idem. Ibidem. p. 94*

⁵⁷ Disponível em: <http://capaduraemcingapura.blogspot.com/>. Acessado em 18/10/2011

Minha primeira experiência profissional com desenho foi com decoração para Carnaval numa época em que havia concursos de melhor decoração para bailes de clubes. Eu tinha 14 anos, pouca formação e meu aprendizado foi feito na prática por uma cenógrafa francesa, Marie Odile Bresson, que chegava ao Brasil naquele momento para trabalhar na *TV GLOBO*. Aprendi a projetar imagem em grandes proporções para confeccionar os painéis. Este trabalho recebeu o primeiro prêmio de decoração de clubes para o Carnaval no ano de 1972, concedido pela prefeitura da cidade do Rio e Janeiro. Este incentivo definiu meu caminho rumo as artes.⁵⁸

A ilustradora realizou durante quatro anos, painéis cenográficos para o carnaval onde pode aperfeiçoar seu desenho. Em 1975, enquanto fazia o curso de formação para professores, cursou a oficina *Formas no Plano* no Museu de Arte Moderna. Em 1977, entrou para a Faculdade de Belas Artes com objetivo de se tornar pintora de murais, influenciada pela possibilidade narrativa dos grandes painéis do carnaval e também pela recente descoberta do trabalho de Portinari e dos pintores muralistas mexicanos.

Durante todo curso pode constatar que o mercado para pintura mural era inexistente, quando optou pelo curso de comunicação visual.

No período em que fui aluna da Escola de Belas Artes, atribuo aos professores João Quaglia e Adir Botelho e ao grupo de alunos da gravura, Kasuo Iha, Sheila Quintaneiro, Edgar Fonseca entre outros, enorme importância em minha formação. Em 1980 participei do XIII Festival de Inverno de Ouro Preto, sendo aluna das oficinas de Juarez Jarbas (UFMG) e João Quagli. Em 1983 conclui o curso da EBA/UFRJ recebendo o título de Bacharel em Comunicação Visual. Trabalhei em alguns escritórios de design como o *Kraft Design* e o *Línea Design*, logo que formei.. Desenvolvi uma linha de produtos para a empresa *Thins Agatha* com personagens que deram origem a série de álbuns “Amor Perfeito” com mais de 300 artes. Em 1985 trabalhei na equipe de animação da Rede Globo de TV em aberturas e vinhetas de programas como: Os Trapalhões, Vereda Tropical e campanhas de utilidade pública. Em 1990 começo a publicar e em 1992, meu primeiro livro de imagem ganha o prêmio Jabuti/CBL de melhor ilustração. Este momento determina a direção do meu trabalho para o mercado editorial. Em 1991 ganho o prêmio - Melhor brinde empresarial – pelo design do livro *Ecos e Reflexos/Salamandra /Cia Vale do Rio Doce*. Em 1993 recebi a menção honrosa Fundação Magaret Mee de Ilustração Botânica. Ao longo do tempo desenvolvi projetos de livros infantis para um enorme numero de editoras (mais de 100 livros ilustrados).⁵⁹

A ilustradora recebeu várias premiações da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), sendo mais de 30 menções Altamente Recomendável, o prêmio melhor para o jovem, prêmio Luiz Jardim, prêmio Malba Tahan. Em 1994 e em 2003 recebi novamente o Jabuti - CBL de melhor ilustração ((1994 – *O Sabiá e a Girafa*; 2003 – *Vizinho, Vizinha e Duula a mulher Canibal*). Fora do Brasil recebeu a Menção

⁵⁸ LIMA, Graça. Entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

⁵⁹ *Idem*

White Ravens da Biblioteca Internacional de Munique na Alemanha pelos livros *Noite de Cão*; *A lenda da Lua Cheia*; *Duula a Mulher Canibal*; *O Filho do Vento* e *Como as histórias se espalharam pelo mundo*.

No ano de 1996, Graça Lima entra para o mestrado em Design da PUC–RJ, tendo como tema de sua dissertação a ilustração do livro infantil brasileiro na década de 70 sob o olhar dos 3 principais ilustradores que marcaram este momento: Eliardo França, Gian Calvi e Ziraldo.

Devido a minha inserção no mercado editorial e o tema da dissertação de mestrado fui convidada para participar de bancas de projetos de graduação envolvendo aspectos do design do livro infantil na PUC-RJ e na EBA/UFRJ. Minha dissertação tem sido referência para pesquisadores da área e sou frequentemente consultada e convidada para palestras, mesas e cursos.⁶⁰

Como designer Graça Lima realizou capas de livro, que foram escolhidas entre as melhores dos últimos 30 anos no Brasil e publicado em 2000 no catálogo *Ases do Livro* editado pelo Museu de Imagem e do Som de São Paulo. O seu trabalho de ilustração foi publicado em vários catálogos como o da Mostra *Internazionale di illustración Catalonia* – 1997; o *Brazil, a bright blend of colours* – 1995 ; o de Ilustradores Brasileiros feito para a feira de Frankfurt – Alemanha 1995; Catálogo da mostra de ilustradores da Feira da Bratslavia – Republica Tcheca; Catálogo Traçando Histórias – Feira de Porto Alegre – Brasil/2004, entre outros. Atualmente é professora do departamento BAF da Escolas de Belas Artes da UFRJ

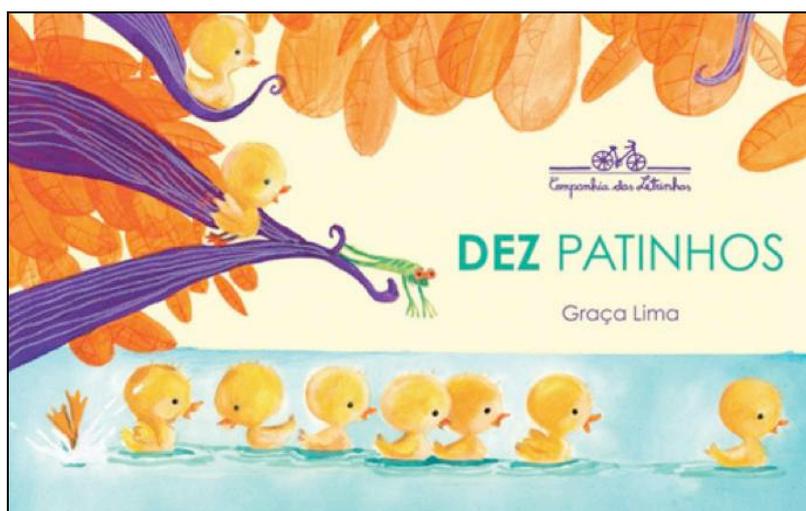


Figura 23 – Ilustração de Graça Lima.

⁶⁰ *Idem*

- Roger Mello

Roger Mello também tem grande relevância entre os ilustradores contemporâneos. Segundo Nathalia Chehab de Sá Cavalcante, já mencionada neste estudo, o seu livro apresenta um amplo material com grande caráter experimental e interativo. As formas trabalhadas interferem na leitura mesmo quando não existe ali uma ilustração propriamente dita. É como se o livro tivesse uma respiração que, segundo a autora, é percebida em seu processo editorial onde a diagramação se apropria de todas as partes do livro, do rosto ao pé de página, conforme um corpo humano.

Nascido em Brasília, no ano de 1965, Roger Mello é formado em Desenho Industrial e Programação Visual pela UERJ e é também artista plástico. É importante destacar que no início de sua carreira o ilustrador trabalhou no Zappin, tendo como companheiro Ziraldo. Suas contribuições vão dos desenhos animados à vinhetas de encerramento de novelas e programas de TV e de Livros Animados.

Cumprido ressaltar que Roger Mello tem sido bastante reconhecido como ilustrador, merecendo uma série de prêmios como autor de livros de imagem, livros infantis e também como dramaturgo. Como característica marcante, Roger Mello utiliza cores quentes e um estilo bem peculiar do brasileiro.

No ano de 2000, a ilustração *Maria Teresa* foi destaque na estreia da série *Livros Animados*, do canal Futura, ao lado de *Vitor e o jacaré*, de Mariana Massarani. A Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil, que apoia o projeto, foi a responsável pela seleção de vinte obras para a realização de dez programas que transpõem histórias de autores brasileiros para a televisão, através da animação por computador, respeitando as ilustrações originais.⁶¹

No ano de 2001, a obra *Meninos do Mangue* obteve grande destaque em concursos literários, quando o artista recebe dois Jabutis de melhor ilustração e de melhor livro Juvenil da Câmara Brasileira do Livro e da Foundation Espace Enfants (FEE) na Suíça. Tem ainda importância a sua participação no teatro, com os textos de *Uma história de boto-vermelho* (1992), *O país dos mastodontes*, *Curupira* e *Festa no céu*.

⁶¹ Disponível em: Fonte: <http://caracol.imaginario.com/autografos/rogermello/index.html>



Figura 24 – Ilustrações de Roger Mello

- Renato Alarcão

Para Renato Alarcão ilustrar é contar histórias através de imagens. O ilustrador é formado em Design Gráfico pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), possui mestrado em ilustração pela SVA – *School of Visual Arts de Nova York*. Sua vertente mais contemporânea foi adquirida durante o estudo em uma escola que visava o resgate das tradições dos livros, o *The Center of Book Arts*. Seus trabalhos foram publicados em jornais como o *Le Monde Diplomatique*, *The New York Times*, a *Folha de São Paulo* e muitos outros em revistas e livros infantis.⁶²

Além disso, Renato Alarcão teve algumas de suas obras expostas no AIGA – *American Institute for the Graphic Arts*, na *American Society of Illustrators*, na *New York Public Library*, na Bienal de ilustrações de Bratislava. Um grande prêmio ele conquistou também no Japão ao ganhar o prêmio NOMA para livros ilustrados, competição patrocinada pela UNESCO da cidade de Tóquio, no Japão.

Alarcão atua também como professor de artes visuais e realiza uma série de cursos, oficinas e palestras. No Brasil ele já esteve em várias cidades, tais como Fortaleza, Recife, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, Passo Fundo, Manaus, Santa Maria, Porto Alegre, entre outras. Algumas faculdades tais como ESDI

⁶² Disponível em: <http://www.renatoalarcao.com.br> Acesso em: 25/11/2011

(RJ), UFRJ, PUC-Rio, SENAC, ULBRA, UESO (Olinda), FAAP (SP) e também as federais de Manaus (AM) e Santa Maria (RS) como convidado dos encontros NDesign e RDesign.

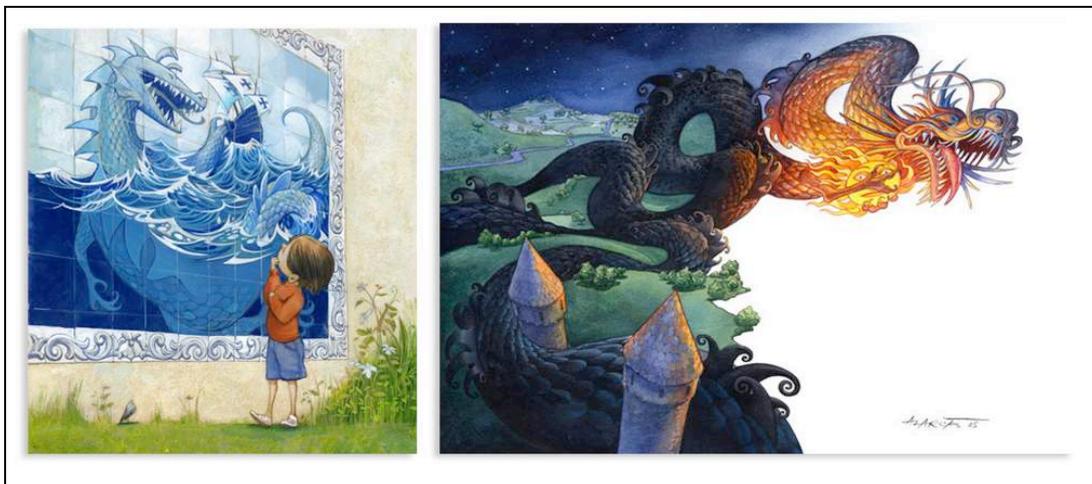


Figura 25– Ilustrações de Renato Alarcão.

- *Rui de Oliveira*

Nascido no Rio de Janeiro, Rui de Oliveira estudou pintura no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ), Artes na Escola de Belas Artes da UFRJ e ilustração no Instituto de Superior Húngaro de Artes, em Budapeste. Fez parte ainda de seu aprimoramento o estudo em cinema de animação no estúdio húngaro Pannónia Filmes. No Brasil, Rui de Oliveira foi contratado pela Rede Globo como Diretor de Arte, realizando a abertura de novelas. O maior destaque de sua atuação nesta emissora esteve na Direção de Arte da série do Sítio do Pica Pau Amarelo.

Mais tarde, exerceu a função de Diretor de Arte na TV Educativa no Rio de Janeiro até 1983. Durante este tempo, criou aberturas, vinhetas, além de todo projeto visual da emissora. O artista também teve passagem pelo cinema, desenvolvendo apresentação para diversos filmes nacionais. Rui de Oliveira obteve dezoito prêmios no Brasil e no exterior, ilustrou mais de 100 livros e 400 capas para as principais editorias de literatura infanto-juvenil brasileira.

O autor revelou em texto publicado em seu próprio site que um dos maiores desafios para o ilustrador é definir o que escolher para ilustrar entre todas as propostas literárias

Procuro sempre que possível criar portas-verdadeiras, passagens secretas para que as pessoas tenham as suas próprias e particulares visões. Penso que o ato de criação de imagens se origina, não diretamente na palavra, mas no entre-palavras.⁶³

Evidencia-se no trabalho do artista a sua intenção de ilustrar com os olhos no leitor. No entanto, ele defende que o autor deva ter certo distanciamento crítico do texto. Segundo ele, a forma vem da literatura, mas o que será ilustrado nem sempre será o que está relacionado na escrita. Através de um estudo do teatro oriental, Rui de Oliveira apreendeu que o ilustrador não deve ser tomado pelo texto, ele deve tê-lo como “imersão e catarse”, mas tudo irá depender do livro e da palavra de cada escritor.

O que pretendo diante de um texto para ilustrar não é ser mais que o escritor, é apenas não ser uma extensão dele em forma de imagens. Por outro lado, tenho consciência de que nem tudo o que a literatura no diz possui um corpo físico. Ou seja, nem tudo pode ser ilustrado.⁶⁴

Percebe-se pela citação e o texto acima, oriundo do site do próprio ilustrador, que a ilustração deve pautar-se na procura da verdade de cada palavra, de cada letra do escritor.



Figura 26 – Ilustração de Rui de Oliveira para o livro *Guita no Jardim*.

⁶³OLIVEIRA, Rui de. Disponível em: <http://www.ruideoliveira.com.br>. Acesso em: 24/10/2011.

⁶⁴ *Idem. Ibidem.*

Em primeiro lugar, é visível que a história da ilustração de livros está diretamente relacionada com o desenvolvimento das tecnologias de reprodução. Este capítulo esclarece que muito antes da chegada dos primeiros processos de impressão, eram as tradições orais de contação de histórias que comunicavam estas narrativas.

Segundo Roger Chartier, o livro sempre visou instaurar uma ordem: “fosse a ordem de sua decifração, a ordem interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou e permitiu a sua publicação”.⁶⁵ Contudo, essa ordem de múltiplas faces não obteve a autoridade de tirar a liberdade dos leitores.

Durante todo o histórico apresentado sobre o livro – *volumen e codex* -, pode-se confirmar o pensamento de Chartier, de que os autores não escrevem livros, e sim texto, que serão fabricados, primeiramente, por copistas e em seguida por tecnologias de impressão. “Não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados”, afirma o autor.⁶⁶

As transformações fundamentais, rassaltadas por Chartier, são as revoluções ocorridas nas técnicas de reprodução de textos - com a passagem da cultura manuscrita para a cultura impressa – e as mutações das formas específicas do livro: a substituição do livro em rolo (*volumen*) pelo livro em cadernos (*codex*) - considerando esta a mais importante, pois modificou os hábitos de leitura e a relação do leitor com a obra. Existem três conjuntos de mutações, na história da leitura e do livro. São estas: as tecnológicas, as formais e as culturais.

O capítulo abarcou o processo histórico das ilustrações e como a evolução técnica contribuiu para o aprimoramento das mesmas. Para tanto, buscou-se traçar a trajetória das historia da ilustração por meio de considerações sobre os ilustradores do século XIX e XX, a importância da década de 70, na qual ilustradores como Ziraldo e Eliardo França tiveram forte presença. No fim do capítulo apresentamos os ilustradores contemporâneos: Graça Lima, Roger Mello, Renato Alarcão e Rui de Oliveira. Estes

⁶⁵ CHARTIER, *Op. cit.*p.8

⁶⁶ CHARTIER, *Op. cit.*p. 17

artistas contribuíram com entrevistas, que foram fundamentais para a construção de conhecimento sobre ilustração de livros.

Para cada um destes ilustradores foi essencial a exposição de sua trajetória, ressaltando as suas formações e alguns aspectos resumidos de suas carreiras. Este primeiro contato foi apenas um cuidado para apresentá-los, no entanto, ao longo do trabalho, aspectos peculiares de suas obras e muitas considerações serão ressaltadas em textos oriundos de livros, da internet e, principalmente, nas entrevistas realizadas pelo autor, exclusivamente para este estudo.