

### 3.

#### **Criando ilustrações para o livro infantil**

Este capítulo visa refletir sobre a criatividade e os métodos de criação que estão inseridos no processo de produção do livro infantil. Inicialmente, são apresentadas as considerações de Rollo May, Maria Helena Novaes e Maria Carmem Bahia, que lidam com definições e análises sobre o ato de criar, visando enriquecer o escopo teórico da pesquisa. Em seguida, serão expostas as observações que dizem respeito à prática e às metodologias empregadas pelos ilustradores contemporâneos entrevistados, ressaltando que a concepção de um livro está vinculada ao design gráfico.

O ato de ilustrar está diretamente ligado à criatividade humana. Porém, não é só a ilustração que é trabalhada criativamente durante o processo de criação do livro. Por ser um objeto tridimensional que permite com que o leitor o segure e vire as páginas da forma que deseja ou que o projeto gráfico do livro estimula, existem infinitas maneiras de criar. Utilizando métodos conhecidos ou criando de forma espontânea, o ilustrador/designer de um livro infantil tem que preencher as necessidades do leitor, utilizando soluções que estão além das diferentes possibilidades de técnicas de ilustração. Recursos como, por exemplo, a utilização de texturas, dobras, facas de corte e *pop-ups* em conjunto com as ilustrações, podem estimular o impulso criativo e o desfrute dos leitores a partir do objeto criado.<sup>108</sup>

Serão apontados como decorrem os processos de criação dos ilustradores selecionados para este estudo. As considerações apresentadas terão o intuito de revelar como esses artistas lidam com a criatividade, com o processo de transmissão, formação e materialização de ideias, com a intuição, com a experiência e como, dentro de suas especificidades, procedem a prática, a metodologia e a técnica em seus trabalhos.

---

<sup>108</sup> Os *pop-ups* são dobras e vincos no papel que formam “esculturas” instantâneas no virar das páginas, que compõem um primeiro plano tridimensional no livro.

### 3.1 – Processos de Criação

Para tratar do tema criatividade, apresentam-se aqui as considerações do autor Rollo May em seu livro *A coragem de criar*. Ao atrelar o impulso da criatividade sobre a questão da coragem, o autor esclarece que a palavra em si carrega em seu significado o termo *coeur* que, em francês, significa coração.

Nesta linha de pensamento o autor afirma que a coragem criativa seria aquela que se faz mediante a descoberta de novas formas, novos padrões, novos símbolos que podem ser seguidos por toda sociedade. Segundo ele, os artistas são aqueles que lidam diretamente com estes novos símbolos e formas. Músicos, pintores, dramaturgos, poetas, entre outros, representam seus novos símbolos sob a forma de imagens poéticas, auditivas, dramáticas e plásticas.

De acordo com o autor, a maioria dos símbolos sonhados pelos seres humanos se expressa graficamente pelos artistas. Ele afirma ainda que ao apreciar um trabalho desta natureza já se exerce a criatividade de certa forma. O simples contato com um quadro, por exemplo, já desperta na pessoa uma visão que precisa nascer do íntimo, do terreno da sensibilidade.

Os artistas podem expressar esses sentimentos por meio da música, ou das palavras, da argila ou do mármore, ou na tela, porque são o que Jung<sup>109</sup> chama de ‘inconsciente coletivo’. (...) Dessa forma, os artistas - e sob essa denominação incluem músicos, artistas plásticos e santos – formam a linha de ‘orvalho’; nos dão o aviso antecipado do que está acontecendo a nossa cultura.<sup>110</sup>

Ressalta ainda o autor que os artistas, caracterizados na citação acima, definem o seu ato criativo através da arte do encontro. Eles encontram a paisagem que querem pintar e ficam envolvidos com aquela cena de forma a retratá-la com a criatividade necessária. Desta forma, a intensidade deste encontro irá depender de cada encontro, de cada artista. Para o autor, os pintores genuinamente criativos têm o poder de revelar o sentido básico de qualquer época.

---

<sup>109</sup> Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 de julho de 1875 — Küsnacht, 6 de junho de 1961) foi um psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia junguiana. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jung>. Acessado em: 13/11/2011

<sup>110</sup> MAY, Rollo. *Op cit.* p. 21

Outro ponto interessante que o autor aponta está na questão da limitação que a forma pode imprimir à criatividade. Trata-se de uma limitação não-material presente nos limites. De acordo com Rollo May o estudo da forma se faz mediante uma relação dialética entre a pessoa e o que ela vê. Para esclarecer tal questão o autor faz uso das considerações de Kant que avalia que “não só conhecemos o mundo, mas este adapta-se, ao mesmo tempo, ao nosso modo de vê-lo”<sup>111</sup>

De acordo com Maria Helena Novaes, o comportamento criativo enquadra-se as atitudes integrativas, uma vez que engloba variados atos humanos, dentre eles o sentir, o pensar, o agir e o criar. Para tanto é preciso que se integrem ideias e objetos que induzam a mente a descobrir mais potencialidades. Para ela, muitos estudos em psicologia vêm contribuindo para tecer maior compreensão sobre o comportamento criativo. Percebe-se que para se criar é preciso inicialmente se ter um impulso. Este será o responsável por fazer com que a necessidade resulte em realização. Depois disso é preciso saber de que forma as ideias serão expressas e organizadas.

A fase da inspiração criativa varia muito individualmente e de acordo com o problema a ser resolvido, bem como com a necessidade a ser preenchida. Pode produzir uma avalanche de ideias e de impressões que o indivíduo criador procura captar, vivendo intensamente do ponto de vista intelectual e emocional, podendo as interferências e interrupções externas perturbar o processo criador.<sup>112</sup>

Em continuação à nota acima, a autora avalia que a criatividade é uma qualidade de personalidade artística, mas também científica. Segundo Kneller, autor mencionado por Novaes, as características do comportamento criativo são: uso adequado e proveitoso dos erros, amplitude e fertilidade de abordagens, espírito de indagação e curiosidade, capacidade de imaginação e julgamento, possibilidade de recolhimento ou imersão interna, receptividade à estimulação do meio-ambiente e submissão à obra de criação, uma vez que o produto criado ganha vida por ele mesmo.<sup>113</sup>

Complementa Novaes que todas as pessoas têm potencial criador, o que diferencia é a forma como cada um irá se desenvolver. Afirma que o processo de criação passa pela necessidade de não se ater a ideias preconcebidas e não pensar e agir de forma mecanizada. É necessário que existam estimulações que leve ao incentivo de

---

<sup>111</sup> *Idem. Ibidem.* p. 121

<sup>112</sup> NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da Criatividade*. Petrópolis, Vozes: 1980. p.50

<sup>113</sup> *Idem. Ibidem.* p.51

ideias. O meio ambiente pode ser um fator estimulante, mas as experiências educativas devem induzir a criação.

Segundo Maria Carmem Batista Bahia, as crianças percebem o livro sem gravuras como uma história sem vida. Para elas é preciso que exista um colorido, uma janela que instigue a imaginação e a criatividade. Desta forma, o criador dos livros para este público deve descobrir formas de trabalhar com a sua imaginação espontânea, com sua emoção e curiosidade.

O pensamento infantil está aberto ao imaginário, pulsando com ele e necessitando de leituras que exercitem e conduzam à ampliação deste imaginário. O recurso ilustrativo vem ajudar desde as primeiras publicações a preencher esta lacuna deixada por uma literatura de difícil penetração.<sup>114</sup>

De acordo com Bahia, a criança não trabalha com limites, a sua criatividade e imaginação vão além das fronteiras do livro. Assim, o livro infantil trabalha com a fantasia e cria personagens que podem ser mais que humanos, que podem voar, morar debaixo d'água, viver de formas diferenciadas, passar por fogo, paredes; estando dentro de um mundo de magia, um lugar onde a fantasia e a imaginação podem tomar o controle.

Este mundo da criatividade faz parte do ato de criar as histórias para as crianças. Desta maneira, a autora considera que o livro infantil é responsável por criar no imaginário uma construção real. É importante destacar que o ato de criar no processo artístico do livro infantil deve pautar-se na imaginação, na fantasia e na criatividade, elementos que fazem parte da natureza da criança.

É pela imersão de elementos imaginários, mágicos que a criança se encanta e começa a produzir a sua própria realidade. Como forma de exemplificar as suas considerações, Bahia cita as palavras da autora Jacqueline Held que elucida que, "...o fantástico só existe em relação a uma realidade que se poderia qualificar não fantástica".<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> BATISTA BAHIA, Maria Carmen. A construção visual do livro infantil. In Tese de mestrado para Universidade Estadual Campinas: Instituto de Artes. p.15

<sup>115</sup> HELD, jacqueline. *O imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo, summus, 1980, p25, *apud*, BATISTA BAHIA, Maria Carmen. A construção visual do livro infantil. In Tese de mestrado para Universidade Estadual Campinas: Instituto Artes.p. 24

De acordo com Bahia ainda que exista uma série de técnicas e meios de se estimular a fantasia e a imaginação no livro infantil é preciso que o ilustrador entenda que:

A criatividade pode ser explorada pelo ilustrador não só na preparação das ilustrações como na visualização do projeto gráfico como um todo. Isto significa planejar e fazer os desenhos tendo em vista a programação visual do livro que envolve o formato, número de páginas, tipo de papel, tipo de letras, tamanho das letras, a distribuição de texto e imagem, número de cores de impressão. Etc. Isto leva a uma participação mais abrangente do ilustrado na realização de seu trabalho que beneficia seu desempenho criativo.<sup>116</sup>

A construção de ilustrações origina-se de um planejamento prévio das páginas que se concretiza dentro de um projeto gráfico que tem o objetivo final de formar o livro. No entanto, esta construção se dá inicialmente na imaginação, na mente também do ilustrador. Desta forma, o ilustrador passa a ser também um criador de histórias que a faz através da elaboração do aspecto visual de sua criação.

De acordo com a ilustradora Graça Lima, o processo de criação se faz mediante a reunião de muitas pesquisas e ideias que estão em mente. É preciso estudo e a busca de diferentes fontes:

Eu leio muito, eu leio sobre cultura, eu leio vários contos que tenham a ver com a cultura, faço uma pesquisa de imagens. Então esse período inicial, que você fica coletando, é um período bem longo, você fica gestando a ideia, mas a ideia não desce de imediato.<sup>117</sup>

A ilustradora complementa que reúne pesquisas escritas, de imagens, coleta poesias, caso o tema tenha este viés e vai costurando o trabalho escrito. Segundo ela, geralmente este esforço é mostrado ao ilustrador Roger Mello que dá as suas considerações ao trabalho. A ilustradora menciona na entrevista concedida ao autor que Mello traz grandes considerações em relação às palavras, por ser mais concentrado nelas. Ainda como comparação, Lima avalia o trabalho do ilustrador Rui de Oliveira que, segundo ela, tem também um processo metódico. Avalia que a ilustradora Ana Raquel e Mariana Massarani têm características mais similares às dela, pelo fato de desenvolver um processo criativo mais “bagunçado”.

Graça Lima revela que o seu processo de criação se faz de forma diferenciada de, por exemplo, o ilustrador Roger Melo. Segundo ela, ele faz antes uma boneca de seu

<sup>116</sup> BATISTA BAHIA, Maria Carmen. *Op cit.* p.27

<sup>117</sup> LIMA, Graça. Entrevista concedida ao autor em agosto em 2011.

trabalho que é idêntica ao livro. Esta boneca já se constitui em um trabalho formidável, bem completo. Ao fazê-lo ele vai pensando em novas coisas e monta o todo. Para ela, o trabalho de Mello ocorre diferente, uma vez que ela desenvolve o trabalho conforme uma sequência que já está previamente definida pelo seu pensamento.

Quando eu sento para desenhar, eu já sei toda sequência que eu vou fazer na cabeça, já está tudo estruturado, as imagens, mesmo, eu já sei exatamente o que eu vou fazer, e está na minha cabeça. Como se fosse um *storyboard* interno. Eu faço o esquema da paginação. Eu faço a paginação toda, a página inicial, a guarda, as introdutórias e eu escrevo, faço uma folhinha só, escrevo em cada folha o que vai ser feito, mas a imagem já está toda registrada na minha cabeça.<sup>118</sup>

Para Graça Lima o processo criativo se dá de uma vez. De acordo com as palavras citadas pela ilustradora durante entrevista realizada para este trabalho, isto se deve ao fato de ela ter um ritmo de vida bem acelerado, por ter filhos e também um cachorro. Por isso, o seu momento de criação deve se adequar ao tempo que ela terá para se dedicar à tarefa de idealizar uma ilustração específica. Segundo Lima, tanto o Roger Mello, quanto o Rui de Oliveira são ilustradores que moram sozinhos e conseguem ter mais silêncio. “Eu tenho uma turba em torno de mim e tenho que criar no meio daquilo”<sup>119</sup>

Para Graça Lima ela não possui um processo clássico para a realização da composição. Ela revela que gostaria de ter sido aluna de Rui de Oliveira que, conforme mencionado, desenvolve um trabalho organizado, com pré-textuais, pós-textuais, entre outros.

De acordo com o ilustrador Roger Mello o processo de criação pode ser desenvolvido de formas distintas. Segundo as informações colhidas em entrevista, Mello considera que cada livro contenha uma única história e deve ser visto como uno. Para ele, o processo criativo se baseia na sinestesia, na fusão de sensações, por meio de elementos de criação poética.

Meu processo é muito cartográfico e eu acho que é por isso que adoro mapas, porque o mapa também é como a ilustração é um gênero impuro. Ele é imagem, design, palavra, texto, conteúdo de imagem, conteúdo de texto, interação desses elementos e ao mesmo tempo é todo feito de fragmentos, ele tem uma leitura total e uma leitura específica. Portanto, no meu processo criativo que é um processo ametódico, completamente sem método, ele me pega. Por mais que ele seja um processo de inspiração, não é isso, é mais um processo de atenção e de escuta, de repente algo chama a minha atenção e

---

<sup>118</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>119</sup> *Idem. Ibidem.*

minha escuta que seria um terceiro sentido, além de imagem e texto, que são visuais, ainda teria essa escuta. Ele acontece assim, das maneiras mais improváveis. Não existe método e toda vez que eu tenho que ir pro método, ele me aniquila.<sup>120</sup>

Percebe-se pelas linhas acima que o processo criativo do ilustrador Roger Mello não se pauta em um único método, ele o faz de forma instintiva, baseado na inspiração de cada livro, de cada momento e de cada história. O ilustrador Renato Alarcão imprimiu também suas considerações sobre o processo de criação em entrevista realizada pelo autor deste estudo. Para ele, tudo deve começar com a leitura do texto, de forma a se buscar os momentos de maior relevância.

Vou procurando dentro do texto sublinhar passagens que eu acho interessante. Faço anotações no corpo do texto. Eu gosto de receber o texto impresso, acho mais interessante do que receber o arquivo digital. Por que as vezes, na própria leitura do texto eu já estou rabiscando os chamados *thumbnails*, que são aqueles croquis muito simplificados. E começa assim com o texto sublinhando passagens, depois faço os *thumbnails*, que são esses desenhos muito simples e depois entra o esboço.<sup>121</sup>

Nota-se que Alarcão busca na leitura a inspiração para a realização do seu processo criativo. Neste momento ele ressalta o que é mais importante e realiza pesquisas na internet das ideias que surgem desta minuciosa leitura e análise do texto.

Já o ilustrador Miguel Carvalho relatou acredita que o processo de criação varia de acordo com cada livro. Segundo ele, tudo dependerá de cada história. Para tanto, ele cita o processo de criação do livro *O Dia do Mar*.

Ao iniciar este livro, a primeira ideia que tive dizia respeito a alguma coisa que não sabemos o que acontece e que pode ou não ser real pelas circunstâncias tão verossímeis que aquilo ali apresenta. Comecei a trabalhar com a imagem do pescador, que tem as histórias de pescador, que nunca sabemos até que ponto é verdade ou mentira. Comecei a desenhar um personagem e a busca era sempre desenhar esse personagem de forma muito simples, que não restasse nenhuma raça, que não mostrasse que era negro, ou branco ou índio, então, consegui resolver esse personagem só com as roupas dele, um chapeuzinho e uma blusa que ele tem e especificamente surgiu a partir de um personagem que eu pensei visualmente, e o desafio de desenhar a personagem sem mostrar o rosto dele, sem mostrar as mãos e elementos que muitas vezes pareceram fundamentais pra personagem e a partir daí começou o processo de criação.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> MELLO, Roger. Entrevista concedida ao autor Pedro Porto em agosto de 2011.

<sup>121</sup> ALARCÃO, Renato. Entrevista concedida ao autor Pedro Porto em agosto de 2011.

<sup>122</sup> CARVALHO, Miguel. Em entrevista concedida ao autor Pedro Porto em agosto de 2011

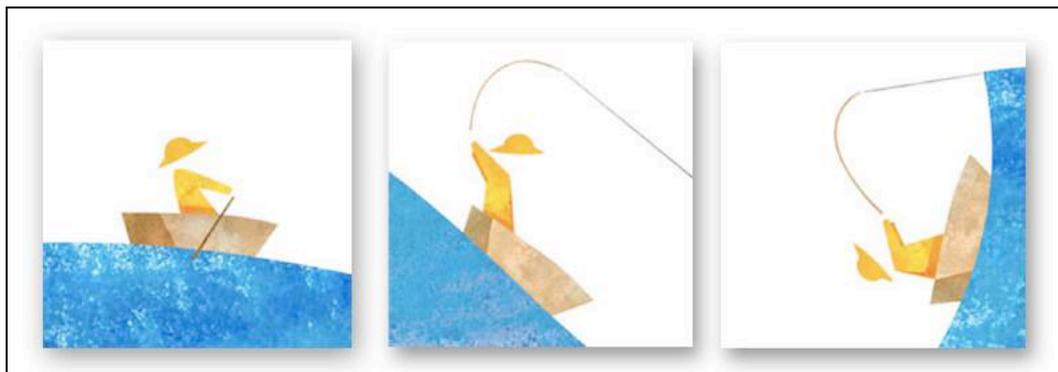


Figura 42 – Detalhes da personagem criada por Miguel Carvalho para *O Dia do Mar*.

Percebe-se que este processo de criação dependerá de cada história. De acordo com Carvalho, “os recursos e as ideias podem surgir de uma palavra, de uma imagem, de um poema, de uma música, as vezes de uma imagem ou de uma pessoa que vejo na rua e imagino como uma personagem”<sup>123</sup>.

Rui de Oliveira afirma ser importante que o ilustrador venha de uma boa escola de ilustração para desenvolver um grande trabalho. Segundo ele, a maioria dos ilustradores vem da escola de design o que facilita bastante. Para o processo de criação Rui desenvolve uma forma bem peculiar,

Eu faço, geralmente, chamo aquilo de “pictotextos” (esse termo não existe, eu que inventei), porque é uma forma bem aliada a um texto. Como trabalha, por exemplo, o William Blake, ele desenhava e escrevi ao mesmo tempo, e é assim que eu faço. A primeira ideia do livro é essa, depois que eu tenho esse processo solto de desenhar a imagem junto do texto, por que ali vou estudando como vai reagir a tipografia com o seu desenho, mesmo sendo um esboço muito primário, mas já começa a sentir a questão do espaço, da massa, o ritmo da tipografia com o desenho (...) Então, o meu processo é esse, depois eu começo a fazer o caminho de ferro, os quadrinhos, que é uma espécie de *storyboard* e faço a boneca do livro, um por um, todos os meus desenhos são um por um. Os layouts vou montando a mão, recortando os desenhos e montando tudo a mão.<sup>124</sup>

### 3.1.1 - O design na ilustração infantil na visão dos ilustradores

Depoimentos sobre o processo de criação de importantes ilustradores brasileiros de livros infantis foram coletados, pelo autor desta pesquisa, no ano de 2011. São estes: Rui de Oliveira, Renato Alarcão, Miguel Carvalho, Graça Lima e Roger Mello. No decorrer da entrevista, uma pergunta foi feita sobre a influência do design na ilustração

<sup>123</sup> Idem. Ibidem.

<sup>124</sup> OLIVEIRA, Rui. Em entrevista concedida ao autor Pedro Porto em agosto de 2011.

de cada um destes. No que diz respeito à prática, os ilustradores entrevistados demonstraram ser fundamental o conhecimento do design para a confecção de imagens para livros infantis.

O ilustrador Rui de Oliveira considera sua ilustração muito influenciada pelo design. Em seu depoimento, afirma que não vê problemas de não haver muitas escolas de nível superior específicas de ilustração. Acredita que havendo boas escolas de design, como, por exemplo, a PUC, a ESDI e a UFRJ, os ilustradores já são muito bem municiados. Se o ensino do design oferece aos estudantes o sentido de arquitetura gráfica, o sentido de dramatização dessa arquitetura também é adquirido. Rui complementa que:

Hoje em dia o design é fundamental para fazer um livro. Por mais que você queira creditar a importância só na sua ilustração, tem que ter uma estrutura, uma narrativa, os espaços brancos, os espaços plenos, os intervalos, a tipografia, a composição, o ritmo e a textura. Tudo isso o design dá para o ilustrador. Acho que a formação em design ela é básica na conceituação da ilustração e também na feita dela.<sup>125</sup>

De acordo com o ilustrador Renato Alarcão, o conhecimento em design é primordial. Segundo ele, o ilustrador deve ter, no mínimo, noções de tipografia, de mancha gráfica, porque nos livros infantis a ilustração aparece, na maioria das vezes, em interação com o texto. Sobre o pensamento espacial e a diagramação dos livros, ele afirma que além do curso de design, a especialização em arquitetura pode munir os ilustradores a adquirem estes conceitos:

O ilustrador tem que pensar, por exemplo, se a ilustração é página dupla, se é meia página, se vai entrar um texto correndo no céu da ilustração, deve verificar se, por exemplo, a textura que aplicou na ilustração vai atrapalhar a legibilidade de uma mancha gráfica na parte superior da página. Então, a formação em design não é só recomendável, eu diria que é primordial. Claro que existem e eu conheço muitos ilustradores de talento que são arquitetos, mas arquitetura também é pensar o espaço, então sob esse aspecto a formação em arquitetura também atende a essa necessidade de criar um contexto pra ilustração.<sup>126</sup>

Para o ilustrador Miguel Carvalho, o seu conhecimento em design influenciou de forma significativa a sua ilustração. A formação em design contribuiu a seu conhecimento um método, um caminho, um percurso para executar os projetos. No que diz respeito à dinâmica do mercado, que grande parte das vezes demanda um prazo curto, afirma que metodologia já absorvida ou pré-esboçada agiliza o processo de criação do produto final – o livro. Complementa:

<sup>125</sup> OLIVEIRA, Rui. Entrevista em anexo concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011.

<sup>126</sup> ALARCÃO, Renato. Entrevista em anexo concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011.

O método do design pra quem é ilustrador é uma ferramenta sensacional. Porque ensina o passo-a-passo, que vai desde pesquisas referenciais, pesquisa iconográfica, passando por outras pesquisas similares, esboços, finalização, até chegar ao produto final.<sup>127</sup>

A ilustradora Graça Lima se considera totalmente influenciada pelo design. Inicialmente, sua pesquisa de mestrado seria sobre o design e a ilustração de livros infantis. Porém, percorreu outros caminhos e focou nos livros da década de 70.

Ao entrevistar alguns ilustradores e pela sua vivência profissional, descobriu que entre metade da década de 80 para 90 a maioria dos ilustradores não eram designers. Então ao pegar um trabalho de livro, era o diretor de arte das editoras que definia a diagramação do livro e o ilustrador tinha apenas que preencher espaços. Considera esta metodologia extremamente desagradável, pois impossibilitava a leitura do ilustrador como um autor. Afirma que quem ilustra não é um mero preenchedor de buracos ou uma muleta da história, para Graça:

O casamento das duas linguagens tem que ter um enriquecimento. Então, se não ocorre assim, se tem uma outra pessoa mandando o ilustrador botar as imagens fica esquisito, não fecha a função do livro. Porém, alguns diretores de arte eram profissionais que conheciam muito, então, este processo dava certo em alguns casos. Às vezes, quando víamos que não daria certo, não fazíamos o projeto.<sup>128</sup>

Roger Mello afirma que sua ilustração é influenciada pelo design de muitas formas. Por sua característica visual e de organização, acredita que o design seja uma disciplina que se relaciona com tudo, transita por todas as coisas. Mello lembra que é comum, acadêmicos e profissionais interrogarem-se sobre o que é o design. Questiona até que ponto é comunicação visual, até que ponto é arquitetura, e afirma que arquitetura é design também, só que de espaços urbanos, design de jardins, planejamento urbano. Sobre a relação entre design e arte, diz:

Na verdade o design é uma relação poética, é uma relação com a sintaxe, ou seja com a organização poética, porém, as pessoas vão dizer que não é, que é funcional. O funcional poderia ser de milhões de maneiras, quando você faz uma opção ela é poética, artística. Design é arte até dizer chega.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> CARVALHO, Miguel. Entrevista em anexo concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011

<sup>128</sup> LIMA, Graça. Entrevista concedida a Pedro Porto, em setembro de 2011

<sup>129</sup> MELLO, Roger. Entrevista concedida a Pedro Porto, em outubro de 2011.

### 3.1.2 – Pesquisa iconográfica e visual

A pesquisa de imagens é um dos pontos cruciais de todo o processo e é feita constantemente no seu decorrer, uma vez que novas referências podem surgir para serem acrescentadas visualmente e servirem como base para novas ideias e ilustrações.

A partir do momento em que o universo e o estilo das ilustrações são escolhidos, a pesquisa em diferentes mídias será de grande enriquecimento para a concepção do repertório visual do projeto. Esta etapa é fundamental para a elaboração das personagens e cenários do livro. “Qualquer trabalho que faço passa antes por uma fase de referências e pesquisas. Quando começo a ler um texto e esboçar as ilustrações, já penso logo qual o estilo apropriado àquelas palavras, e onde está este estilo”, afirma Rui de Oliveira.<sup>130</sup>

Em dissertação de mestrado, Graça Lima afirmou a importância da pesquisa iconográfica para a construção visual do livro:

A pesquisa de conteúdo e de imagens é fundamental para o trabalho do ilustrador. O visual do livro vai sendo construído antes mesmo de chegar ao papel, através de um passeio por diversas imagens pesquisadas que possam transmitir melhor uma intenção. A criação de personagens envolve, muitas vezes, um elaborado trabalho de pesquisa para construir a personalidade que será representada tanto por palavras como por imagens.<sup>131</sup>

De acordo com Graça Lima é preciso buscar referenciais por todas as partes. A ilustradora mencionou em entrevista que compra muitos livros de forma a tecer uma grande pesquisa iconográfica.

Eu tenho milhões de referências, o tempo todo, eu tenho muito livro, compro muito livro, eu acho que uma das coisas que eu mais gosto é comprar o livro. Não comprar, apenas pelo ato, mas ter o livro. Adoro essa sensação de levar o livro para casa e ficar ali só com ele.<sup>132</sup>

Miguel Carvalho esclarece que a pesquisa é essencial na realização do livro ilustrado. Como forma de endossar a afirmação acima, será válida a apresentação de suas considerações:

<sup>130</sup> OLIVEIRA, Rui de. apud NECYK. *Op cit.*, p.116.

<sup>131</sup> LIMA, Graça. *O Design Gráfico do Livro Infantil Brasileiro, a década de 70 – Ziraldo, Gian Calvi, Eliardo França*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes e Design, PUC- Rio, 1999, p. 93

<sup>132</sup> LIMA, Graça. Entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

A pesquisa iconográfica para mim tem uma importância gigantesca, porque, por mais que a gente veja o mundo visualmente, tem informações que não gravamos, que achamos que sabemos e caímos no erro de desenhar o que achamos que sabemos, quando na verdade aquilo ali é completamente diferente daquele achar. As vezes, detalhes que enriquecem muito o trabalho só aparecem quando realmente fazemos a pesquisa, quando vamos a fundo em cada imagem, cada detalhe.<sup>133</sup>

Rui de Oliveira percebe a pesquisa iconográfica como fundamental, mesmo quando se trata de um trabalho mais simplificado, pois as referências devem estar pautadas na realidade.

Agora, ilustrei um livro sobre a vida de Aleijadinho, a vida de padre José Maurício e Mestre Valentim. Imagina a pesquisa que eu tive que fazer do ponto de vista iconográfico, do ponto de vista do vestiário, mobiliário, arquitetura de interiores etc. Então, para mim a pesquisa é básica, mesmo quando se está ilustrando um conto de fadas. Eu ilustro muito conto de fadas. Mesmo num desenho como um conto de fadas, mesmo no fantástico você tem que ter um referencial no real muito grande, porque senão ele não fica convincente.<sup>134</sup>

Dessa forma, percebe-se o cuidado do ilustrador de vir buscar no real as referências necessárias a construção da realidade no livro infantil. Rui ressaltou também, que está desenhando um outro livro e que faz parte de seu processo fazer constantes visitas ao Parque Lage e ao Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, objetivando ver as diferentes árvores e para que todos os elementos lá encontrados sirvam de referência. ‘Ele precisa ser real, não precisa ser realista, mas precisa ser real, e esse real surge do seu olhar do objeto, ou ao vivo, ou através de fotos’.<sup>135</sup>

### 3.1.3 – O *Storyboard* e a boneca do livro

Segundo Uri Shulevitz, o *storyboard* é um modelo bidimensional, com todas as páginas desenhadas num pedaço de papel, que permite a visão geral do que será o livro e como cada página se relaciona com a outra e ao todo. Para demonstrar que esta etapa se refere a um planejamento prévio, o autor compara o desenho do *storyboard* com uma planta baixa feita por um arquiteto antes de construir uma casa. Segundo ele, “esta visão

<sup>133</sup> CARVALHO, Miguel. *Ibidem*.

<sup>134</sup> OLIVEIRA, Rui. Em entrevista concedida pelo autor em agosto de 2011.

<sup>135</sup> *Idem. Ibidem*

geral de todo o livro facilita o planejamento dos principais elementos visuais”.<sup>136</sup> Explica que para fazer um *storyboard* basta desenhar retângulos do tamanho de selos postais em uma folha de papel para representar as páginas do livro.



Figura 43 – Exemplos de *storyboards*

Este esquema montado viabiliza a criação da boneca do livro, que é um protótipo que possibilita a visão do livro como um todo. Uri Shulevitz define a boneca como um modelo tridimensional fiel ao formato e ao número de páginas do livro impresso e afirma que junto com o *storyboard*, “são as principais ferramentas de pensamento do ilustrador.”<sup>137</sup>

Este modelo criado pode tornar-se o principal guia do projeto. Nele serão ilustrados todos os rascunhos, anotadas as pendências e as revisões a serem feitas. A produção desta boneca possibilita a produção dos rascunhos em enlace com o texto. este fato reitera o que afirma Shulevitz que “a distribuição das palavras em suas páginas mostra como elas se relacionam com as imagens”. O autor ainda sinaliza que, folheando

<sup>136</sup> SHULEVITZ, Uri. *Writing With Pictures: How to Write and Illustrate Children’s Books*. Nova York: Watson Guptil, 1985, p. 68

<sup>137</sup> SHULEVITZ, Uri. *Op cit.*, p, 73

as páginas da boneca, o ilustrador experimenta a progressão da história, como o leitor fará e a relação das páginas umas com as outras

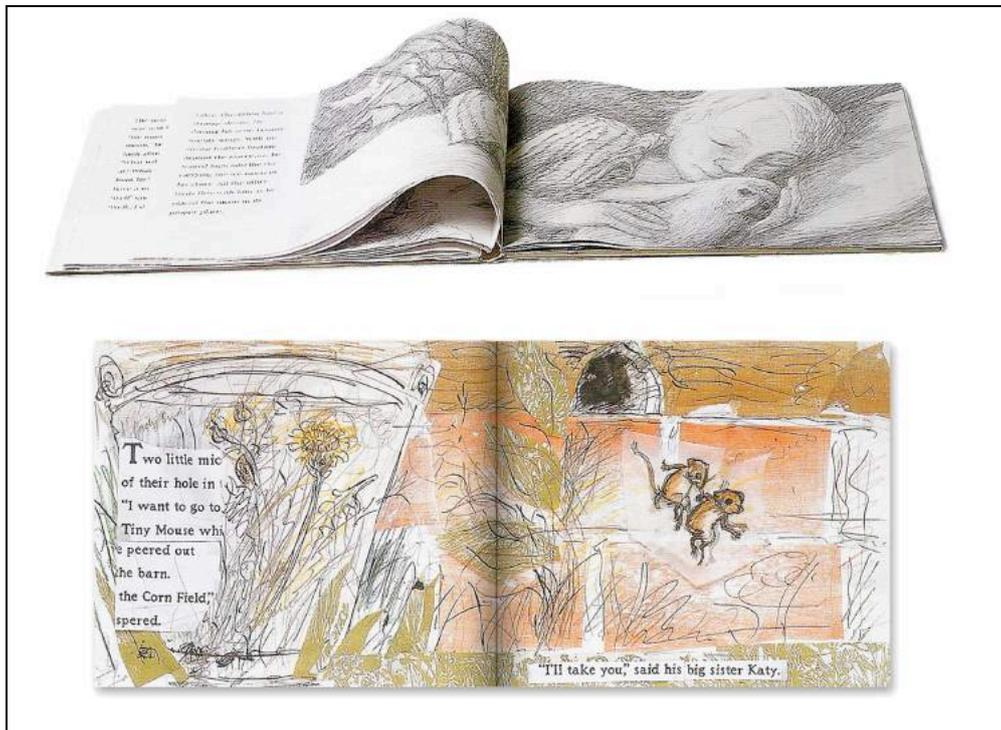


Figura 44 – Exemplos de boneca do livro.

### 3.2 – As diferentes técnicas e estilos

De acordo com Sophie Van der Linden, já citada neste estudo, desde os anos 90 que as técnicas dos livros ilustrados vêm se diversificando. De acordo com ela, por exemplo, a presença do traço simples é pouco usada nos livros. No livro infantil, as técnicas mais difundidas se dão pela mescla de traçados, que pode ser feita de caneta, lápis, nanquim, entre outros e pela inclusão de cores por meio de lápis de cor, aquarela, tinta, entre outras.

Com relação à técnica, a autora cita as considerações de Katie Couprie, que esclarece que a técnica está a serviço da intenção de um processo criativo e não pode ser confundida com sua natureza ou com a função ocupada dentro do livro ilustrado. De acordo com o ilustrador Miguel Carvalho, a técnica utilizada na ilustração irá depender de cada livro. Ele cita as considerações de Rui de Oliveira que avaliava a importância do ilustrador não dominar apenas uma técnica e sim um repertório.

Eu procuro sempre experimentar técnicas novas, a cada livro me arrisco ao desafio de produzir as imagens com alguma outra técnica e isso vem um pouco do design, de entender qual o conceito daquela história e procurar passar. A técnica vai muito como uma marca, uma imagem que você quer transmitir, um conceito a partir dela, e não só uma coisa que você resolve na ilustração ou se sintam mais confortável. Acho também que você tem que ter o desafio do ilustrador de a cada história, tentar entender que técnica aquela história pede, qual visual ela pede.<sup>138</sup>

Alarcão esclarece que alguns ilustradores têm apenas um único estilo. No entanto, revela que por se originar de uma escola de ilustração, influenciado por Rui de Oliveira, aprendeu a desenvolver e utilizar técnicas diferenciadas para a ilustração infantil. Como exemplo, vale citar, abaixo, as palavras ditas por Alarcão:

Recentemente eu ilustrei um livro sobre a história do Nelson Mandela quando criança, então eu procurei ilustrar com linhas a nanquim bem grossas, não cheguei a fazer uma xilogravura e não quis fazer uma pesquisa em arte africana. Não é porque é um livro sobre Mandela que eu tenho que fazer no estilo africano, mas existem ilustradores que em cada livro querem fazer algo do tipo, mimetizar um artista diferente, transformar em algo diferente.<sup>139</sup>

Conforme dito por Alarcão, cada ilustrador irá escolher a técnica de acordo com sua experiência e impressão daquela. Ainda assim, ele ressalta ser necessário que o profissional de ilustração mergulhe por um tempo em um determinado estilo ou técnica para ‘se enraizar’ na mesma e torná-la uma ‘marca’. Afirma que por mais que o ilustrador precise ter um conhecimento técnico amplo, não é de grande valia mudar de estilo a cada novo projeto.

Segundo o ilustrador Rui de Oliveira é a história que dirá a técnica que deverá ser utilizada. Para ele, cada livro possui um ‘clima literário’, uns pedem o preto e branco e outros já clamam pela cor:

...por exemplo, o livro que eu fiz da Rosa Amanda Strausz, *Um herói imóvel* é uma aquarela muito pastosa, em alguns momentos do livro, nos momentos dramáticos do livro, eu pintei como se fosse um guache, mas é uma aquarela, e nos momentos assim, transcendentais que tem no livro, de alta espiritualidade, eu usei a técnica da aquarela tradicional, molhava o papel fazia ela em velaturas<sup>140 141</sup>.

O ilustrador ressalta que mesmo utilizando a mesma técnica os usos podem ser diferenciados. Para Oliveira, de acordo com o texto e o livro, devem ser avaliados em

<sup>138</sup> CARVALHO, Miguel. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

<sup>139</sup> ALARCÃO, Renato. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

<sup>140</sup> Aplicação de uma demão de tinta transparente ou de óleo sobre uma camada pictórica, para suavizar a tonalidade, ajustar e unificar as cores, usada principalmente na pintura a óleo. . In. MARCONDES, Luiz Fernando. *Op cit.* p.182.

<sup>141</sup> OLIVEIRA, Rui. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

cada momento qual técnica que precisa ser utilizada. Para Rui “a técnica é como se fosse uma música”, requer movimento.

Nesse livro da Rosa Amanda, que é uma grande escritora, tem uma cena, que é uma página dupla e ali é um Largo, ali é uma cena bucólica, então tive que fazer bem assim suave. De repente muda, a aquarela muda, porque mudou o texto. Em alguns livros eu mudei inclusive de estilo. Eu tenho um livro *Viva Jacaré* da Cora Ronai (...) o livro vem com um estilo de aquarela e de repente muda, no final muda de estilo, muda completamente, como se fosse um outro livro, porque a história pedia aquilo, então, essa coerência da técnica ela é muito questionável quando você está diante da intensidade literária que o autor, que o escritor dá, você tem que acompanhar isso, como se fosse um movimento de música mesmo, um presto, um largo, uma coisa assim mais dramática, menos dramática, a técnica é a mesma, mas muda a maneira como você está fazendo.<sup>142</sup>

Graça Lima afirma que a cada trabalho se indaga sobre qual a técnica será mais prazerosa de ser feita, mais adequada;

...por que na hora que você está fazendo, tem que estar curtindo muito aquilo. E quando você faz a pesquisa, as imagens que você vai trazendo, os textos, vão te trazendo uma série de informações que você fica com vontade de fazer dentro de uma determinada estética. Eu não pré-determino tanto assim não, é na hora. Qualquer história pode ser contada de mil maneiras se tratando de imagem, então, quando escolhemos uma determinada técnica, pensamos: como ficaria se fosse feito de outra maneira, que poderia ter sido escolhida também?<sup>143</sup>

Já Roger Mello afirma que a técnica se estabelece por ela mesma, de uma forma geral;

No *Meninos do Mangue*, por exemplo, eu sabia que queria trabalhar com a carregação, então eu comecei a experimentar, coleí plástico preto e a textura do plástico estava muito presente. Porém, eu ilustrei muito depois de ter escrito e feito os esboços, os milhões de esboços do livro. Quando eu comecei, eu queria que tivesse essa camada, essa cara de asfaltos, de lama, do *Montour* de Josué de Castro, que é a sujeira que vai ficando presa nas raízes do mangue, que ao mesmo tempo vai acumulando plástico, e como eu estava influenciado pelo mangue *beat*, é essa ideia da referência canônica, do maracatu, que é tão tradicional como o plástico, como a arte popular e o artista dito popular ele é contemporâneo, sempre incorpora elemento contemporâneo ao trabalho dele, vide Getúlio e tantos outros mais.<sup>144</sup>

Segundo San Miguel e Canal, através das inúmeras técnicas e estilos se consegue, pelo desenho, uma gama de representações que incluem imagens tridimensionais sobre uma imagem plana. Frisam os autores que qualquer composição artística nasce do desenho, sendo este o seu projeto inicial. A pintura, a escultura, a

<sup>142</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>143</sup> LIMA, Graça. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

<sup>144</sup> MELLO, Roger. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

arquitetura e até mesmo fotografia e cinema utilizam o desenho como primeiro ponto, o primeiro estágio de qualquer obra de arte.

Salientam os autores que, como em qualquer outra forma de linguagem, o desenho é dotado de técnicas passíveis de aprendizado. De acordo com eles, é possível se aprender a desenhar, não sendo uma questão de dom. Formado por uma sequência de pontos, linhas, traços e hachuras que se sobrepõem até que se forma uma composição.

O segredo de todo desenho está em aprender a observar, analisar realmente o motivo e dominar o desenho prévio, ou seja, o plano, esboço, estágio preliminar a partir do qual se engendra a composição, o enquadramento, as proporções, mais do que na capacidade ou incapacidade de aplicar determinada técnica.<sup>145</sup>

Nesta linha de pensamento, esclarecem San Miguel e Canal que é preciso que o desenhista eduque o seu olhar para desenvolver o que eles denominam de ‘desenho do desenho’. Este passo inicial é quando se formam o conjunto de composições que visam ao entendimento da estrutura que fará parte do todo. Os autores defendem a importância de se educar os movimentos da mão que se faz mediante diferentes meios de se segurar o lápis e de imprimir a pressão sobre o papel.

Para trabalhos de precisão e detalhes, segura-se o lápis como que para escrever, embora um pouco mais acima. Essa maneira de segurá-lo facilita a mobilidade da mão e a flexão dos dedos. Com a haste dentro da mão e segurando o lápis um pouco mais acima, podemos obter amplos grisês com o vai e vem rítmico do punho. Isso é ideal para quem queira obter sombreados tênues, sem exercer pressão.<sup>146</sup>

Nota-se que a forma de segurar o lápis irá influenciar diretamente no tipo de traço que será desenvolvido, sendo esta uma técnica que deve ser aprendida para se obter um desenho de qualidade. De acordo com San Miguel e Canal, basicamente existem três formas de segurar o lápis para se obter o efeito gráfico que se almeja. A primeira delas se consegue com a haste dentro da mão (para sombrear); a segunda se faz com firmeza de forma a exercer maior pressão e, por fim, como se escreve, de forma a tratar dos desenhos mais minuciosos, com maior grau de detalhes.

---

<sup>145</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, Marial Fernanda. *Materiais e Técnicas: Guia Completo*. Editora: Martins Fontes: 2008, p. 9

<sup>146</sup> Idem. Ibidem. p. 68



Figura 45 – Posicionamento do lápis na mão.<sup>147</sup>

Já os grisês com traços se conseguem mediante a combinação de linhas que visam a formar as hachuras. Para os autores, as hachuras mais utilizadas são as paralelas e as cruzadas que, de acordo com sua especificidade, conseguem imprimir ao desenho acabamentos distintos. Ressaltam os autores que o lápis de grafite e as penas metálicas são os materiais mais adequados a realização deste recurso, conforme demonstrado em imagem abaixo:

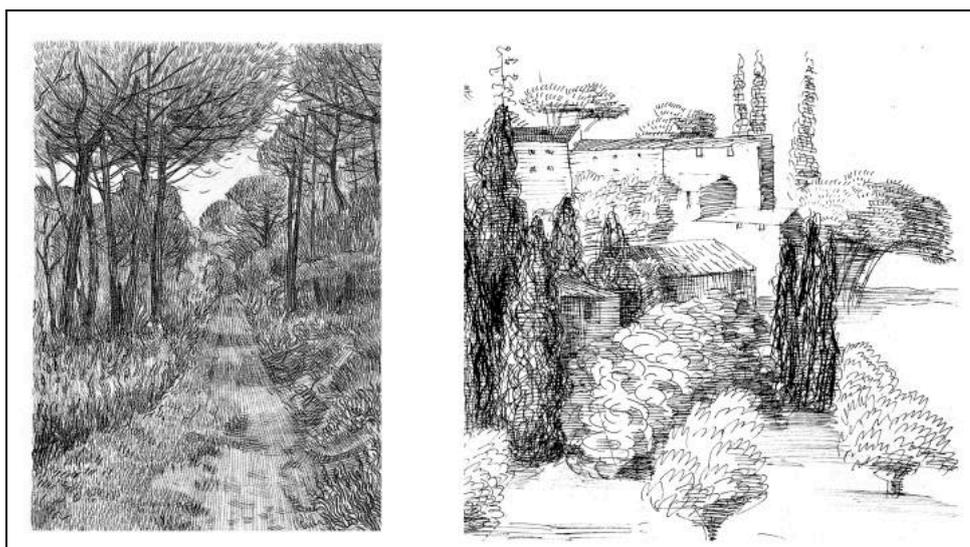


Figura 46 –Hachuras feitas à grafite e nanquim, respectivamente.<sup>148</sup>

Um mesmo desenho pode ser feito com hachuras diferenciadas, podendo ser estas com linhas retas, ondulantes ou curvas. O resultado deste desenho será obtido conforme a textura e a intensidade que se deseja atingir. As hachuras paralelas são realizadas por meio de linhas paralelas que têm a função de produzir um efeito tonal. Vista a uma distância normal este tipo de hachura pode oferecer uma qualidade vibrante em contraste ao branco do papel.

<sup>147</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p, 40

<sup>148</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p, 45

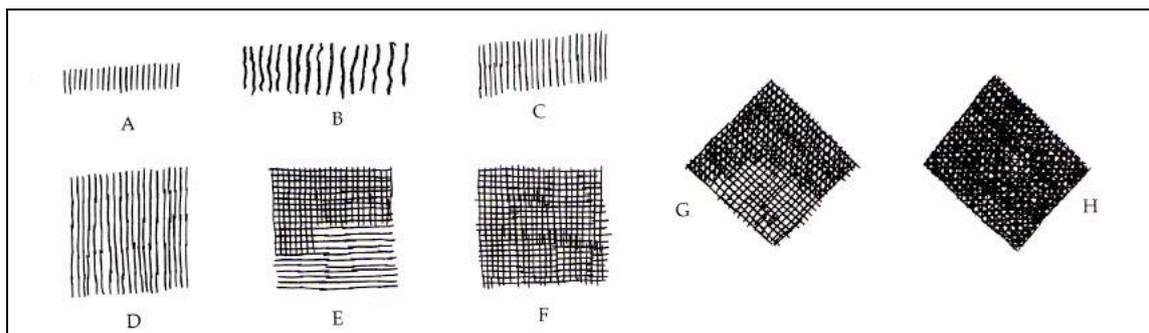


Figura 47 – Diferentes possibilidades de hachuras.<sup>149</sup>

O sombreado clássico se faz mediante o uso de linhas paralelas que irão variar conforme a intensidade e a grossura. Pela hachura cruzada é possível se conseguir uma ampla variedade de efeitos. O exercício se faz pela utilização e o cruzamento de linhas curvas, onduladas e arabescos. Assim sendo, as hachuras permitem a criação de tons variados e a ideia de volumetria aos desenhos.

Outra técnica relevante a este estudo é o pontilhado ou o pontilhismo, que segundo San Miguel e Canal, é uma técnica que requer paciência, já que as áreas tonais são obtidas pela utilização de pontos mais intensos ou distantes entre si. Esta técnica se dá pela combinação de inúmeros pontos agrupados e podem ser obtidos através de nanquim, lápis de cor e lápis grafite. O uso de materiais monocromáticos requer que os pontos variem de tamanho, de pressão e da distância entre eles. Já pela aplicação de cores, são distribuídas pequenas manchas coloridas de forma a produção de um efeito atraente.

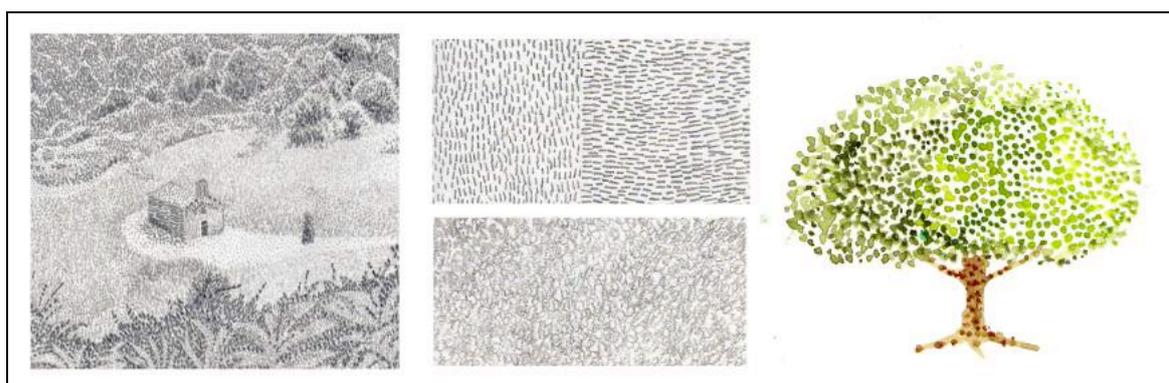


Figura 48 –A técnica do pontilhado.

De acordo com San Miguel e Canal, outra importante técnica se consegue através da roçadura na superfície do papel, o desenho por fricção. Desta maneira, qualquer

<sup>149</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p. 45.

material que consiga impor algum atrito pode ser utilizado. No entanto, é preciso ter o Há necessidade de um treino que abarque a educação da mão, a composição que se dá pelo uso de diversas técnicas e materiais, o domínio do traço, entre outros. A seguir, serão apresentados alguns desses materiais e técnicas.

### 3.2.1 – Nanquim, Grafite e Lápis de Cor

#### - *Grafite*

Para David San Miguel e Marial Fernanda Canal, o grafite constitui um dos meios mais usuais entre os estudantes de desenho e também entre os que já se profissionalizaram. Isto se deve ao fato da facilidade de seu uso e da sua característica de permanência. Por este material pode-se desenvolver tanto um trabalho rápido, um esboço, quanto um desenho mais detalhado. É um material que pode ser encontrado em vários formatos, sejam estes em pó, lápis, barras e minas. Por exemplo, as barras de grafite têm graus de dureza diferenciados; as mais duras resultam em um traço mais suave, as mais macias promovem um traço mais intenso. Enquanto uma é usada para esboços, a outra é usada para trabalhos de tons.

Através da forma e da posição da ponta da barra de grafite se consegue o controle e a qualidade do traço. Os resultados atingidos com a ponta afilada, gasta ou com um maior grau de inclinação, são diferenciados. E, ainda, é um material que pode ser utilizado em quase todas as superfícies, permitido devido a sua oleosidade natural e quebradiça. Da mesma maneira que não é preciso qualquer tipo de fixador. O uso do grafite no papel figura em um aspecto aveludado. A intensidade do traço será obtida conforme o grau de dureza do grafite. Enaltecem os autores que as minas e o lápis são classificados como segundo grau de dureza (citado por números e letras). Quanto mais alto o número, mais dura será a mina. As gamas de maior qualidade incluem a letra H, que é mais dura e a letra B, que é mais macia. Assim, no caso de se desenvolver um desenho artístico é recomendado o uso do HB ao B. A gama H já se destina ao desenho mais técnico, devido a seu aspecto mais endurecido.

Recomenda-se que o desenhista adquira uma variedade de lápis e cerca de duas a três lapiseiras de forma a se adaptar a cada tipo de grafite. É comum o uso maior de minas ainda que seja interessante alternar com o uso do lápis em alguns casos. Desta

maneira, é conveniente que o desenhista possua lápis de diferentes durezas para imprimir traços variados. Para imprimir maior qualidade às linhas, para os que preferem os traços largos, é recomendável o uso de barras retangulares. De acordo com San Miguel e Canal, “a combinação alternada de lápis e barra de grafite é fonte de criações fascinantes”.<sup>150</sup>

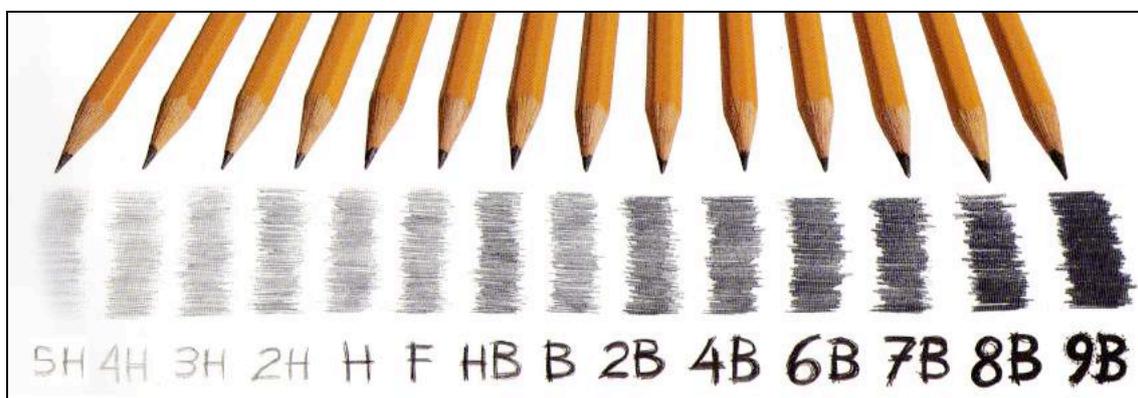


Figura 49–Graus de dureza do grafite.<sup>151</sup>

Através do grafite, os autores ressaltam que pode ser conseguido realizar uma variedade de tipos de hachuras. A hachura paralela é feita traçando linhas paralelas bem próximas umas das outras, que produz uma qualidade mais vibrante que as planas. O uso de diferentes séries de traços mais curtos imprime interessantes bases tonais. Já o efeito hachurado, de linhas grossas, deve ser realizado pela inclinação do lápis, o que desenvolve um traço mais largo.

Através deste exercício desenvolvem-se linhas curtas paralelas e verticais que tendem a criar entre uma linha e outra a mesma distância. Já as hachuras cruzadas são obtidas pela sucessão de linhas paralelas que se cruzam em ângulos. Quanto mais se apertar a trama mais escuro será o sombreado. Nota-se que com este artifício o desenhista conseguirá revelar no mesmo desenho tonalidades distintas e grande variedade de efeitos.

<sup>150</sup> SAN MIGUEL & CANAL, *Op cit*, p.15.

<sup>151</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit*. p, 52.

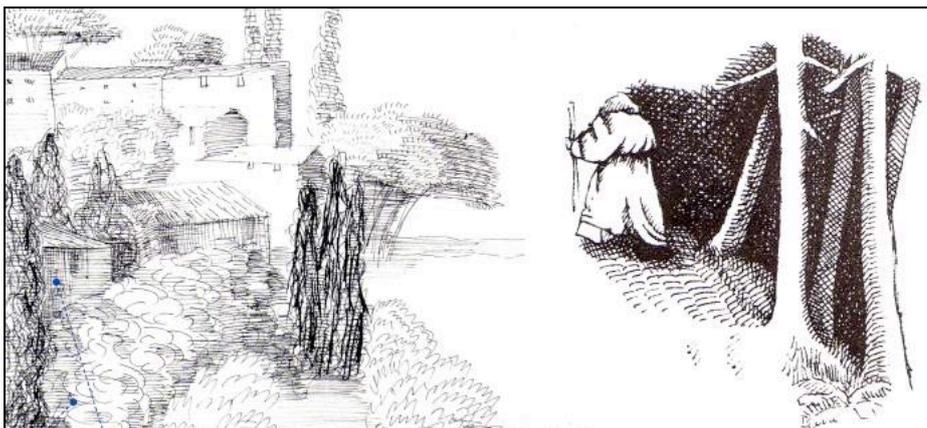


Figura 50 –Hachuras paralelas e cruzadas, respectivamente.<sup>152</sup>

#### - Nanquim

De acordo com San Miguel e Canal, as canetas de ‘ponta de agulha’, conhecidas como os nanquins, apresentam uma ponta cilíndrica. Estes instrumentos permitem um traço mais suave e preciso. É preciso se calibragem bem precisa, que irá variar de 0,05 mm e 1 mm. O nanquim é a tinta preta mais antiga de todas e é também conhecido como tinta-da-china. De acordo com os autores, a sua origem é de fato chinesa e sua formação original se dava pela mistura de fuligem de carvão, óleo vegetal e gelatina.

A característica marcante da tinta nanquim é de ser solúvel em água e, devido a isso, se conseguir graduar a sua concentração. Tradicionalmente, ele se apresenta por pastilhas sólidas e para sua diluição é necessário friccioná-las sobre uma pedra especial umedecida. É desta forma que são feitas muitas pinturas chinesas e japonesas. No entanto, a maioria dos artistas utiliza o nanquim na forma líquida, fabricada com negro-de-fumo e goma-laca, sendo insolúvel em água depois de seca.

A técnica das hachuras também pode ser desenvolvida pelo uso da tinta nanquim. Conforme os autores, o uso de um só tipo de hachura tende a produzir um resultado frio e repetitivo. Assim, será a criatividade do artista essencial para imprimir traços diversos (angulares, curvos, retos, sinuosos) de forma a garantir uma diversidade de formas.

<sup>152</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p, 44.

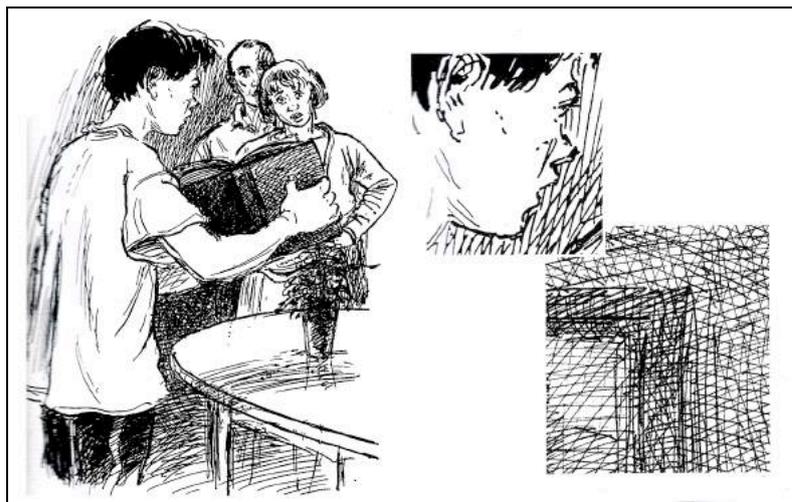


Figura 51—Exemplos de hachuras de nanquim.

### - Lápis de Cor

Para se falar das cores neste item será apresentado inicialmente o uso do lápis de cor. De acordo com os autores San Miguel e Canal, os lápis de cor são mais práticos devido a sua facilidade de transporte e limpeza. Assim, constituem-se no material ideal para o desenho ao ar livre. Sua fabricação é similar à do grafite; a mina é preenchida geralmente por giz talco ou caulim e revestida por um pigmento. O uso dos lápis de cor se dá da mesma forma do convencional.

Consegue-se com o lápis de cor a mesma precisão obtida com o grafite, com a especificidade do lápis de cor imprimir a qualidade cromática ao desenho. Este material possibilita o uso de desenhos suaves e traços intensos, conforme estiver afinado a ponta. Uma forte característica do lápis de cor é possibilitar uma mistura óptica. As sobreposições de cores podem ser usadas de forma a se atingir cores e sombreados distintos.

Segundo San Miguel e Canal, o mercado oferece uma variedade de tipos de lápis de cor. Segundo eles, os mais convencionais são os oleosos, que apresentam dois graus de dureza. Ainda se encontram dois tipos de minas, uma mina colorida de 3,5 milímetros de diâmetro, recomendada para os trabalhos que requerem detalhes e a mina de 4 milímetros de diâmetro que é usada para os traços maiores e intensos.

Para os autores, a própria característica do lápis de cor permite ao artista desenvolver ilusões visuais interessantes ao desenho. A mina de um lápis de cor é composta de uma combinação de pigmentos, argila, cera e aglutinantes. Os pigmentos são responsáveis pela cor; a argila a dureza e a suavidade se dá pelo uso da cera. Os

lápiz de mina macia apresentam mais pigmento e menor quantidade dos outros aditivos. Geralmente são mais grossos e o seu traço também é mais grosso. Já as cores aquareláveis são conseguidas por meio dos lápis de mina dura, quando os traços são diluídos em água. Ressaltam os autores, que os resultados não são idênticos a uma aquarela propriamente dita, uma vez que as manchas possuem um número bem menor de pigmentos.

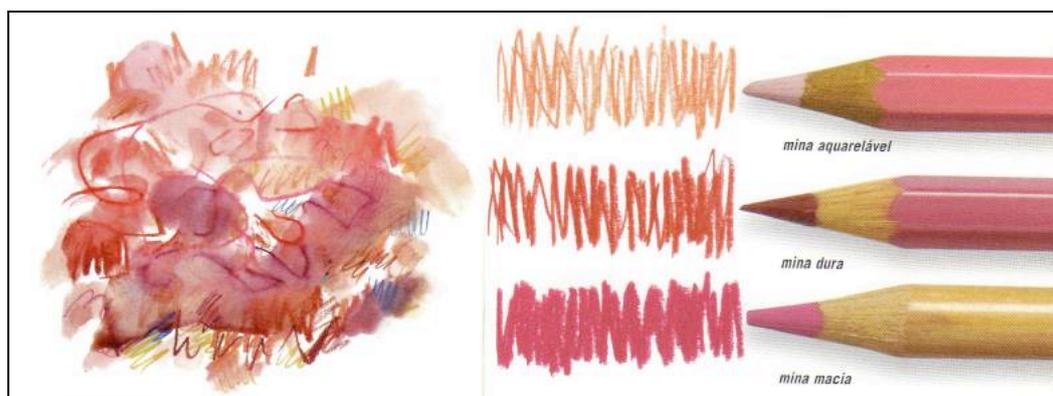


Figura 52– O efeito do lápis aquarelável e as diferentes minas do lápis de cor.<sup>153</sup>

Tais tipos de lápis são materiais sofisticados, embora tenham uma aparência mais simples. No entanto, é importante verificar sua qualidade, uma vez que alguns tipos oferecidos pelo mercado podem ter cera em excesso, apresentar um grau forte de dureza e ainda ter uma coloração pouco expressiva, sendo indicado apenas para o uso escolar.

É importante destacar que o artista precisa investigar a variedade de traços e tons antes mesmo de iniciar o desenho. Através da técnica do lápis de cor obtém-se a intensificação progressiva de contrastes, tons e matizes, que podem ser realizados pintando-se do menos para o mais, atribuindo maior quantidade de cada cor, como também pelo uso de sombreados sem traço.

### 3.2.2- Aquarela, acrílica e óleo

De acordo com a Van der Linden, o emprego da tinta também é bastante utilizado no livro infantil. Segundo ela, as tintas diluídas em água - guache, acrílica, aquarela -, podem ser usadas para texturas lisas e pinceladas sucessivas. Pela aquarela se consegue

<sup>153</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p. 75.

transparência, luminosidade e densidade de cores. Já a tinta óleo é pouco empregada nos livros infantis devido à dificuldade e à demora da secagem.

#### - Aquarela

De acordo com San Miguel e Canal, as tintas usadas para a aquarela são formadas por pigmentos orgânicos ou inorgânicos aglutinados com água e goma arábica, além de glicerina, mel, que tendem a evitar as rachaduras. Afirmam que será a quantidade do pigmento que definirá a qualidade da tinta, que pode ser expressa de duas maneiras: a estabilidade ou a permanência no papel e a solidez ou resistência à luz. Já a questão da luminosidade na aquarela está associada à transparência de cada cor; quanto maior a transparência, maior a luminosidade. Nem todas as tintas têm o mesmo grau de transparência. Por exemplo, os pigmentos de quinacridona apresentam tons alaranjados, malvas e vermelhos e os de ftalocianina (verdes e azuis) são mais transparentes e luminosos e os cádmios (vermelhos e amarelos), os compostos de cromo (verdes e amarelos) e os de óxido de ferro (vermelhos e ocres) apresentam graus de opacidade diferenciados.



Figura 53– Pinceladas com diferentes luminosidades e escala tonal.<sup>154</sup>

Para os autores, na arte da aquarela a qualidade do papel é de suma importância. Por exemplo, os papéis de gramatura elevada (300 g/ m<sup>2</sup> ou mais) são os considerados de mais qualidade, por serem fabricados com 100% de traços e feitos folhas por folhas prensados com cuidado especial. Trata-se de um papel de alto custo e, devido a isso, algumas marcas oferecem um papel de qualidade intermediária que são aceitos pela maioria dos artistas.

Outro aspecto é a encolagem. Segundo os autores, a água tende a deformar o papel, o que requer que os papéis para aquarela sejam mais grossos, pois esta é uma

<sup>154</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p. 73.

tinta a base de água e é sempre transparente. Para evitar que a água encharque as fibras de celulose é preciso utilizar uma cola composta de uma substância gelatinosa, que garante a coesão e evita a desorganização das fibras. Uma velatura de aquarela equivale a sobrepor uma cor a outra e, de acordo com os autores, o nome desta técnica é “úmido sobre seco”, pois a camada tinta úmida está passando sobre a camada de tinta seca. Além desta modalidade, existem também o “úmido sobre úmido” e o “seco sobre úmido”.

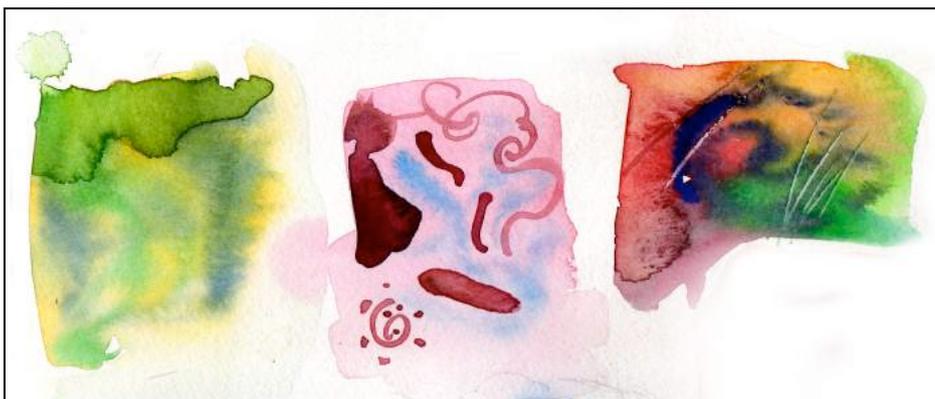


Figura 54 - “Úmido sobre úmido”, “úmido sobre seco” e “seco sobre úmido”, respectivamente (foto do autor)

O pincel para aquarela costuma absorver muita tinta e esta deve ser distribuída de forma progressiva. É importante acrescentar que a sua ponta precisa ser perfeita.



Figura 55– As diferentes espessuras do pincel para aquarela.<sup>155</sup>

#### - Acrílica

Segundo San Miguel e Canal, as cores acrílicas são muito populares e são utilizadas tanto por pintores amadores quanto por profissionais. Como característica

<sup>155</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p. 74.

deste tipo de material são citadas a sua transparência, a elasticidade e a resistência. Da mesma forma que o seu traço é mais evidente e é rápida a secagem.

No entanto, o tempo de secagem não significa que este material seja menos resistente que a tinta óleo. Para os autores, a tinta acrílica quando seca é muito forte, já que cria uma película dura que se torna menos quebradiça que a tinta a óleo. San Miguel e Canal enaltecem ainda a presença de pinceladas em velatura, que tendem a acrescentar vitalidade às pinturas acrílicas. Segundo eles, se o acrílico for utilizado de forma bem diluída, se consegue o efeito de velatura, para cores opacas e transparentes.



Figura 56 – Tubos de tinta acrílica.<sup>156</sup>

Para conseguir diferentes tipos de preenchimento e de texturas, os artistas tem a possibilidade de utilizar uma variedade de formatos de pincéis. A forma como são organizados os pelos na virola influenciam diretamente no estilo de traço permitido por aquele pincel específico.<sup>157</sup>

<sup>156</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p. 85.

<sup>157</sup> A virola é um cilindro de latão cromado, em que se inserem os pelos e o cabo

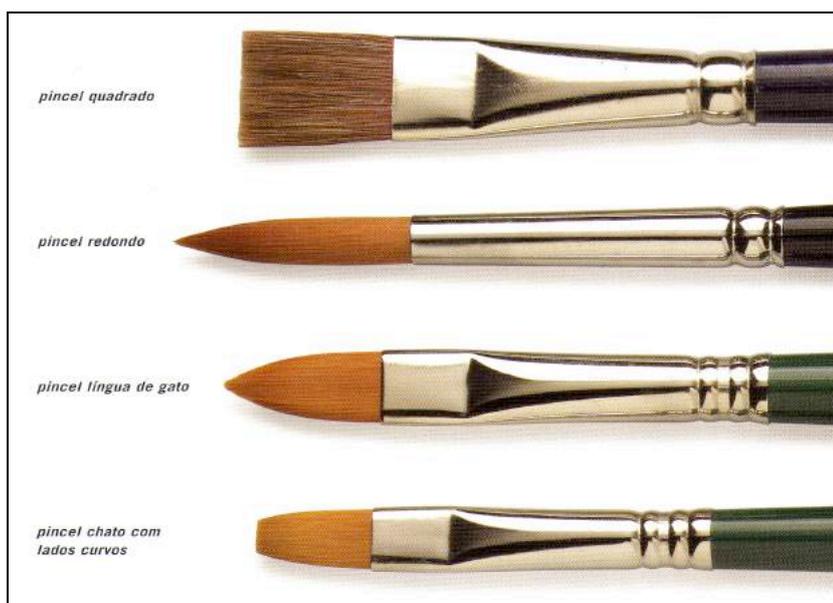


Figura 57 – Diferentes formatos de pincel: quadrado, redondo, língua de gato e chato.<sup>158</sup>

### - Óleo

O pincel para tinta a óleo deve ser capaz de reter a pasta e distribuí-la com suavidade, da mesma forma que deve ser feito com a tinta acrílica. O pelo para este tipo de pincel deve ser resistente e mais rígido que para a aquarela, sendo ideal o uso do pincel de pelos de porco, ainda que existam substitutivos sintéticos. Devido à demora para a secagem, este tipo de tinta é pouco utilizado como material para ilustração dos livros infantis.



Figura 58– Exemplos de pincéis para óleo e aquarela, respectivamente.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> SAN MIGUEL, David; CANAL, *Op cit.* p. 77.

<sup>159</sup> Idem. p.79.

### 3.3 – O uso das cores na ilustração infantil

De acordo com o ilustrador Rui de Oliveira, as cores são tão importantes quanto o desenho que ele irá realizar. Segundo ele, a cor tem um papel narrativo, ela entra na história também.

Eu acho um aspecto fundamental saber trabalhar a cor em função da palavra, por que é um som, o som, digamos que seja uma cena muito dramática, se fosse em termos de música, seria o que? Seria as trompas, os oboés, os tchelos. Então, são as cores mais fechadas, mais rebaixadas. Quando aumenta, o texto torna-se mais resplandecente, aí você utiliza cores mais luminosas, utiliza mais a luminosidade das cores, que é a capacidade que tem a cor de refletir a luz branca. Então nesse caso, ela tem um papel narrativo, a cor ela conta uma história também, mas ela não pode ser abstrata, ela tem que ter uma forma figurativa.<sup>160</sup>

Para exemplificar a relevância dada por este ilustrador, cabe citar ainda as suas considerações abaixo, relatadas em entrevista concedida para este estudo.

Tenho uma paleta muito reduzida, isso aí em qualquer livro, eu geralmente trabalho com tons terrosos, trabalho com dois cádmios no máximo e dois azuis no máximo. Gosto de trabalhar as cores, por exemplo, o ocre e o sépia, o terra de siena e o marrom *van dik*, são cores fundamentais para mim.<sup>161</sup>

Já para o ilustrador Renato Alarcão, não é a quantidade de cor o essencial para o livro ilustrado. Em alguns projetos é preciso o uso abundante de cores e em outros nem tanto. Segundo ele, o que irá nortear o uso das cores será o que está escrito no texto. Existem livros muito bons. O autor cita a obra de Ale Abreu, em que o texto da Cora Coralina que fala de cocadas, tem a ilustração quase toda na cor castanha. Da mesma forma, para Alarcão, existem livros que utilizam cores em demasia e que beiram a ‘cafonice’.

Assim, o equilíbrio será fundamental e é preciso desmistificar o uso das cores. Em alguns momentos é preciso, segundo Alarcão, que o ilustrador se desligue das questões do mercado, como quilometragens de teorias e leituras do que é melhor para as crianças e que aja como um artista e imponha a sua vontade ao uso que acredita mais adequado de cores.

Eu estou revitalizando a cor em meu depoimento, se a cor é importante? É, ou não, depende do que o projeto pede. Depende também por que somos artistas, o ilustrador não é somente um profissional que trabalha guiado por questões mercadológicas ou por

<sup>160</sup> OLIVEIRA, Rui. Entrevista em anexo concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011.

<sup>161</sup> *Idem. Ibidem.*

questões práticas. Ele é um artista, então há momentos em que ele pega um livro e simplesmente diz para si próprio: eu vou ilustrar este livro em quatro cores, por que eu estou com vontade.<sup>162</sup>

Outro ilustrador, Miguel Carvalho, avalia que a cor necessita vir junto da técnica, uma vez que ela será responsável por criar a atmosfera que circundará todo o conceito da história. Para ele, a cor contribui com 20% do total para ‘amarrar’ a ideia e concepção do trabalho. “Todos os meus livros têm um tratamento de cor muito legal e, por conta da formação em design, temos esse processo de construção de uma paleta de cor, de pensar uma paleta de cor prévia e isso ajuda muito.”<sup>163</sup>

De acordo com Carvalho, uma vez que o designer está inserido no mercado de trabalho, ele precisa utilizar uma paleta de cores que crie a identidade do livro. Ele precisa avaliar, estudar o cliente, tal como a criação de uma identidade para uma empresa, mas, no caso do livro infantil, no desenvolvimento de uma identidade para cada personagem e cor no livro.

De acordo com o ilustrador Roger Mello, a cor faz parte do seu trabalho como um fascínio. Para ele, a cor é puro êxtase e é complicado teorizar o assunto;

(...) até essa coisa de cor quente, cor fria, cor complementar, cor suplementar. Eu acho importante saber disso tudo, mas acho importante esquecer também. A cor é um grande laboratório, quando falam em vermelho, não significa nada, o vermelho são milhões de tons, você não sabe como uma cor vai se comportar até experimentá-la.<sup>164</sup>

Roger Mello ressaltou que a cor não deve estar aprisionada a um conceito, pois toda vez que isso acontece o artista corre o risco de se destruir. “A cor é intensidade de cor, a cor é ela em si, é a combinação, é o *duotone*, a falta de cor. A cor é o elemento mais divinamente intangível da arte”.<sup>165</sup>

A mesma relevância à cor é dada pela ilustradora Graça Lima. Segundo ela, a cor é um conhecimento que deve ser muito bem avaliado pelas pessoas. Este aprendizado, ela procura passar aos seus alunos de que a cor em si é uma linguagem, que sozinha se preenche. Na opinião de Graça Lima, o ilustrador Roger Mello utiliza as cores de forma bem agradável, ele não colore, simplesmente, mas combina as cores e sabe qual deve ser jogada perto de outra. Complementa:

<sup>162</sup> ALARCÃO, Renato. Entrevista em anexo concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011

<sup>163</sup> CARVALHO, Miguel. Entrevista concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011.

<sup>164</sup> MELLO, Roger. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

<sup>165</sup> Idem. Ibidem.

Quando eu coloco uma cor eu procuro sempre pensar com qual cor ela irá entrar junto. Por exemplo, eu nunca coloco a sombra projetada com uma cor mais escura. Se por exemplo estiver usando o verde, eu não vou usar sombra com um verde mais escuro, a sombra ou vai ser azul, ou roxa, ou vermelha. Você joga uma sombra vermelha, dentro de uma estrutura gráfica, ela fica bem em evidência. Temos que olhar para a cor como a fotografia lê. A fotografia pega essas nuances da cor que tem na atmosfera, só que as pessoas acabam usando só as cores mais comuns. Esse conhecimento para mim é fundamental.<sup>166</sup>

### 3.4 – Do esboço ao traço final

De acordo com San Miguel e Canal, o esboço é o que mais se assemelha a um rascunho. Trata-se da fase de ensaio do desenho, inclusive quando se pretende desenvolver tamanhos maiores. São traços tênues feitos de forma a ir se ajustando conforme se dá o amadurecimento do desenho e sua finalização.

Um importante aspecto técnico é a necessidade do domínio do traço para a realização do desenho. De acordo com os autores, trata-se do primeiro passo do desenhista. É necessário que este conheça e aperfeiçoe os tipos de traços. Neste estudo o desenhista precisa resolver a questão de tons, textura, sombreados entre outros. Os autores ressaltam que um artista habilidoso consegue apresentar a ideia de volume, forma e contraste de luzes apenas pela educação dada ao traço dado.

Segundo San Miguel e Canal, os traços devem conseguir definir o volume dos corpos e as variações tonais. Assim o traço deve ter uma intenção, que será definida pelo próprio desenhista. Sendo que a combinação de intenções será responsável por definir a sensação desejada, seja esta de sombreados, tons, volumes, entre outros.

Rui de Oliveira entende o esboço como algo fundamental para todo o projeto. Ele cita o exemplo de uma experiência profissional na qual mostrou ao editor todos os esboços feitos para os livros *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria*; e o sucesso desses rascunhos foram tão grandes que foram publicados, em livros separados, pela editora.

Muitas vezes nos estudos há certas informações e certas invenções que você não transfere para a arte final. Então, eu acho que o estudo é um bastardo amado que você tem, porque é feito com muito amor, mas fica um pouco jogado. (...) O ideal seria – estou expondo aqui uma ideia de maluco - é que as editorias publicassem o livro ilustrado e depois atrás viessem todos os desenhos que o ilustrador fez, por que, com certeza, formaria o ciclo

<sup>166</sup> LIMA, Graça. Em entrevista concedida ao autor em agosto de 2011.

entre os dionísios, que são os desenhos soltos, sem compromisso, que são os esboços e depois a ordem, o neoclássico, a arte final.<sup>167</sup>

Percebe-se pelas palavras a relevância que o artista atribui aos esboços. Ele ressalta a importância de sempre se mostrar esta parte inicial, que é fundamental, sendo muitas vezes até mais expressivos que as artes finais e podem até representar melhor o livro daquilo que o ilustrador desejou passar na arte final.



Figura 59 – Referência visual e esboço sobre a mesa de trabalho de Rui de Oliveira.

Já Miguel Carvalho percebe o esboço como parte do processo de criação do livro infantil, sendo este importante para a definição de toda composição do livro, da análise do que deve ou não estar em cada lugar.

Esboços eu faço como qualquer desenhista ou ilustrador que sai desenhando, desenhando, e na hora vão surgindo ideias que funcionam ou não, ideias que só o tempo depois vai utilizar, e ficam gravadas as ideias, (...) e monto toda boneca do livro antes, para entender como vai ser o passar de páginas, como vai ser a sequencia dessas imagens, como a personagem vai funcionar num grupo de imagens juntas.<sup>168</sup>

Já o ilustrador Renato Alarcão enfatiza que ao realizar o planejamento esquemático do livro o faz inicialmente pela concepção das personagens. De acordo com ele, a criação dessas figuras o faz conhecer as ‘pessoinhas’ que estarão dentro

<sup>167</sup> OLIVEIRA, Rui. Entrevista em anexo concedida a Pedro Porto, em agosto de 2011.

<sup>168</sup> CARVALHO, Miguel. Entrevista concedida a Pedro Porto em agosto de 2011.

daquela história. Ele começa a desenhar os protagonistas de forma que toda história surja dali.

O terceiro capítulo desta pesquisa se debruçou, inicialmente, em questões teóricas relacionadas à criatividade, como por exemplo, a coragem de criar relacionada à compreensão de novas formas e símbolos que podem ser seguidos por toda a sociedade. As etapas do processo de criação de alguns ilustradores contemporâneos serão apresentadas, visando demonstrar que o conhecimento em design é um fator primordial na concepção do livro ilustrado.

Em seguida, foram expostas diversas técnicas de ilustração e as possibilidades de estilos inerentes aos diferentes materiais disponíveis para os ilustradores. É importante destacar que cada um dos artistas expostos tem um modo de ver e usar as técnicas conforme o trabalho específico que desenvolve. No meio de diversas possibilidades técnicas, é comum que alguns ilustradores fiquem “paralisados” diante da folha em branco. Observa-se que a frequência deste tipo de ocorrência costuma diminuir conforme o progresso da experiência profissional e o desenvolvimento das díspares técnicas de ilustração e pintura.

O uso das cores na ilustração infantil também foi discutido neste capítulo. A importância destas considerações, exclusivamente cedidas para esta pesquisa, levam à reflexão sobre o papel narrativo da cor e desmitifica a teoria de que o livro feito para crianças tem que ser demasiadamente colorido. A paleta de cores é escolhida pelo ilustrador de acordo com a necessidade do texto, da história, das questões mercadológicas, ou, simplesmente, da vontade do artista. Para concluir o capítulo, foi demonstrada a relação dos ilustradores com seus esboços e a importância destes rascunhos no processo de criação.