

## 7.

**Referências Bibliográficas**

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando: Introdução à filosofia** / *Maria Lúcia de Arruda Aranha, Maria Helena Pires Martins*. São Paulo: Moderna 1993.
- ARIES, Philippe. *A história social da criança e da família*. Rio de Janeiro:LTC, 1981.
- ARIZPE, Evelyn; STYLES, Morad. **Children Reading Pictures: interpreting visual texts**. London, New York: Routledge, 2003.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BLAIR, Preston. **Cartoon Animation**. *California*: Walter Foster Publishing, 1995.
- CÁSSIO, Loredano. **O bonde e a linha: um perfil de J.Carlos**. Editora capivara. 2002.
- CARDOSO, Athos Eichler. **J. Carlos e os Primeiros Personagens Infantis das HQ Brasileiras, 2005**
- CARNEIRO, Agostinho. **Redação e construção: a escritura do texto**. 2.ed. São Paulo: Moderna, 2001.
- CAMARGO, Luís. **Poesia Infantil e Ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles**. Dissertação de Mestrado. Campina-SP. UEC.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. Ilustrações do autor; tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- FITTIPALDI, Ciça. **O que é imagem narrativa**. in: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*, 1ª Ed., São Paulo: DCL, 2008. p. 98.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- HUNT, Peter. *Cítica*. **Teoria e Literatura Infantil**, 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009
- JEAN, Georges. **Escrita: memória dos homens**. Rio de Janeiro: Objetiva ,2008.
- JOLLES, André. **As Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1930.
- LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. São Paulo: Ed. Ática, 6ª Ed. 2007.

LARKIN, David. **The Fantastic Kingdom: A collection of Illustrations From The Golden Days of Story Telling**, *New York: Ballantine Books*, 3ª Ed. 1975.

LIMA, Graça. **O Design Gráfico do Livro Infantil Brasileiro: A Década de 70 - Ziraldo, Gian Calvi e Eliardo França**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-RJ. 1999

LINS, Guto. **Livro Infantil. Projeto Gráfico Metodologia e Subjetividade**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rosari, 2004.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

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

MORAIS, Odilon. **O projeto gráfico do livro infantil e juvenil**. in: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**, 1ª Ed., São Paulo: DCL, 2008.

NECYK, Bárbara. **Texto e Imagem: Um Olhar Sobre o Livro Infantil Contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-RJ. 2007.

NIKOLAJEVA e SCOTT, *Maria e Carole*. **How Picturebooks Work**. *Routledge*: New York, 2006

NOVAES, Maria Helena. **Psicologia da Criatividade**. Petrópolis, Vozes: 1980.

OLIVEIRA, Ieda de (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**, 1ª Ed., São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar para crianças e jovens**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 24ª Ed. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 2009.

OLIVEIRA BOLFER, Maura Maria Morais. In dissertação de mestrado: **Imagens - Representações de professora na Literatura Infantil: um confronto entre a tradição e a inovação**. Unicamp - Campinas/SP Abril/2003.

PINNA, Daniel. **Animadas Personagens Brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes e Design, PUC- RJ, 2006.

POWERS, Alan. **Era uma Vez uma Capa. História da literatura infantil.** 1ªEd. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2008

PROPP, Vladimir. **A Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984

RENSI, Leila. **A obra infanto-juvenil de Jerônimo Monteiro: Modelo para Consumo.** Dissertação de Mestrado. Campinas, SP. UEC.

SAN MIGUEL, David; CANAL, Marial Fernanda. **Materiais e Técnicas: Guia Completo.** Editora: Martins Fontes: 2008.

SALISBURY, Martin. **Illustrating Children's Books: Creating Pictures for Publication.** *New York:* Barron's Educational Series, 2004.

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

TATAR, Maria. **Contos de fadas.** Rio de janeiro: Jorge Zaar Editor, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A Estrutura Narrativa.** 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001

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

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

VOGLER, Christophe. **A Jornada do Escritor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2. Ed. 2006.

#### **Meio eletrônico:**

Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3584&cd\\_item=2&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3584&cd_item=2&cd_idioma=28555). Acessado em 18/10/2011

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

## 8.

### Apêndice

#### Entrevistas com ilustradores de livros infantis.

##### Entrevista com Graça Lima.

Eu acho que a gente pensa por imagem, que a gente sonha por imagem, quando você está raciocinando sozinho tem uma voz que fica lá atrás conversando com você em imagem, você não vê a palavra entrando na sua cabeça escrita. A palavra é uma convenção dessa visualidade, por que na verdade a palavra não é nada mais do que uma imagem, uma sequencia de imagens que, quando estão juntas e se conhece o repertório, sabe-se o que quer dizer. Se você pegar uma palavra de um outro idioma que não seja o nosso alfabeto, uma palavra Árabe, por exemplo, que usa muito o desenho, a forma gráfica para se expressar, você não vai entender, vai ver aquilo ali só como imagem.

Então eu acho que a imagem, está presente até no pensamento das crianças. Tanto que quando as pessoas vem falar para mim e um monte de gente me diz assim: “eu não desenho nem boneco de palitinho” ou “eu só desenho boneco de palitinho”, eu sempre digo o seguinte, que todo mundo desenha, todo mundo tem um imagético que é muito forte, antes de você dominar a palavra. É o seu lado direito do cérebro.

##### Como se inicia seu processo de criação de ilustrações de um livro?

Eu conto uma história que as pessoas acham engraçada, eu tenho uma sensação de que fica um “troço” (algo) andando em cima de você, como se fosse baixar um santo e você não consegue baixar pro papel, porque o primeiro momento é um momento de pesquisa, você levanta um monte de imagens, lê muita coisa, por exemplo eu estou fazendo um livro que se chama *Os contos das terras geladas*, são contos dos esquimós. Então, a gente sabe mais ou menos imagem de um esquimó, poderia só pegar as imagens lá, arrumar e tal. Mas eu nunca faço isso, eu leio muito, eu leio sobre a 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. Eu não tenho o hábito, que é uma coisa diferente em mim, na Mariana e no Roger.

O Roger, ele faz uma boneca, do trabalho dele, igual ao livro. Eu fico impressionada, a boneca que ele faz é já um negócio de impressionar, o processo dele passa por isso, em confeccionar aquilo, ele vai raciocinando enquanto vai montando. Eu não tenho isso, a ideia fica no ar e quando eu consigo me concentrar e sentar, porque demora, eu sento as vezes, começo, aí o “troço” não engata, mas também, quando ele engata ele vai todo.

A Mariana também faz esboço, antes de começar, faz uma boneca só rabiscada. Eu não faço, é bem assim, desce, eu sento e quando eu sento para desenhar, eu já sei toda a sequencia que eu fizer 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 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. E também, se eu começo a desenhar eu não posso parar, a Mariana sempre brinca comigo e diz que isso tem muito a ver com o meu cotidiano, porque eu tenho dois filhos e um cachorro, então, o ritmo de vida para mim, é um ritmo muito mais embolado do que dela e do Roger, por que eles moram sozinhos, tem um silêncio, o Rui, também mora sozinho e tem silêncio e eu não tenho silêncio, eu tenho uma turba em torno de mim e tenho que criar no meio daquilo.

### **Qual a importância da pesquisa iconográfica em cada projeto?**

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 mas ter o livro, adoro essa sensação de levar o livro para casa e conseguir ficar ali só com ele. E quando eu gosto muito do livro eu não acabo, eu fecho ele.

### **Quais os recursos e ideias que utiliza para construir o roteiro de uma história?**

Eu normalmente faço isso, levanto um monte de pesquisa escrita, de imagens, quando a coisa tem a ver com poesia, eu pego várias poesias que tenham a mesma linha e eu vou alinhando, vou costurando o trabalho de escrita. Normalmente, quando eu escrevo eu mostro pro Roger e a gente faz um bate bola. O Roger ele é mais centrado na palavra que eu. Eu deixo umas bobeyras quando estou escrevendo, por isso sempre faço um bate-bola com ele e a Mariana. Por exemplo se eu estou fazendo alguma coisa que tenha um cachorro, não a história inteira, mas o cachorro eu vou estudar várias vezes, eu vou fazer vários cachorros até achar o que eu quero.

A Mariana brinca comigo da seguinte forma: sabe o André Neves? Então o André também tem um processo todo meticuloso de produção e a Mariana fala que isso é coisa de homem, a gente não faz assim não. O Rui também tem um processo meticuloso, eu e ela temos um processo meio bagunçado. A Ana Raquel é completamente bagunçada. Então, achamos que esse processo todo meticuloso, as vezes, os ilustradores homens tem mais que a gente.

### **De que forma o seu conhecimento em Design influência a sua ilustração?**

Totalmente. Quando eu fui fazer minha pesquisa de mestrado, eu achava que ia falar sobre o design e a ilustração no livro infantil. E aí, eu escolhi pessoas para conversar, alguns ilustradores. Na verdade o que acontece é que entre a metade da década de 80 para 90, a maioria dos ilustradores não eram designers. Então era uma coisa assim: você recebia o trabalho, e tinha uma figura nas editoras que era o diretor de arte e ele já mandava para você a diagramação então ele falava assim, vai entrar uma aqui, uma aqui, uma aqui, vinha uma porção de buracos para você entrar. E era um inferno aqui, porque tem a tua leitura como autor, na verdade o ilustrador não é um preenchedor de buracos, ele não é uma muleta da história. Ele é um cara que vai interpretar aquela história com uma outra ferramenta, um vai usar a palavra e outra vai usar a imagem, então, ele tem que enriquecer. O casamento das duas linguagens tem que ser um enriquecimento. Então, se não rola assim, se o cara manda você botar as imagens, fica esquisito, não fecha a função do livro. Alguns diretores de arte eram caras que conheciam muito, então isso dava certo e com alguns, as vezes, não dava certo e a gente não fazia o projeto. A partir de 90, com certeza, quase todos nós, quando não é

designer, é arquiteto, todo mundo tem uma formação gráfica, sabe a estrutura do livro, sabe estruturar, sabe pegar o livro e fazer tudo. Tanto que as pessoas se surpreendem quando descobre que é a gente que página, as pessoas acham que quem página é o escritor. E na verdade o texto vem e a gente que determina tudo. Essa coisa de pegar do início até o fim, não era assim. Então quando você é designer você vai lidar com o objeto, a escrita é outra coisa, você tem um objeto que você tem que dar conta daquilo você vai ser a embalagem daquele texto escrito, e enquanto embalagem você tem que fazer que o consumidor queira aquilo. Então tem coisas que eu acho cruciais, por exemplo capa de livro é um negócio crucial, capa de livro tem que ser algo que você botou numa estante de uma livraria cheia de coisa e o cara vai na tua. Ou porque a tua tem um monte de elementos e ele não consegue ver de longo, não é uma bagunça, é uma composição que vá te atrair para ela, mesma técnica do cartaz, ou ela tem uma cor ou elemento gráfico qualquer que vá te puxar, mas tem que fazer o cara querer ir ali.

Outra coisa que a gente percebeu: em 94 o Brasil foi homenageado na feira de Bolonha e teve uma exposição de ilustrações de brasileiros dentro da feira de Bolonha, dos profissionais mais atuantes do mercado naquela época. Existia um grande abismo entre o nosso trabalho e os dos ilustradores de lá. E isso tem muito a ver com uma coisa que se fazia muito, que é o fato de que nós ilustradores reproduzíamos muito o que era feito fora do país. Tinha muito uma estética colonizada e quando se tem uma estética colonizada, o máximo que se consegue fazer é um pastiche, não se faz uma coisa muito criativa. Um conto de fadas, por exemplo, que a origem está na cultura europeia, na qual tem mais de mil anos de museus, obras de arte, e os ilustradores nascem ali dentro, fazendo técnica o tempo todo, acho impossível o ilustrador brasileiro querer ter a mesma linguagem dos profissionais de fora do país, tínhamos que ter uma releitura. Logicamente, não estou colocando todo mundo neste bolo, apenas alguns ilustradores, os mais velhos, como por exemplo o Ziraldo, o Rui de Oliveira, o Eliardo França, tem uma estética própria, mas alguns de gerações mais recentes faziam um trabalho parecido com o de fora, o que é normal até hoje. O problema não é ter influências, que absorvemos de todos os lugares, nós temos é que pensar essas influências sob uma ótica nossa, da nossa cultura, não é só fazer balãozinho, temos que fazer uma reflexão. Quando voltamos de Bolonha, ficamos muito preocupados com isso e pensamos que o que fortalece o trabalho deles é o respeito cultural que eles tem, as personagens deles é da cultura deles, as cores de paleta são as cores solares que eles

têm, que é diferente das que temos aqui. Não é que você só vá fazer cor gritante, mas tem que dar uma equilibrada nisso. Percebemos em nossa volta, também, que o livro quando é feito com a capa dura ele tem a página de guarda para arremate, que a folha que cola. Antigamente quando se abria o livro, geralmente era o branco, e as editoras usavam a contracapa para fazer propaganda de coleção e a primeira página já tinha uma coisa escrita. Partimos do pensamento de que a criança que está correndo ou brincando antes de começar a folhear o livro. Quando interrompe a brincadeira, pega o livro e vai começando a prestar atenção e assim que ela abre já tem um monte de informação desnecessária ali. Então, pensamos que tendo a falsa guarda, que é tintar a parte de dentro da capa, ou botar uma estampa, alguma coisa que vá fazer a conexão com a parte de dentro do livro, você dá um silêncio, faz o leitor fazer um silêncio. Então muitas vezes as pessoas quando veem os livros atuais, que tem páginas que antecedem o texto e que não tem nada, pensam que faltou página e estão enchendo linguiça, o que na verdade é intencional, são pausas, vai dando uma pausa de respiração para a criança até ela chegar no texto. Por exemplo, antes de um espetáculo de teatro, o público geralmente está falando, aí vem o sinal, apaga a luz, abre a cortina e começa. É essa pausa que a gente dá, a guarda tem uma função de cortina. Então acho que o conhecimento de designer tem muito a ver com isso, se ver os livros que fazemos, sempre tem uma coisa para conduzir o olhar para dentro do livro, a capa, por exemplo. Eu tenho um livro chamado *Du Ula*, que é um livro africano, sobre uma mulher canibal, então na capa só tem um pedaço de uma cara e aquilo é intencional, por que quando você bota só um pedaço de uma imagem, você faz o leitor abrir, por que ele não identifica. E toda a estrutura da capa, sempre está colocando da esquerda para a direita para fazer esse movimento de abertura e isso é uma coisa de designer, não de ilustrador, o designer vai atrás disso, que você tenha um ritmo de leitura, que você queira virar a página e as suas divisões sejam métricas, musicais.

### **No seu processo, a imagem vem da palavra ou a palavra vem da imagem?**

A palavra vem da imagem, porque a palavra é uma imagem. Eu não vejo ela pelo som e sim pela escrita.

### **Como você realiza o planejamento esquemático da história, dos personagens e do projeto gráfico?**

Eu não tenho esse processo clássico, por isso, gostaria de ter sido aluna do Rui, que ensina essas partes, ele fala sobre os elementos pré-textuais e pós-textuais. O Rui faz essa divisão nas aulas. No processo, vou fazendo tudo meio junto, o Rui também tem um negócio, como ele trabalha muito texto clássico, tem isso, não é, texto clássico você vai fazer uma obra como *Chapeuzinho*, *Bela Adormecida*, você vai fazer um cenário, vai trabalhar como um filme que também tem essa realidade para ele, porque ele trabalha com filme. No filme você divide, na animação você divide as coisas, então, o processo de criação dele passa por essas coisas. Não posso te afirmar totalmente, mas eu acho que o Roger também não faz o processo de forma separada. Na minha opinião tudo vai fluindo junto, comigo tudo vai junto também.

### **Como trabalha o virar das páginas ?**

Na divisão do texto eu procuro pegar momentos que sejam os ganchos de imagem e que te levem a uma curiosidade pela sequencia seguinte, tenho uma preocupação em não pegar alguma coisa que seja crucial e tirar, que perca o sentido da página, então, essa divisão é sempre pelo texto, quando estou fazendo um texto que mandaram. Comigo o virar de páginas é quase como se eu tivesse pensando como em uma animação. É quase como se eu visse o que eu estou fazendo vivo ali e ele meio que me indica, eu costumo contar sobre uma coleção científica de animais que eu e Roger Mello fizemos. Eram milhares de animais, mamíferos, reptéis, entre as outras espécies de animais brasileiros e, de tanto fazer esse trabalho – e fizemos um dicionário – imagina ilustrar um dicionário, são não sei quantos mil vocábulos, fizemos o dicionário lá no Zivaldo, é uma coisa assim, de tanto você fazer, chega uma hora, que você vai colocando a mancha e a mancha vai meio que te guiando, é como se você tivesse uma ligação com o seu processo, então na hora que estou fazendo a página, parece que tudo está meio vivo aí consigo visualizar o que vai para a parte seguinte.

### **Como define a técnica? Colagem, pintura, aquarela, grafite e etc?**

Também acho que é na bagunça. Eu não tenho um traço específico, não sou que nem a Mariana Massarani que em qualquer lugar que você ver um desenho da Mariana, saberá que é dela. Eu não tenho muito isso, eu me adapto ao texto, o texto que me mandam eu me adapto, então se é uma coisa clássica, que precisa de uma imagem realista, eu trabalho uma imagem mais realista, e então a técnica será sempre mais clássica, ou aquarela, ou um guache aquarelado. Também posso estar com vontade de fazer uma colagem, algo mais moderno. Eu penso mais ou menos assim: qual técnica vai me dar prazer em fazer? 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 podia ter escolhido também ?

### **Qual papel desempenha a cor em seu trabalho?**

A cor é super importante e a cor é um conhecimento que eu acho que as pessoas tem que pensar muito. Tem um negócio que eu acho. Lá na escola – UFRJ – eu falo muito com os alunos que fico chateada quando falo insistentemente, sobre cor e quando vai fazer um trabalho e o aluno me trás um trabalho com cor pão-pão, queijo-queijo, bem trivial. A cor em si é uma linguagem, ela sozinha preenche, não precisa de muito elementos e o ilustrador não precisa colocar um monte de coisinha colorida de cor diferente para que a imagem seja legal. Na Europa, os diretores de arte determinam que o ilustrador tem que ter uma escala, e você trabalha só dentro daquela escala, não pode fugir daquilo. Tem uma ilustradores francesa chamada Rebecca Dautremer, ela tem um livro que chama *Babuska* e outro chamados *As princesas*. A escala que ela trabalha é dos verdes ao rosa, tem uma escala de verdes e uma escala de rosas. Verdes acinzentados, verdes azulados, rosas até os violetas, e ela só trabalha dentro dessa escala, outras cores só entram muito sutilmente fazendo um contraponto. O Roger usa umas cores que eu acho muito interessante, por exemplo ele usa o laranja e roxo, isso é tirar partido do que você sabe o que vai chamar atenção, o que é do conhecimento do

designer também, se você joga uma cor sobre outra e sabe que uma delas vai subir. Você não pode simplesmente colorir, tem que usar a cor como elemento.

Quando eu coloco uma cor e procuro sempre pensar com qual cor ela irá entrar junto. Por exemplo, eu nunca coloco a sombra projetada com a cor mais escura. Se por exemplo estiver usando o verde, eu não vou usar a 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 evidencia. Temos que ter o olhar para a cor, como a fotografia lê. A fotografia pega essas nuances de cor que tem na atmosfera, só que as pessoas acabam usando só as cores mais comuns. Esse conhecimento para mim é fundamental.

### **Entrevista com Miguel Carvalho.**

Meu nome é Miguel Carvalho, minha formação é em Design Gráfico pela UFRJ, Escola de Belas Artes, eu sempre penso que tive muita sorte de entrar na Escola de Belas Artes, por que lá o contato com a pintura, gravura, escultura e diversas outras linguagens artísticas ampliam muito os horizontes. Quando decidi trabalhar com ilustração essas informações foram fundamentais para mim, devido ao diversos estímulos visuais diferentes e técnicas diferentes que estimulam muito a produzir. Porém, como a minha formação foi só em design gráfico, eu comecei a sentir falta, por ter começado a me dedicar a ilustração de livros infanto-juvenis, da parte textual, de como resolveria a parte da história, para ser um autor do texto e não só um ilustrador. Depois, me dei conta que a imagem também tem essa contribuição autoral, ela também faz parte do livro ilustrado como autoria. Porém, mesmo assim ainda sentia falta em uma formação em literatura, ou “contação” de histórias, ou narrativa, que fundamentassem e embasassem o trabalho como ilustrador. Então, resolvi fazer uma especialização em literatura juvenil na UFF, e lá tive aulas de narrativa e alguns assuntos relacionados mais a ilustração, e foi bom porque me deu um pouco do panorama geral e eu comecei a me debruçar um pouco mais em cima de literatura.

Comecei a ler alguns livros, por indicação do meu orientador na UFRJ, o Rui de Oliveira, um muito importante foi do escritor chamado Uri Shulevitz e o primeiro ponto que ele aborda é que é possível se narrar uma história sem precisar do texto, só através

da imagem. Este fato para mim foi muito bom, porque tira um peso de ter que escrever algumas coisa, de ter que fazer uma construção verbal que seja interessante que depois consiga, de repente, vender para uma editora ou apresentar para algum lugar. Eu penso que se minha ferramenta é imagem, eu vou tentar resolver o livro com imagem, foi assim que eu comecei a me dedicar mais aos livros infantis, aí vou dividindo entre livros que tem texto, eu recebo livros já com texto pronto e eu vou me debruçar para dar uma imagem, pensar como vou resolver graficamente aquele livro.

Agora, eu acabei de lançar o meu primeiro livro de imagens, que é uma história narrada só com ilustração, não tem texto verbal.

### **Como se inicia seu processo de criação de ilustrações de um livro?**

O processo varia de cada livro. Dependendo da história, dependendo do livro o processo vai ser um pouco diferente, então vou me basear neste livro específico que foi o dia do mar. A primeira coisa que veio pra mim nesse livro foi a ideia de 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 retratasse 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 a partir desse personagem foram surgindo as aventuras dele. Na verdade, esse livro 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 parecem fundamentais pra personagem e, a partir daí, começou o processo de criação. Eu queria fazer alguma coisa que tivesse uma cara de feita manualmente, porque gosto muito da textura manual, mas ao mesmo tempo eu resolvi parte dele no computador, então, uma parte do processo foi manual e a outra parte foi digital.

### **Qual a importância da pesquisa iconográfica em cada projeto?**

A pesquisa iconográfica pra mim tem uma importância gigantesca, porque, por mais que a gente veja o mundo visualmente, tem informações não que gravamos, que achamos que sabemos e caímos no erro de desenhar o que achamos que sabemos, quando na verdade aquilo dali é completamente diferente desse achar.

As vezes, detalhes que enriquecem muito o trabalho, que dão outras dimensões para aquele trabalho, só aparecem quando realmente fazemos a pesquisa, quando vamos a fundo em cada imagem, cada detalhe.

### **Quais os recursos e ideias que utiliza para construir o roteiro de uma história?**

Varia de história pra história, por exemplo no *Dia do Mar*, primeiro surgiu a ideia de um personagem que é o pescador e depois foi um argumento que eu utilizei que era ao invés dele fisgar um peixe, ele fisga a própria água, e ele começa a brigar com essa água que está presa no anzol e a partir daí que eu comecei a “brincar”. A primeira imagem que veio foi ele puxando a água e a água dando um caldo nele, é uma das últimas ilustrações e todo o livro surgiu daquela ilustração. Então os recursos e ideias as vezes surgem de uma palavra, de um poema, de uma música, as vezes de uma imagem ou de uma pessoa que vejo na rua e imagino como uma personagem, agora é só fazer a história pra ele, que já está pronto.

### **Faz esboços prévios? Com que frequência?**

Eu faço esboços, muitos esboços as vezes, para definir como vai ser uma ilustração, fico pensando qual ângulo que eu quero que aquela ilustração seja vista, quais os elementos que eu quero que apareça e monto toda a boneca do livro antes, para entender como vai ser o passar das páginas, como vai ser a sequencia dessas imagens, como a personagem vai funcionar num grupo de imagens juntas. 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 muito tempo depois vai utilizar, e ficam gravadas as ideias

### **De que forma o seu conhecimento em design influencia a sua ilustração?**

O meu conhecimento em design influenciou demais a minha ilustração. Primeiro, porque minha formação é em design e isso dá pra gente um método, um caminho, um percurso, que as vezes tem que ser uma coisa muito rápida pela dinâmica do próprio mercado, muitas vez você tem muito pouco tempo pra resolver uma ilustração e aí você já tem um método pré-esboçado. E com o design, você consegue reelaborar o seu método a partir de uma referencia. e o método do design pra quem é ilustrador é uma ferramenta sensacional, porque vai desde pesquisas referenciais, pesquisa iconográfica, passando por pesquisa similares até chegar ao produto final. E isso as vezes encurta muito o trabalho que você vai apresentar uma ideia para um editor, você vai apresentar o trabalho para um cliente, você já tem que prever que aquilo está resolvido, que partes do processo você já consegue apresentar.

### **No seu processo, a imagem vem da palavra ou a palavra vem da imagem?**

No meu processo, as vezes a palavra surge da imagem, as vezes não surge palavra mas a imagem já está presente e as vezes a imagem também vem da palavra. Como eu ilustro outros escritores, muitas vezes lendo um texto vai me surgindo, as vezes, uma história visual paralela. Agora estou ilustrando um livro que o escritor me deu a história pra ilustrar, eu li a história e pensei numa narrativa paralela a que ele escreveu, visualmente e ele achou interessante, que nunca tinha pensado nessa metodologia, mas gostou. A ideia agora, é que a história vai se transformar em uma terceira história que é a união de duas: uma que ele me entrega, uma que eu produzo visualmente e uma terceira que na verdade será a junção das duas e quantas outras o leitor vai criar.

### **Como você realiza o planejamento esquemático da história, dos personagens e do projeto gráfico?**

No caso do *Dia do Mar*, tiveram dois fatos muito curiosos: a primeira foi quando eu tive que escrever sobre o livro, pois ele virou uma animação e eu tive que escrever a sinopse, então, eu fiquei na maior saia justa pois não sabia até que ponto poderia falar alguma coisa que a imagem iria dizer muito melhor, então era melhor eu não dizer porque a palavra não ia dar conta daquilo que eu estava querendo expressar. Tive essa dificuldade, mas consegui escrever um texto que acho que ficou razoável, porque na verdade eu escrevi mais sobre a proposta e menos sobre a história. Já tive exemplos como agora no *Parla*, que é um evento que estamos organizando, de uma personagem que eu desenhei a partir da ideia de uma luneta e uma personagem, aí começou a surgir uma história inteira de que ele tem um problema de vista, que o ponto de foco dele era muito distante do ponto de foco normal dos demais seres humanos, então aquilo acabava tendo um problema atemporal, que ele começava a enxergar as pessoas e as histórias num tempo passado, por conta desse problema visual. Isso tudo surgiu por causa de uma luneta enfiada no olho; foi surgindo uma história inteira a partir dessa imagem do bonequinho com a luneta. Um outro exemplo, fizemos um espetáculo de circo em homenagem ao Profeta Gentileza, que parte da obra fizemos referências aos escritos dele, e outras partes muito grande foram referências visuais como cata-vento, flores, batas, outros elementos visuais que ele usava e acabou que muitos desses foram se desenvolver para o roteiro de espetáculo.

Isso acontece muitas vezes, pois quando vamos criando um personagem, desenhando alguma referência de alguém que você viu na rua, de repente começa a ver que aquele personagem tem um passado, uma origem e fica imaginando: esse personagem aqui nasceu no Paraguai, e vai criando uma historinha a partir de um desenho que você fez de um cara que estava desenhando do seu lado, o poder que a imagem tem de mostrar algo e o criador já quer fazer uma história para ela.

Varia um pouco de livro pra livro. O esquema da história, por exemplo do *Dia do Mar*, como não tinha texto verbal, então o projeto gráfico era praticamente as ilustrações, o personagem era praticamente o único elemento vivo presente no livro, sem contar com o mar, que uma hora ganha vida e começa a brigar. O planejamento esquemático da história é uma sequência de esboços atrás do outro, ver como é que está funcionando, ver o tempo da narrativa, o ritmo, por exemplo quando quer que alguma coisa passe mais devagar, ou passar um pouco mais de lentidão com uma quantidade

maior de ilustração, ou quando quer acelerar o processo e já mostra intervalos maiores. É um pouco parecido como funciona a animação você dá intervalos maiores, vai aumentando e diminuindo o ritmo já pensando essas imagens. Portanto, o planejamento vai depender de livro pra livro, no caso o livro de imagens é como eu organizo as imagens de tal maneira para criar o ritmo de leitura que para mim é o importante.

### **Como trabalha o virar das páginas?**

Pra mim, o virar das páginas tem essa função importantíssima, que é criar o ritmo, o tempo que vai passar na história de uma ilustração para outra. Se é um tempo mais curto, terei uma lentidão nessa história, se eu quero mostra mais um percurso, ou então se são imagens mais dinâmicas que irão acelerar essa história e o virar das páginas, eu fico pensando e até comento que se as pessoas quando vão estudar literatura é tão natural falarmos: o autor vai escrever nas entrelinhas alguma coisa, o cara quis dizer nas entrelinhas. Essas entrelinhas que, para mim, foram um achado importante dentro da literatura, no livro de imagens temos o entre páginas, que é o que fica ali entre uma página e outra, que não tem página, não foi mostrado mas, mesmo assim, é compreendido, imaginado. Então o virar de páginas tem a função que é parecida com o mudar de linha, no texto. Algumas coisas eu vou mostrar e algumas coisas eu não vou mostrar, pois quero que o leitor chegue lá sozinho, quero provocá-lo a chegar e talvez nem chegue no ponto que me interessa, mas irá chegar num outro e irá contribuir também para a construção da história.

### **Como define a técnica? Colagem, pintura, aquarela, grafite e etc?**

A técnica que eu uso varia de livro pra livro. O próprio Rui de Oliveira, em uma das aulas que tive com ele na escola de belas artes, falava que o ilustrador não pode ter uma técnica só e sim um repertório, uma palheta de técnicas, que permita a ele ler uma história e saber exatamente qual técnica irá funcionar para cada tipo de texto e fazer uma opção. Por isso, eu procuro sempre experimentar técnicas novas, a cada livro eu 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 sintá 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.

### **Qual papel desempenha a cor em seu trabalho?**

A cor deve ir junto com a técnica, a cor que pode criar um ambiente, uma atmosfera, ela está em conjunto com o conceito da história inteira, ou de cada ilustração, cada página, um momento de tensão, um momento de relaxamento, tudo isso a cor contribui muito para a ilustração. Acredito que 80% seja resolvido no desenho, na imagem propriamente dita, mas a cor vai ter uma contribuição desses 20%, que vão fechar os 100% e amarrar a ideia e o conceito da ilustração, que são importantíssimos. Todos os meus livros tem 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, são coisas que as vezes vão se perdendo ao longo do tempo nas artes. Pro artista plástico isso é muito presente, mas as vezes pro designer, que está ali no mercado de trabalho, e tem que trabalhar com uma paleta já pronta lá do cliente, na hora de pensar uma paleta específica para criar essa identidade do livro, como se fosse uma identidade de uma empresa, mas uma identidade do livro, aí vai repercutir em casa personagem, mas também na paleta de cor, no uso das cores dentro do livro.

### **Entrevista com Renato Alarcão**

#### **Como se inicia seu processo de criação de ilustrações de um livro?**

Bom, o meu processo de criação de ilustrações de um livro, ele começa logicamente, isso é óbvio, começa com a leitura do texto. E depois 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 muitos simplificados. E começa assim com o texto sublinhando passagens, depois faço os *thumbnails*, que são esses desenhos

muito simples e depois entra a fase de esboço. Boa parte dos livros que faço, antes da fase de esboço de desenho, eu faço busca de imagens na internet, por exemplo, se eu tenho que fazer o interior de uma biblioteca, eu não saio fazendo de cabeça, eu procuro imagens de bibliotecas, eu procuro ângulos daquele ambiente. Então, a pesquisa de imagem é fundamental.

### **De que forma o seu conhecimento em Design influencia a sua ilustração?**

O conhecimento em design para mim é primordial. Acho que todo o ilustrador deve ter, no mínimo, noções de tipografia, de mancha gráfica, por que o nosso trabalho sempre aparece em interação com o texto, com a tipografia. A gente tem que pensar não só nesses elementos, mas tem que pensar formato, tem que pensar, por exemplo, se a ilustração é página dupla? É meia página? vai entrar um texto correndo no céu da ilustração? Será que essa textura que eu apliquei na ilustração vai atrapalhar a legibilidade de um mancha gráfica de texto ali em cima? 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 para a ilustração.

### **No seu processo, a imagem vem da palavra ou a palavra vem da imagem?**

A imagem geralmente vem da palavra, porque, até o momento, sou formado desde 1995, até o momento não pude desenvolver livros de imagens para crianças. Eu tenho um projeto pessoal que é um livro de imagens, mas mesmo nessa história as imagens partiram através da palavra. Eu peguei uma letra de uma música do Lenine e resolvi desenhar aquela letra de música. Tem até tenho uma frase que eu falo com bastante frequência que é: “a ilustração nasce da costela do texto, ou da literatura”, então não dá para prescindir disso.

### **Como você realiza o planejamento esquemático da história, dos personagens e do projeto gráfico?**

Essa pergunta é uma boa pergunta, eu, geralmente começo pelos personagens, porque me ajuda a entrar na história quando eu conheço as pessoinhas que vão habitar aquele universo. Então é como se fosse esquentar a mão e entrar no clima da história, ficar desenhando personagens e personagens e depois a coisa evolui e vou pensar em ambientes, cenas, interação entre personagens. Agora, existe um livro muito bom, que eu recomendo, que foi uma escola para mim, chamado *Writing with pictures*, do Uri Schulevitz. Embora tenha um capítulo ou outro que esteja defasado, porque a tecnologia gráfica evoluiu, os capítulos que falam de *storytelling*, narrativa, são muito bons. Nesse livro eu entendi a importância de construir, por exemplo, um espelho ou *storyboard* para ilustrações, que é criar pequenas reproduções e vou colando num quadro, no caso um quadro de metal com imã, então todos os spreads ou páginas duplas do livro que eu estou ilustrando ficam fixados nesse mural de metal com imãs, mas poderia ser uma cortiça com tachinhas. Então quando eu olho todas aquelas páginas na sequência correta eu tenho a visão do todo. Eu consigo ver, se por exemplo, se o chamado de *passing*, que é o andamento da história está indo bem, se por exemplo algum elemento importante da ilustração vai cair numa dobra do livro, no *gutter*. Enfim, é fundamental para o planejamento esquemático, que o próprio Uri Shulevitz coloca em seu livro.

### **Como trabalha o virar das páginas?**

Essa parte do meu processo, por acaso, é bastante intuitiva. Eu ainda não parei para teorizar exatamente quais são, digamos, os elementos que me direcionam, agora, eu acho que ainda dentro da resposta anterior de fazer os diagramas no qual eu coloco em meu quadro de metal todas as páginas na sua forma ainda de esboço, isso me permite muito observar como uma página conduz a página seguinte, como cada ilustração faz a história avançar.

### **Como define a técnica? Colagem, pintura, aquarela, grafite e etc?**

Alguns ilustradores tem um estilo só, então eles não passam por esse drama. Usam uma técnica, um estilo e aí vão ilustrar Edgard Alan Poe e vão ilustrar a Ana Maria Machado com o mesmo traço. Eu vim de uma escola de ilustração, em que, por exemplo a influência do Rui de Oliveira foi muito grande, quando eu era aluno dele. Ele dizia que temos que ter métodos de abordagem, que não se pode ilustrar todo trabalho igual. Então, por exemplo, 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. Eu acho muito importante nós ilustradores mergulharmos em uma técnica e num estilo por um tempo, até para aquilo ali se enraizar e se tornar parte da nossa persona artística, pular de estilo a cada projeto, não acho bom, não acho legal.

### **Qual papel desempenha a cor em seu trabalho?**

Olha, existe uma teoria que eu acho muito furada, que diz o seguinte: coisa para criança tem que ser muito colorida. Eu tenho projetos que usei bastante cor e tenho projetos que não usei muita cor. Eu acho que, frequentemente, é o que o texto evoca para mim, se ele precisa de algo muito brilhante, conheço livros muitos bons, como por exemplo do meu amigo Ale Abreu, texto da Cora Coralina, que uma história sobre cocadas - os doces - e o livro é praticamente todo ilustrado numa cor castanha, você não vê um azul ou um verde no livro, é somente uma família de cores terrosas e castanhas e é um livro magnífico, meus filhos adoram então, eles não se sentem mais ou menos seduzidos por um livro em função da cor. Inclusive existem livros que a profusão de cores torna eles cafona, por exemplo. Eu estou relativizando 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 questões práticas, ele é um artista, então há momentos que ele pega um livro e simplesmente diz para si próprio: eu vou ilustrar este

livro em quatro cores, por que estou com vontade. É preciso desmitificar isso, as vezes o ilustrador toma uma decisão não baseado por quilometragens de teorias e leituras, sobre o que é melhor para crianças, as vezes ele está tomando uma decisão pessoal como artista.

### **Entrevista com Roger Mello.**

#### **Como se inicia seu processo de criação de ilustrações de um livro?**

Das maneiras mais absurdas, cada livro é um livro, cada história é uma história e cada história tem uma história em si, além. O bacana do livro e dar arte é isso, muitas vezes começa se eu estou escrevendo com uma ideia, ou como uma imagem, ou com recorte, ou com fragmentos. Meu processo é muito cartográfico e eu acho que é por isso adoro mapas, porque o mapa também é como a ilustração é um gênero impuro. Ele é imagem, design, palavra, texto, conteúdo de imagem, conteúdo 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 uma algo que chama minha atenção, e minha escuta que seria um terceiro sentido, além da imagem e do texto, que são visuais, ainda teria essa escuta. Ele acontece assim, das maneira mais improvável, não existe método e toda vez que eu tento ir pro método ele me aniquila. Mas, além disso, uma coisa interessante de dizer é que muito mais que um processo criativo baseado na metáfora, ele é muito mais baseado na sinestesia, na fusão de sensações, que é um elemento de criação poética.

#### **Qual a importância da pesquisa iconográfica em cada projeto?**

A pesquisa se dá naturalmente como um elemento da escuta. Quando eu vejo eu estou pesquisando, a pesquisa não se materializa para mim com essa ideia “pesquisa”, claro que é uma pesquisa, mas ela é muito mais uma inserção sinestésica nessa escuta. Por exemplo, se for fazer um livro sobre Inês de Castro que é aquela personagem do Inês é morta, que foi uma Rainha de Portugal amante do Dom Pedro de Portugal. É uma história real, até certo ponto, o que é interessante dela é que possui todos os elementos

de contos de fada, de amor romântico e impossível. Eu adaptei a história e estou buscando, por exemplo, todos os elementos sobre Inês de Castro, os reais e o ficcionais, que são tão importantes pois as mentiras as vezes são mais importantes do que as verdades absolutas na arte. Como foi uma personagem que se transformou num mito, ele já fica mais interessante, personagem Shakspeariano , a Inês de Castro. Trabalhar esse texto para crianças foi trabalhar exatamente todos os elementos que ele tem, é um conto trágico, uma história mórbida de uma rainha que é coroada morta e todos têm que beijar a mão dela, porque o rei obriga por ser vingativo e justo ao mesmo tempo, então, são todos elementos que a criança ama, elementos que levam a vida até as últimas consequências. Na hora de ilustrar, por exemplo, eu me questiono se eu vou fazer mais um livro gótico, cisterciano e se tem poucos livros desses estilo referenciado à Portugal no Brasil. Porém, se for trabalhar o gótico, de repente vou trabalhar as dimensões, a relação humana, os pórticos e a arquitetura, o que vai para uma estilização e uma redução da forma humana para parecer sempre numa escala absolutamente reduzida em relação à página. O que dá uma dimensão absurda dos docéis, dos prédios e do mundo em relação ao humano é essa redução do personagem, o que não quer dizer que na verdade ele não esteja maximizado. Fui bastante específico falando da Inês de Castro para mostra que é assim, é um escuta, a pesquisa quando você vê, ela já está sendo feita. Eu tenho uma sensação, e muitos do meus colegas me confirmam, que a partir de um momento que começo a pesquisar um tema específico, tudo que você ouve ou lê por coincidência tem a ver com sua pesquisa, então, percebe que na verdade é a sua escuta que filtra isso.

### **Quais os recursos e ideias que utiliza para construir o roteiro de uma história?**

Os recursos e as ideias são novamente muito semelhantes aos recursos e ideias do campo gráfico, visual, não textual. Isso pode gerar uma confusão, porque a palavra e a imagem são elementos extremamente visuais, a palavra tem a presentificação dos elementos gráficos em conjunto, assim como a imagem tem os seus textos e te faz **imaginar**, a própria palavra fala isso, na hora em que o texto está surgindo, surge da mesma maneira cartográfica, de escuta, de sinestesia. Normalmente eu preciso fisicamente – bem geração filho dos modernos – de estar sempre com a minha caneta, ela tá no bolso mas eu tenho todo o aparato de computação, de *Machintosh*, que sou fissurado também e vou para ele na segunda fase, mas eu preciso passar antes pelo

papel, papel físico, a textura do papel, que seja um guardanapo, a esferográfica, a caneta preta porosa ou mesmo lápis, ir pro xerox e interferir. A mesma interferência que eu faço na imagem, eu faço também no texto. Pensando no texto, mesmo nos sentidos e nos enredos dele, eu o faço a partir também de um elemento visual.

### **Faz esboços prévios? Com que frequência?**

O tempo todo. Eu estranho quando não faço, estou sempre fazendo, eu tenho sempre papezinhos, são papezinhos soltos, que depois eu não consigo me desapegar deles. Vou catalogando esses papezinhos e se eu perco um deles fica complicado para o meu processo, pois eu crio um apoio neles. É um processo cheio de obstrutivos, como numa cartografia, que você tem necessidade de visualizar os pontos, as topografias, as toponímias, os nomes dos lugares, os nomes das ideias, a estruturação e muitas vezes, inclusive, o diagrama desse texto. Se esse texto é um texto elíptico, se é um texto que tem uma forma de um oito, um infinito, se o texto é circular, muitas vezes a graficação da ideia do texto também acontece, as vezes em tópicos, normalmente não tópicos, porque eu gosto de deixar que o texto me leve para um lugar que eu não sei qual é. A ilustração da mesma maneira, eu trabalho muito a ilustração como uma cartografia também, como aquela coisa da tábula, dos tapetes, dos contadores de história, que desde a antiguidade usam esses elementos para ocupar e tem uma linha de contar a história através de um percurso visual dentro de uma ilustração. Muitas ilustrações minhas, se repararem, vão ver que tem a característica de tapete ou de tabuleiro, as vezes não, alguns exemplos elas são mais gráficas, com alguns elementos cortados, sangrados, como por exemplo no *Bicho fez a coisa*, na coleção dos *Será?* tem um pouco essa cara, alguns outros livros tem umas explosões de cores, poucas cores, elementos excêntricos, fugindo do centro e quase sempre sangrados. Normalmente em livros como o *Jardins*, o *Carvalhadas*, mesmo o *Meninos do mangue*, eles tem essa característica do tabuleiro. Meu esboço é menos detalhado, é mais “xexelento”, mas mesmo assim eu me afeiçoo.

### **De que forma seu conhecimento em design influencia sua ilustração?**

De muitas formas. Na verdade o design é tudo e as pessoas ficam tentando situar. Assim como a ilustração é tudo e o texto é tudo e a arquitetura é tudo. Na verdade o design tem, eu acho que, essa coisa que eu já tinha falado para você e não sei

se ficou registrada, de que eu gosto, e nesse sentido eu procuro perceber que vários artista fazem isso também, ele transcendem o gênero mesmo. Sei lá a exposição de imagens do Bob Wilson, que a gente já tinha falado, os *portraits*, cinema, ele fala que ele fica observando, ele gostava de olhar o momento parado, estava saindo do zoológico e vê um bando de lobos, completamente estáticos, olhando para ele. Então aquele momento de quase estase, que é o momento, estático e estético é um momento premido, muito forte. E ele é designer, tem formação em design também. Então, se o cara tem noção de design, na verdade o design transita por todas as coisas, não é? Acho que tem uma tendência da pergunta o que que é design? Até que ponto é comunicação visual, até que ponto é arquitetura, e arquitetura é design também. É design de espaços urbanos, design de jardins, planejamento urbano. Na verdade é design, é uma relação poética, é uma relação com a sintaxe, ou seja com a organização poética, por que 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 daquilo. Design é arte até dizer chega. O bonequinho que você faz para simbolizar o banheiro que foi o mais neutro possível e essa neutralidade é pura arte. Se você fez a cabeça do bonequinho mais redonda e se você viajar o mundo inteiro e cada lugar do mundo o bonequinho vai ter uma proporção cabeça/corpo, a personagem vai estar de saia ou de saia balonê, e isso vai mudar. Isso é arte e é quase tipografia, é uma tipologia. Então eu acho que o design, uma vez, cada vez mais a arte do nosso tempo é uma arte sem problemas, por que antigamente, algumas décadas atrás haviam as perguntas, o que você é? Até onde vai? Você faz o que? Hoje em dia o artista pergunta isso, o artista vai, como Bob Wilson, que é um dos maiores diretores de teatro, que é designer é artista plástico. A exposição dos vídeo *portraits*, é vídeo instalação e ao mesmo tempo não é.

### **No seu processo a imagem vem da palavra ou a palavra vem da imagem?**

Uma coisa e a outra, as vezes vem *out of the blue*, como dizem os americanos, vem do nada. As vezes ela vem do nada, mas na verdade elas não vêm dissociadas. O que eu vejo cada vez mais é que não existe essa separação entre imagem e palavra, a imagem é palavra e a palavra é imagem. Então, não vem dissociado. Tem a citação do Monteiro Lobato, falando de que ele pinta com as palavras, que você colocou na sua dissertação. Ele era uma escritor que desenhava, como o Lewis Carroll ou Charles Dodgson – seu pseudônimo. Vários artistas usavam o desenho quase que naturalmente e

alguns achavam que o seu desenho não era bom o suficiente para ser publicado ou o editor não achava isso e até mas mesmo autores de texto que não são exatamente conhecidos como ilustradores. Portanto no meu processo não há separação mesmo, as vezes eu faço um desenho e esse desenho tem alguma coisa escrita, ou várias coisas escritas sobre ele ou rodeando ele.

### **Como realiza o planejamento esquemático da história, dos personagens e do projeto gráfico?**

Eu passo por essas fases, não necessariamente em ordem. Eu começo fazendo uma boneca, eu sou um confeccionador de bonecas de livro e, quando vejo, já estou fazendo uma boneca. No momento que estou fazendo essa boneca é que o ideia está séria já, bastante séria. Eu tenho uma necessidade de ver, acima de tudo o livro não como um encadeador de imagens que se seguem, mas como um todo, todas as variações sobre esse tema, que é o fecho de páginas, que é o códice ou muitas vezes nem é o códice, pois pode sair desse formato, mas na maioria das vezes é a variação sobre o tema, com as orelhas e todos os elementos gráficos, depois, as vezes, eu volto e tenho a necessidade de ir para um esqueleto, um espelho – *storyboard* - aí faço muitos espelhos e riscos a dupla de página, gosto também de ver e tem vezes que eu não gosto. A boneca sempre, é muito difícil que um livro que eu esteja muito envolvido não tenha uma ou mais bonecas. Não como o Odilon de Moraes que faz quinze bonecas e é lindo o processo, pois são várias bonecas absurdas.

### **Como trabalha o virar de páginas?**

Está exatamente nessa necessidade de materialização da boneca, por que até você ter essa ideia, não sabe o que acontece. Por exemplo, estou terminando a boneca de um livro sem texto que são dois cachorros que vão se implicando. Não posso saber nesse caso se existe, porque o livro sem texto ainda tem essa coisa – esse termo sem texto também é relativo, de imagem – mas tem esse elemento quase que como os intervalos da música, se colocar uma oitava, ou intervalo de oitava, ou uma quinta, entre uma nota e outra que depois irá se comunicar com o todos, mas cada um desses intervalos vai funcionar como um susto específico. O susto é fundamental e na verdade a mudança de páginas é o susto. Acho que um livro, independente do que esteja falando,

independente dele ser um livro, como no teatro, com uma carga dramática, pequena, não ser de enredo e mais poético, não importa o enredo, importa um fluir poético, mesmo assim, mesmo que seja um texto de poesia sem nenhuma ilustração, porque a poesia também é uma imagem. Nessa passagem, quanto mais ela prevê o susto, não no sentido de induzir o susto, ou o bocejo, mas é o cuidado com as etapas dessa edição. A edição é mais humana quando prevê o susto. Na verdade o livro é um objeto específico e é uma imagem tridimensional, senão seria um texto corrido e é chato ler um texto corrido. O elemento do livro é interessante, pois assim como os vazios do livro, os buracos e as respirações do livro. O passar da página além de ter esse susto, por que tem o susto mesmo, a criança se assusta, as vezes ela demonstra isso e é maravilhoso perceber isso, porque na verdade o adulto continua tendo o mesmo susto, um susto que muda de categoria, muda de grau, e algumas vezes não, é um susto tão impactante quanto uma criança tem ao abrir uma página, que a seguinte é uma dupla sangrada do *Where the wild things are?*. O Sendak nada mais fez que uma sucessão de sustos com o livro dele. Sustos em escala máxima, assim como ler um Shakespeare é ver atuação em carga dramática máxima, ou ler um Harold Pinker que é tão maravilhoso quanto, mas é outro tempo e outro estilo, que é da pequena dramaticidade. As grande revoluções acontecem na falta de dramaticidade, mas ele vai para uma sutileza, um grau de observação de humanos sofisticadíssima.

### **Como define a técnica? Colagem, pintura, aquarela, grafite e etc?**

A técnica de uma maneira geral, ela própria se estabelece. No *Meninos do Mangue*, por exemplo, eu sabia que queria trabalhar com a carregação, eu queria acumular camadas, então 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 muito influencia pelo mangue *beat*, é essa ideia da referencia canônica, do maracatu, que é tão tradicional com o plástico, como a arte popular e o artista dito popular ele é contemporâneo, sempre incorpora o elemento contemporâneo ao trabalho dele, vide Getúlio e tantos outros mais.

Por exemplo, uma situação de extremos, em *Todo o cuidado é pouco* não, como o texto é sobre a entropia, sobre a pequena coisa que pode influenciar a vida das pessoas progressivamente, como os pequenos equilíbrios geram grandes desequilíbrios, pois é um livro sobre o caos, eu quis trabalhar, por mais que houvesse colagem, elementos tipo um papel laminado, era uma colagem muito *low profile*, a ideia era ter muito branco de papel e trabalhar lápis de cor e o grafite para ter a respiração do papel, a textura do papel aparecer, com esse elemento muito menos carregado, muito menos matérico, como é o *Meninos do Mangue*.

4Na *Flor do lado de lá*, eu usei fralda, que é um método do Ziraldo. Usei a *ecoline*, que é a aquarela líquida, com a fralda. O Ziraldo sempre fala que a *ecoline* é uma tinta sensacional, pois você pode pintar um papel específico para aquarela de azul e depois vir com a fralda e tirar. Na verdade, ele falava que fazia o efeito de aerógrafo com a fralda. Essa técnica consiste em mascaramento do papel *Shoeller*, pintar toda a superfície com água e depois pintar entrar com as tintas, o azul é mais difícil, o amarelo chapa fácil e o vermelho também, e a fralda dá esses degradés e essas nuances.

### **Qual papel desempenha a cor em seu trabalho?**

A cor é tudo no meu trabalho. Eu tenho fascínio pela cor, por que a cor é ela em si. A cor é puro êxtase, e eu morro de rir quando as pessoas teorizam muito. Até essa coisa de cor quente, cor fria, cor suplementa, complementar, eu acho importante saber disso tudo, mas acho importante esquecer disso tudo também. A cor é um grande laboratório, quando falam vermelho, não significa nada vermelho, o vermelho são milhões de tons, você não sabe como uma cor vai comportar até experimentá-la. Então a cor não tem nenhum significado atribuído a ela e eu duvido de todas as pesquisas, do tipo: foi comprovado que o vermelho abre a fome. Eu duvido, quem comprovou isso? Qual a base dessa pesquisa? Quantas pessoas estavam? Porque, se uma pessoa não sentir fome a pesquisa está errada. O legal da cor é que apesar das pessoas quererem aprisionar a cor, ela é não aprisionável. A cor é o grande laboratório sensorial, toda vez que ela é aprisionada num conceito, ou aprisionado por um artista como uma muleta, ela destrói o artista. Para que falar da cor? Fale do azul do Yves Klein, o azul dele é aquele que todos que conhecem sabem qual é, é maravilhoso, ou por exemplo o vermelho e amarelo da Tomie Ohtake, ou o verde e azul do Niemeyer. 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.

## **Entrevista com Rui de Oliveira**

### **Como se inicia seu processo de criação de ilustrações de um livro?**

Eu faço, geralmente, o que chamo de pictotextos (esse termo não existe, eu que inventei), porque é uma forma aliada a um texto. Como trabalha, por exemplo, William Blake, que desenhava e escrevia 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 com o texto, por que ali já vou estudando como vai reagir a tipografia com o seu desenho, mesmo sendo um esboço muito primário, mas já começa a sentir a questão de espaço, de massa, o ritmo da tipografia com o desenho. Como a maioria dos ilustradores viemos da área de design, o que não é problema. Se tivermos uma boa escola de design temos um bom ilustrador. Então o meu processo é esse, depois então eu começo a fazer o caminho de ferro, os quadradinhos, que é uma espécie de *storyboard*, aí então eu faço a boneca do livro, um por um, todos os meus desenhos são um por um, layouts...aí vou montando à mão, recortando os desenhos e montando tudo a mão.

### **Qual a importância da pesquisa iconográfica em cada projeto?**

No meu caso fundamental. Eu agora illustrei um livro sobre a vida de Aleijadinho, a vida de padre José Maurício e mestre Valentim. Imagine a pesquisa que eu tive que fazer de ponto de vista iconográfico, do ponto de vista do vestiário, mobiliário, arquitetura de interiores, por exemplo. A pesquisa é básica, mesmo quando se está ilustrando um conto de fadas, eu ilustro muito contos de fadas. Mesmo num desenho como o conto de fadas, mesmo no fantástico você tem que ter um referencial no real muito grande, por que senão ele não fica convincente. Por exemplo esse livro que eu estou desenhando ali, é um livro fantástico, mas, todos os desenhos, estou fazendo a partir da minha perambulação pelo parque laje, pelo jardim botânico, olhando as árvores, então essa questão da pesquisa para mim é básica, mesmo nos livros fantásticos, que não tem um referencial muito direto com a realidade. Mas 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.

### **Quais os recursos e ideias que utiliza para construir o roteiro de uma história?**

Acontece o seguinte, eu venho também do cinema de animação, cinema de sequencia viva, tem muita influência no meu trabalho. Então, eu estudei muito essa questão do roteiro, de como você deve fazer um roteiro. Aquele clássico de roteiro, as primeiras cenas serem decisivas, depois fazer o enlace, o enlace dos fatos, alcançar uma culminância depois fazer o desenlace, depois cair, como se fosse uma curva. Você pode situar o roteiro através de uma linha sinuosa, eu sigo esses princípios.

### **Faz esboços prévios? Com que frequência?**

Faço Muito. Tanto é que muito dos livros que eu tenho ilustrado, os editores (isso começou com a companhia das letras) eles, quando illustrei o *Chapeuzinho Vermelho*, o *João e Maria* e mais um outro contos, mostrei tantos estudos que eles publicaram. Muitas vezes nos estudos tem certas informações e certas invenções que você não transfere para a arte final. Então acho que o estudo é um bastardo amado que você tem, porque é feito com muito amor mas fica um pouco jogado. Agora mesmo, eles fizeram em São Paulo com esse livro do mestre Valentin, só que eram muitos desenhos e eles não podiam fazer, então fizeram duas páginas com os esboços, de como eu faço as perspectivas, o desenho das mãos. Eu faço não sei quantas mãos para fazer um cara tocando piano. Essa questão dos estudos prévios eu acho fundamental e, muitas vezes, eles são muito mais expressivos do que as artes-finais, representam muito mais o livro, daquilo que você quis dizer do que propriamente as artes finais. O ideal seria (estou expondo aqui uma ideia de maluco) que as editoras publicassem o livro ilustrado e depois atrás viessem todos os desenho que o ilustrador fez, por que, com certeza, formaria o ciclo entre os Dionísios, que são os desenhos soltos, sem compromisso, que são os esboços e depois a ordem o neoclássico, a arte final. Você sempre se perfila quando está fazendo a arte final, sempre bate continência e começa a fazer a arte final. Já nos desenhos, aquilo ali é uma capelinha de beira de estrada, as artes finais são catedrais. O interessante é mostrar sempre a capelinha que o ilustrador desenha na beira

de estrada e depois mostrar a catedral, que é a arte final dele, aquela coisa toda pomposa, cerimoniosa, monumental.

### **De que forma o seu conhecimento em Design influencia a sua ilustração?**

Muito, mas muito. Eu acabei de te dizer, que sinceramente eu não vejo muito problema de não ter escolas de nível superior específicas de ilustração. Se tivermos boas escolas de Design (PUC, ESDI, UFRJ), já municiamos muito bem o ilustrador, se ele tem o sentido de arquitetura gráfica, ele vai ter também o sentido de dramatização dessa arquitetura em termos de livro ilustrado. 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, a textura. Tudo isso o design dá para o ilustrador. Acho que a formação em design é básica na conceituação da ilustração e também na feitura dela.

### **No seu processo, a imagem vem da palavra ou a palavra vem da imagem?**

Olha, se você ver os livros que eu ilustrei, eu cultuo um pouco a contradição, assim de forma muito intencional. Por que, aquilo que me estimula é a literatura, o que me faz desenhar é a palavra. O que me encanta assim, quando eu estou lendo um texto é o estilo do escritor, não é bem a minha maneira de ser, eu repito isso muitas vezes, eu me vejo muito como um ator, me vejo fazendo um laboratório, uma espécie de um Dustin Hoffman. O Dustin Hoffman faz todos os tipos de papéis que caem na mão dele, o que ele tem é um laboratório muito apurado. Eu acho que o ilustrador tem que ter esse laboratório muito bem apurado pelo seguinte, até por uma questão de sobrevivência, ele não pode levar por muito tempo uma maneira única de desenhar, por que ele recebe textos díspares. Eu ilustrei recentemente Rosa Amanda Strausz, anteriormente eu ilustrei uma outra escritora completamente diferentes, são escritoras que não tem nada a ver uma com a outra, então, eu tive que procurar para cada uma dessas escritoras uma imagem adequada. Então, o estopim do meu trabalho é realmente a palavra. Claro que você sempre entra com uma formação pictórica, uma formação gráfica, você sempre

entra com o seu DNA, mas não essencialmente com estilo, mas com DNA. Tem coisas que você repete sempre, tem coisas que você traz sempre, por mais que você mude de estilo. Mas para mim o interessante é interpretar a palavra. A palavra como se fosse assim uma pauta musical. Eu posso tocar de uma maneira, de outra e etc. Posso mencionar dois exemplos de diferentes maneiras de abordar o livro ilustrado.

Em um deles, a autora tinha um texto que escreveu para o livro, que é um *Picturebook*, um livro de legendas. Mas ela escreveu um segundo texto, que era assim, quase como se fossem rubricas para a ilustração. Ela disse: Rui, eu quero que você ilustre o segundo texto, não o texto do livro, mas segundo que eu escrevi, que não irá aparecer no livro. Nós fizemos essa experiência e foi um trabalho interessante. É um trabalho onde o escritor faz duas linguagens, dois textos literários que se relacionam com o texto visual indiretamente. Se você ler o texto escrito, não tem nada a ver com o que está desenhado em baixo, do ponto de vista de expectativa do texto, por exemplo uma árvore, um cavaleiro, não tem nada disso. Mas no texto que ela escreveu depois (segundo texto) tinha.

O texto é a visão de um menino sobre a morte do pai (fato verídico). É uma garoto que está falando sobre o pai dele que está morrendo. Ele faz referencia do pai dele, como se fosse um cavaleiro, que o pai dele vence as batalhas. O garoto faz esse discurso ao longo do livro, mas esse discurso não aparece no texto do livro, apenas no segundo que a autora escreveu. No desenho é um cavaleiro com batalhas, uma espécie de Rei Artur.

O livro, hoje em dia, se origina de diversas fontes, não é só de um texto. No caso existe até o contrário, por exemplo, se você pegar o livro *Guita no Jardim* do Walmir Ayala, ali foi o seguinte, eu levei os desenhos para ele, mostrei os desenhos, botei na minha ordem mas não contei a história. Ele foi olhando, olhando e começou a trocar a ordem dos desenhos, ele começou a fazer uma história. E escreveu um texto magnífico para os desenhos, ele mesmo dizia que era um dos mais perfeitos textos que ele escreveu e eu ganhei meu primeiro jabuti com esses livro. O Walmir bateu à máquina esse texto em 1979. Bateu no tempo em que eu saí do encontro com ele até ir ao meu trabalho da cidade, na integra de um impacto só. É um livro de tamanha integração entre a palavra e a imagem, por que ele fez ao contrário do ilustrador, fez uma imersão no

desenho e ele então descreve, narra e descreve o desenho, por que ele estava vendo o desenho. Tanto é que tirou o prêmio jabuti.

Nós estamos vivendo um momento muito bom da ilustração brasileira. Do livro de um modo geral, da indústria do livro de um modo geral. A única coisa que eu lamento é a pouca presença da mulher na ilustração brasileira.

### **Como você realiza o planejamento esquemático da história, dos personagens e do projeto gráfico?**

Utilizando até uma palavra de computador. Eu desenho em *layers*, separado. Desenho tudo em folhas de papel manteiga . Geralmente, eu faço primeiro o cenário, é muito mais fácil você colocar um personagem num cenário do que colocar um cenário num personagem. Então, eu faço os cenários todos, faço todos os móveis, mesmo que não apareça. Mas por exemplo, você esta sentado na poltrona, eu desenho toda a poltrona, inclusive o braço que não aparece, por que? Porque em determinado momento, se eu não tenho essa cadeira desenhada inteira, eu vou acabar comendo um braço, vai ficar falso. Esse braço tem que aparecer um bocadinho e você só sente isso quando desenha todo o objeto. Então, geralmente, eu desenho todos o cenário, os objetos e vou montando tudo em cima disso, em folhas separadas, depois eu passo na mesa de luz e passo para o papel *Fabriano*, o papel que eu tenho usado mais recentemente. Faço tudo em separado. Acho difícil desenhar tudo direto, prefiro desenhar as coisas por partes e depois colocar na mesa de luz, para ir juntando. Fazendo separado, por exemplo, caso eu perceba que o primeiro plano ficou pequeno, eu tiro uma cópia ampliada, vou e copio, porque o papel da xerox é bem transparente, dá para copiar na mesa de luz.

### **Como trabalha o virar das páginas?**

Eu tenho muito apreço pela história do livro, pelo passado do livro, pela tradição do livro. Então, meus trabalho são cheios de vinhetas, cheios de cercaduras, cheios de iluminuras, cheios de cártulas, porque isso? Porque eu acho que isso é a pontuação do livro. Isso é o que pontua o livro, é o que dá pausa. O escritor tem o travessão, tem o

ponto e vírgula, tem a vírgula. Nós não temos isso para desenhar, mas nós temos as vinhetas, nós temos as iluminuras, nós temos as capitulares. Eu uso muito isso, e principalmente a questão de você montar o boneco do livro (de tanto trabalhar em São Paulo eu uso a palavra boneco, que lá eles chamam de boneco, boneca lá tem um outro significado, é bom os ilustradores cariocas não chamarem boneca em São Paulo). Com o boneco do livro, você vai sentindo os espaços, porque como é uma arte sequencial, o livro tem que sentir o passar das páginas e nesse passar das páginas uma é mais clara, uma é mais azul, uma é mais vermelha, uma é toda branca, tem sempre um exercício dos contrastes, uma espécie de uma dialética dos opostos (seria um nome mais pomposo para isso). Eu acho que essas diferenças é que criam a harmonia do livro e você só sente isso quando vira a página, então eu tenho que virar as páginas do livro, ficar olhando várias vezes, como se estivesse “flipando”, quer dizer, não tem a rapidez do *flip*, mas é um gênero de *flip*, um gênero de “flipagem”, isso aí vem da animação, também, a animação é muito presente no meu trabalho, mas aqui no caso eu estou falando de uma “flipagem” sequencial, você vai sentido o ritmo, mesmo que você não esteja lendo o texto, você tem que sentir a imagem, a imagem que vai pontuando e animando, passa para cá, passa para lá e não deixa de ser uma animação o livro, não deixa de ser uma forma animada, porque ela muda de espaço, ela muda de lugar, então ela cria uma dinâmica, acho que essa dinâmica é o que dá interesse ao livro, principalmente se for um livro de legenda e se for um livro de imagens.

### **Como define a técnica? Colagem, pintura, aquarela, grafite e etc?**

A partir do texto. Por exemplo, nesse livro que eu fiz agora para a editora FTD, eu fiz em acrílico, por que eram desenho clássicos, eu não posso pintar em óleo, porque o óleo não é prático para nós, o óleo custa muito a secar e eu tenho problemas de aspirar o óleo, então eu utilizo o acrílico, que tem todas as potencialidades expressivas do óleo e é uma tinta à base de água. Então o que vai determinar a técnica na hora de ilustrar um livro é realmente o clima literário do livro. Tem livros que eu sinto que é preto e branco e as pessoas querem fazer à cores, eu sinto que o livro é em aquarela e depende da aquarela. Por exemplo, esse 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, então eu usei

a técnica da aquarela tradicional, molhava o papel fazia ela em velaturas, quer dizer, mesmo dentro de uma técnica você tem que variar de acordo com o texto ao longo do livro, você vai ver que tem ilustrações que você cobre o papel, e a tradição da técnica da aquarela é você nunca cobrir o papel, você sempre tem que deixar que o papel respire, que a textura respire e em determinadas ilustrações eu não fiz isso não, eu cobri mesmo, como se fosse guache, porque pedia, eram momentos dramáticos, momentos de luta, momento em que a pessoa está presa e tudo , agora outros momentos mais líricos, em que aparece o pai dele, que o pai dele vai andando e o garoto tá em primeiro plano, usei uma técnica bem *la vie*. A técnica é como se fosse uma música, existem movimentos não é isso? O *Allegro*, o *Adagio*, o *Allegretto*, o *Allegro ma non troppo*, o livro também tem esses movimentos, em termos de técnica. Ora é mais presto ora é mais lento, ora é um adágio, ora é um largo. 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 não sei se você conhece *Viva Jacaré* da Cora Ronái, que foi minha parceira em seis livros, foi uma grande parceira que eu tive de livros, então nesse livro *Viva Jacaré*, o livro vem com um estilo de aquarela aí 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 movimentos 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.

### **Qual papel desempenha a cor em seu trabalho?**

Eu tenho uma paleta muito pequena, isso aí em qualquer livro. Eu geralmente trabalho com tons terrosos, trabalho com dois cádmios no máximo, dois azuis no máximo. Eu tenho uma paleta muito reduzida e gosto de trabalhar as cores, por exemplo, se você tem o ocre e o sépia, o terra de siena e o marrom van dik, são cores fundamentais para mim, então a cor é muito importante no meu trabalho, mesmo. Ela é tão importante quanto o desenho que eu vou fazer. Claro que um bom desenho sustenta

uma cor inábil, o contrário não, mas a cor, você consegue passar todo o clima, a atmosfera do livro, unicamente com a cor, o desenho pode ser praticamente secundário, você tornar o livro mais pictórico, assim como se fosse o Cézanne. Olhar um Cézanne e ver que ele não trabalha com contornos, não trabalha com formas limitadas. Eu acho um aspecto fundamental saber trabalhar a cor em função da palavra, porque é um som, o som, digamos que seja uma cena muito dramática, se fosse em termos de música, seria o que? Seriam as trompas, os oboés, os tchelos? Então, são 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, a cor, ela tem um papel narrativo, a cor ela conta uma história também, mas ela não pode ser abstrata, ele tem que ter uma forma figurativa. E se você olhar assim, os grande mestres, um Edmund Dulac, por exemplo, que usa muito isso. Ele faz em determinados momentos da ilustração dele, quase como se fosse uma abstração, se você pegar um trecho de uma ilustração do Dulac, ou Rackham, você vai ver que é uma abstração, depois que você abre e vê que tem uma figuração. Eu acho que essa junção entre a abstração e a figuração é que faz contar a história em termo de cor. Por que a cor, ela precisa também de não ter forma, por que quando você limita muito a cor à forma, ao desenho, você limita muito a expressividade da cor. Interessante é quando você deixa a cor quase que solta, quase que seguindo seu próprio caminho, você vê isso nos mestres, eles criam a figura, por exemplo o próprio Rackham, ele faz um traço muito definido, seguindo a tradição inglesa, mas em determinados momentos, dos matos, das árvores, ele faz quase uma abstração, acho que essa dialética, esse contraste do tangível com o não tangível em termos de cor é que cria o interesse para ilustrações narrativas.