

PG
MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL

O ERA UMA VEZ NA ILUSTRAÇÃO

Linguagem e Plasticidade no Universo Gráfico de Rui de Oliveira



Dissertação de Mestrado em História da Arte
Área de concentração: História e Crítica da Arte

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

Rio de Janeiro
1998

MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL

O ERA UMA VEZ NA ILUSTRAÇÃO

Linguagem e Plasticidade no Universo Gráfico de Rui de Oliveira

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em História da Arte, área de concentração História e Crítica da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Medeiros

Dissertação de Mestrado em História da Arte
Área de concentração: História e Crítica da Arte

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

Rio de Janeiro
1998

Mokarzel, Marisa de Oliveira
M716 e O Era uma vez na ilustração: linguagem e plasticidade no universo gráfico de Rui de Oliveira/ Marisa de Oliveira Mokarzel. - Rio de Janeiro, 1998.

153 f. : il. - Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1. Ilustração de livro infantil. I.Título

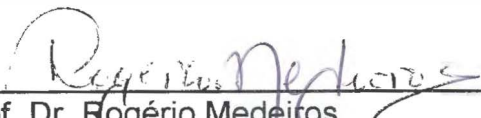
CDU-087.5

MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL


O ERA UMA VEZ NA ILUSTRAÇÃO

Linguagem e Plasticidade no Universo Gráfico de Rui de Oliveira

ORIENTADOR:


Prof. Dr. Rogério Medeiros
Universidade Federal do Rio de Janeiro

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Guilherme Sias Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro


Prof^a. Dr^a. Ana Maria Amorim Alencar
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado em História da Arte
Área de concentração: História e Crítica da Arte

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

Rio de Janeiro
1998

O material a ser utilizado pelo ilustrador não está diretamente na palavra, mas no entre-palavras. Nesse espaço vazio, indefinido, nessa área crepuscular entre uma palavra e outra é onde se localiza a ilustração.

Rui de Oliveira

Para Elias e Eliete, meus pais, pelo carinho constante, pelos sonhos e vãos, sempre permitidos. Em memória.

Para Hélio e Ciucy, Luiz Otávio, Ana Maria e Tito, - tios, irmãos e cunhado - que tornaram o sonho possível.

AGRADECIMENTOS

- ao Rogério Medeiros, meu orientador, por ter acreditado no tema, pelo constante diálogo e as dicas certeiras.
- ao Rui de Oliveira pelo empréstimo dos livros, pela delicadeza e pelos sábios ensinamentos.
- à Elizabeth Serra pelas preciosas informações e pela disponibilidade e paciência em responder as várias perguntas da entrevista.
- à Christiane e Marcelo pela entrevista e as revelações sobre o mestre.
- à Linda Gondim pelo carinho e pelas importantes sugestões.
- à Josebel pelos livros e o apoio nas horas precisas.
- à Angela Lago pelas imperdíveis dicas de navegação, via Internet.
- ao Maurício Fares Paes pela versão competente, pela rápida substituição das palavras.
- à Norma Barata pelo zelo e afeto de sempre, pela pronta ajuda.
- à Liane, à Maria Helena, ao Luiz Borges e à Lourdes Maria, amigos queridos, pelo constante apoio, pela alegria e o imprescindível carinho.
- ao Hêlvio, amigo e pai dos meus sobrinhos, que nas idas e vindas, nas inúmeras andanças, facilitou a estrada.
- à Delaine amiga, que, como Hermes, fez chegar às terras do sul as palavras do norte.
- às amigas e colegas Ruth, Kátia e Regina que estiveram sempre presente nos vários momentos do curso, pela solidariedade.
- à toda equipe da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil-FNLIJ pelo atendimento sempre gentil e pelas portas abertas à consulta do rico acervo.
- à equipe da Secretaria do Curso de pós-graduação da Belas Artes pelas sempre atendidas solicitações.
- à toda equipe, e em especial à Vilma, da seção infantil e da Gibiteca da Biblioteca Arthur Vianna da Secretaria de Cultura do Pará, pelas gentilezas, ficha catalográfica, livros e Gibis, fundamentais ao trabalho.
- ao CNPQ, pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta estudar a narrativa imagética que se processa nas ilustrações de livro infantil, tendo como núcleo de análise a produção gráfica do ilustrador Rui de Oliveira. Tomando como ponto de partida suas ilustrações, foi estudado o campo figurativo, observando-se dois eixos condutores: um relacionado com a questão da inteligibilidade e outro com a questão estética. Estes dois eixos ao perpassarem o estudo da narrativa contribuíram com outro tipo de observação: o da ilustração enquanto linguagem. Para que esta observação se realizasse procurou-se examinar como a ilustração se organiza e se inter-relaciona com outras linguagens visuais, além de manter uma iteração com a linguagem verbal. A construção de todo o processo de estudo levou em consideração a contextualização histórica da ilustração, a busca de uma metodologia adequada à proposta, o apoio de teóricos que contribuíssem com as questões relativas à narrativa, à linguagem e à leitura visual da obra. De posse desses instrumentos tornou-se possível partir para a análise dos desenhos. Nesta análise houve uma preocupação em estudar tanto as questões de natureza formal quanto as relacionadas com o significado das imagens dentro do encadeamento narrativo. Como as ilustrações foram divididas em três categorias - a primeira, em que ilustrador tem como referencial o texto de um escritor; a segunda em que ele constrói texto e imagem; e a terceira em que realiza a narrativa apenas com imagens - houve em um primeiro momento uma observação de caráter mais geral, em que ilustrações de vários livros foram estudadas. Essas ilustrações pertenciam às duas primeiras categorias e nelas examinou-se a ponte estabelecida com as outras linguagens visuais e a verbal. No instante seguinte foram vistas as ilustrações inseridas na terceira categoria, houve desta feita um encaminhamento mais específico, foi estudado um único livro e nele observado, além do aspecto referente à linguagem, todos os passos da construção da narrativa imagética. As histórias dos livros infantis, contadas com as imagens criadas por Rui de Oliveira, possibilitaram a percepção dos mecanismos de uma linguagem construída com elementos gráficos. E foi através dos códigos visuais que se tornou possível o passeio pelo mundo encantado da ilustração.

ABSTRACT

This essay has a goal the studying of the imagetic narrative that is processed in children's book illustrations, having as field of study the graphic production by Rui de Oliveira. Taking his illustrations as starting point, the figurative field has been studied, in which two main streams were observed: a relationship with the question of intelligibility and another with the esthetic question. When those two streams met the study of the narrative, they contributed with another type of observation: that of the illustration as language. For this observation to be possible, the examination of how the illustration is organized and is inter-related with other kinds of language was sought. The construction of the whole process of the study took into consideration the illustration's historic contextualization, the reach of an adequate methodology to the proposal, the support of theorists that would contribute with the questions related to the narrative, to the language and to the work's visual. After the analysis of this data the analysis of the drawing was possible. Throughout the analysis, there was the preoccupation about studying the questions of formal nature as well as the ones related to the meaning of the images inside the narrative chain. Since the illustrations were divided into three categories - the 1st in which the illustrator has the text as a reference; the second in which he constructs the text and image, and the third in which he narrates with images only - there was in a first moment a more general observation, in which the illustrations belonged to the two first categories and it was observed that there was a connection with other kinds of language: visual and verbal. At a second instance, the illustrations of the third category were studied. This time the study was more specific: a single book was studied, and in this book all the steps to the construction of the imagetic narrative were observed. The stories in children's books told with images by Rui de Oliveira, made the perception of the mechanism of a language built with graphic elements possible.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Nascimento do Jacaré (VIVA JACARÉ).....	69
Fig. 2 - <i>Close</i> no corpo do Jacaré (VIVA JACARÉ).....	70
Fig. 3 - Cara do Jacaré (VIVA JACARÉ).....	70
Fig. 4 - Esboço da seqüência (VIVA JACARÉ).....	70
Fig. 5 - Bala atravessando o texto (VIVA JACARÉ).....	71
Fig. 6 - Morte do Jacaré (VIVA JACARÉ).....	71
Fig. 7 - Esboço da seqüência do tiro (VIVA JACARÉ).....	72
Fig. 8 - Blondie/recurso quadrinhos (AS FRANGAS).....	74
Fig. 9 - Momento solitário de Madá (OS POVOS DA FLORESTA).....	75
Fig.10- Madá e o velho (OS POVOS DA FLORESTA).....	76
Fig.11- Ilustração de Harold Foster (O PRÍNCIPE VALENTE).....	76
Fig.12- Ilustração de Chester Could (DICK TRACE).....	78
Fig.13- Recurso de quadrinhos policiais(UMA ILHA LÁ LONGE).....	79
Fig.14- O unicórnio (UMA ILHA LÁ LONGE).....	80
Fig.15- Personagens, recurso da caricatura(O HOMEM QUE BOTOU OVO).....	83
Fig.16- Texto e imagem (O HOMEM QUE BOTOU OVO).....	84
Fig.17- Página central (O HOMEM QUE BOTOU OVO).....	84
Fig.18- Monotonia interiorana (O RAPTO DO MENINO).....	86
Fig.19- O corre-corre (O RAPTO DO MENINO).....	87
Fig.20- Friso e texto (UM PACATO VILAREJO).....	90
Fig.21- D. Mercedes (UM PACATO VILAREJO).....	90
Fig.22- Sr. Manuel (UM PACATO VILAREJO).....	91
Fig.23- Apresentação da Bela (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	107
Fig.24- Bela e o pai (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	109
Fig.25- Ilustração Morris e Burne-Jones (CONTRE L'ART D'ELITE).....	110
Fig.26- Padronagem floral (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	110
Fig.27- A partida do pai (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	111
Fig.28- Estrutura do desenho da partida (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	112
Fig.29- A floresta (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	114
Fig.30- Parque Güell-Gaudi (A ARTE MODERNA).....	114
Fig.31- O pai de Bela no Castelo (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	116
Fig.32- Tempo e espaço diferenciados (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	120
Fig.33- Retirada da flor (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	122
Fig.34- O espelho mágico (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	123
Fig.35- Ilustração de Ruth Sanderson (A BELA E A FERA-BEAUMONT).....	124
Fig.36- Ilustração de Mercer Mayer (A BELA E A FERA-MAYER).....	125
Fig.37- Dois tempos, dois momentos(A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	127
Fig.38- A Bela, o pai e a Fera (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	129
Fig.39- Três instantes diferentes(A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	130
Fig.40- Ilustração equipe Disney (A BELA E A FERA-DISNEY).....	132
Fig.41- Bela retorna para Fera (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	134
Fig.42- Fera quase morta (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	135
Fig.43- Final Feliz (A BELA E A FERA-OLIVEIRA).....	136

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. RUMO AO CASTELO.....	15
2.1. Virando as páginas surgem as figuras.....	15
2.2. Primeira parada: figuras e representação.....	27
2.3. Segunda parada: narrando histórias.....	40
2.4. Terceira parada: lendo imagens.....	45
2.5. A escolha do personagem.....	50
2.6. Lupas e pistas na mira do castelo.....	53
3. NO CASTELO DA ILUSTRAÇÃO.....	58
4. NOS JARDINS DA BELA E A FERA.....	96
4.1. Bela, muito prazer.....	106
4.2. No meio do caminho	111
4.3. Uma rosa e um castigo.....	121
4.4. Entra dia sai noite e um coração se abre.....	126
4.5. Abre-se o coração: tudo se transforma.....	136
5. SAINDO DO CASTELO.....	141
BIBLIOGRAFIA.....	144
ANEXO 1 - Entrevista: Rui de Oliveira	
ANEXO 2 - Lista de prêmios e exposições	
ANEXO 3 - Entrevistas: Marcelo Ribeiro e Christiane Mello	
ANEXO 4 - Tabelas	
ANEXO 5 - Entrevista: Elizabeth D'Angelo Serra	
ANEXO 6 - Entrevista de Angela Lago para <i>Doce de Letra</i>	
ANEXO 7 - Manifesto	

1. INTRODUÇÃO

Inicialmente, a proposta era estudar as ilustrações brasileiras dos livros infantis que constroem uma narrativa através da seqüência de imagens. Havia, antes de tudo, o objetivo de averiguar se este tipo de ilustração, apesar de se inter-relacionar com a linguagem verbal e outras linguagens visuais, possuía uma linguagem própria. Todavia, com o processo de novas leituras e realização de monografias voltadas para o tema, abriu-se um espaço para a circulação de outras idéias. Com isto surgiu a decisão de realizar um estudo das ilustrações de Rui de Oliveira. Sendo assim, as questões relativas à linguagem, serão observadas no campo figurativo deste ilustrador e nele será verificado como a ilustração constrói a sua linguagem, apresenta as suas especificidades. Seria bom lembrar ainda que, no que diz respeito às monografias, estas mostraram-se deveras importante para o processo de estudo, por isso, trechos delas compõem o corpo deste trabalho.

Torna-se também necessário delimitar que a temática da ilustração a qual este estudo se refere é, especificamente, a dos livros para crianças em que a imagem conta uma história, dialogando com o texto ou sem a presença verbal. Esta ressalva torna-se importante a medida em que há um outro tipo de ilustração que se desenvolve seguindo uma lógica diferente, sem contar uma história de forma seqüencial.

O motivo pelo qual o estudo foi direcionado às ilustrações de um único ilustrador deve-se, em parte, à necessidade de viabilizar metodicamente o campo de estudo. Antes, pretendia-se estudar a produção pós anos 70 dos ilustradores brasileiros. Contudo, como é muito grande o número de livros ilustrados produzido neste período, optou-se, então, por trabalhar apenas com um ilustrador que viesse atuando, continuamente, desde o final da década de 70. A razão da escolha desse período e da produção de Rui de Oliveira encontra-se, mais detalhadamente especificada, no segundo capítulo “Rumo ao Castelo”, na parte: “A Escolha do Personagem”. No início deste mesmo capítulo, no item “Virando as Páginas, surgem as Figuras”, há um pequeno histórico da ilustração, apenas com a intenção de introduzir o assunto.

Vale observar que, assim como a delimitação do campo de estudo foi impondo-se como uma condição para se poder aprofundar mais as questões relativas à ilustração, uma de suas especificidades foi destacando-se. Trata-se da narratividade. É no espaço da narrativa que este tipo de ilustração acontece e é em função desse espaço que outras especificidades se organizam. Por isso, no segundo capítulo, item “Segunda Parada: Narrando Histórias” além de se observar como ocorre a narrativa na pintura, cinema, quadrinhos, e em que ponto essas narrativas se aproximam ou se afastam da ilustração, houve a necessidade de se deter na questão do processo narrativo em si. O que vem a ser uma narrativa e de que elementos ela se compõe. Para tanto, os estudos da narrativa verbal partiram das propostas de Vladimir Propp e Roland Barthes. Estes estudos serviram de referência para Christian Metz, que conduz o seu trabalho em

direção a narrativa imagética, e a proposta de Metz contribuiu para que se observasse a ilustração enquanto narrativa.

Não foi suficiente, no entanto, saber que é na seqüência de imagens que a ilustração se organiza, foi preciso ir além, conhecer o processo dessa organização, quais os elementos gráficos que são utilizados para construir a história. Deve-se lembrar que a ilustração caminha pela narrativa através de dois eixos: um da ordem do inteligível e outro de ordem estética. E para se entender melhor como se dá esta trajetória em que, simultaneamente, ocorrem dois movimentos de diferente ordem, tornou-se necessário buscar apoio em um teórico que admitisse a arte como linguagem, e que estivesse preocupado com a leitura das obras visuais. Por esta razão, ainda no capítulo “Rumo ao Castelo”, item “Terceira Parada: Lendo Imagens” foi possível observar como a ilustração se estrutura esteticamente, dentro de um campo figurativo, tendo como referência as propostas de Pierre Francastel sobre o “pensamento plástico”.

Através do referencial teórico e dos livros ilustrados por Rui de Oliveira, ficou estabelecida a condução da pesquisa, procurando-se ver como esta seria realizada, que critérios se utilizaria para estudar as ilustrações, que instrumentos seriam necessários para se averiguar o processo narrativo, observar as questões estéticas. A descrição de todo este processo encontra-se no segundo capítulo, no item “Lupas e Pistas na Mira do Castelo”.

Organizada a metodologia, pôde-se efetuar a análise das ilustrações. No Capítulo três, “No Castelo da Ilustração” são observados os trabalhos de Rui de Oliveira, que se estruturam tendo como ponto de partida o texto de um escritor. Neste tipo de livro, que apresenta elementos verbais e não verbais, foi possível

perceber melhor a relação da imagem com a palavra. Para facilitar o estudo, os livros foram divididos em três grupos e em cada um deles encontram-se inseridas as ilustrações que utilizam os recursos gráficos provenientes do cinema, dos quadrinhos e da caricatura, respectivamente. Esta divisão tem como objetivo evidenciar as diferenças e semelhanças de linguagem e mostrar, com mais clareza, os elementos próprios da ilustração.

No quarto capítulo, “Nos Jardins da Bela e a Fera”, destaca-se o estudo do livro sem texto de Rui de Oliveira, construído a partir deste conto popular. Nestas ilustrações, que compõem o livro, foi possível acompanhar o processo de estruturação da narrativa imagética, assim como os referenciais estéticos utilizados, advindos de movimentos artísticos como *Art Nouveau*, *Arts and Crafts* e a arte medieval.

Fechado o ciclo de estudo relativo à ilustração e à sua linguagem, foram efetuadas as considerações finais, no último capítulo, “Saindo do Castelo”. Nele, deixa-se o espaço mágico das imagens, o “mundo fantástico” dos personagens para se reavaliar as trilhas visuais do universo gráfico de Rui de Oliveira.

2. RUMO AO CASTELO

2.1. Virando as páginas surgem as figuras

Os contos populares que eram transmitidos oralmente sem diferenciação de faixa etária, vão dar origem às primeiras histórias que visam o público infantil. Antes, as histórias eram contadas para um público indiferenciado, tanto a criança quanto o adulto participavam do mesmo circuito em que compareciam os narradores desses contos populares. A divisão criança/adulto nasce com o mundo burguês, tendo como finalidade a divulgação de uma ideologia condizente com os novos valores dessa classe emergente. Por isso, a história para criança, ao surgir, já traz em seu conteúdo o caráter moralista e a intenção de educar. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, "as primeiras obras publicadas visando o público infantil apareceram no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII." (1984, p.15). Estas duas autoras lembram, ainda, que, um pouco antes, durante o classicismo francês, no século XVII, era possível encontrar histórias destinadas à criança.

Para se entender melhor o processo de consolidação do livro infantil seria interessante lembrar que a revolução industrial, deflagrada no século XVIII, vai produzir um dos fenômenos responsável pelas inovações tecnológicas e pela maior complexidade da manufatura. Junto a essas mudanças presencia-se alterações de ordem social e política. A burguesia solidifica-se politicamente e ideologicamente. Reivindica maiores poderes.

Para alcançar os seus objetivos necessita que determinadas instituições trabalhem em seu favor. Entre essas instituições estão duas, em especial, que vão contribuir para que a sociedade burguesa se consolide enquanto classe social: a família e a escola. Em relação à primeira será mantido um tipo de representação que se tornará estável por meio da divisão do trabalho. O pai terá como função a sustentação econômica e a mãe administrará a vida doméstica privada. Legitimando o quadro familiar, iremos encontrar o beneficiário desse esforço conjunto: a criança. Segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo:

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. (1984: p.17).

Até o século XVIII a escola tinha sido facultativa e, por muitas vezes, dispensável. Todavia, pouco a pouco, torna-se compulsória e cresce a frequência às salas de aula. O objetivo era instrumentalizar aqueles que tornar-se-iam os representantes desta classe emergente. Zilberman e Lajolo afirmam que “como a família, a escola se qualifica como espaço de mediação entre a criança e a sociedade(...)”(1984: p.17). Dessa forma, a importância da escola vai ser reforçada por novos papéis, tornando-a imprescindível.

A escola ao contribuir para a solidificação política e ideológica da burguesia, tem como função dar condições às crianças de enfrentar o mundo maduro. Para realizar melhor este enfrentamento, é necessário que a criança reforce o seu conhecimento através da literatura. E os laços que unem a literatura à escola visam, também, preparar este pequeno leitor para o consumo de obras impressas. Este é, justamente, o ponto que faz acionar um circuito, em

que a literatura fica de um lado, intermediando a criança e a sociedade de consumo, e do outro lado fica a escola, promovendo e estimulando o saber da criança, preparando-a para o mundo burguês. Na verdade, literatura e escola agem com cumplicidade, criando um mercado específico que ao mesmo tempo que coloca a criança como consumidora de livros, a instrumentaliza para ocupar um lugar na sociedade.

Importante instrumento para as instituições “família” e “escola”, a literatura infantil estará sempre presente no universo da criança e será bastante difundida na sociedade inglesa. Afinal, a Inglaterra além de apresentar-se como uma potência comercial e marítima, é um país onde a revolução industrial encontra-se mais consolidada. Este estado de coisas favorável faz com que os ingleses contem, além do mercado interno, com um mercado em expansão, formado pela própria Europa e o Novo Mundo.

Dentro deste quadro mercadológico, acrescido de novos recursos técnicos, a literatura infantil vai transformando-se em um grande negócio, tornando possível, inclusive, definir os tipos de livros que mais agradam às crianças. Três se sobressaem: as histórias fantásticas, as de aventuras e as de temas cotidianos. Assim, na segunda metade do século XIX, o livro para crianças firma-se como um investimento lucrativo e a ilustração, que até então acompanhava os textos, passa a ser considerada como um recurso gráfico da maior importância. Walter Benjamin, em seu artigo *Velhos Livros Infantis* comenta:

Um elemento salva o interesse mesmo das obras mais antiquadas e tendenciosas: a ilustração. Esta furtou-se ao controle das teorias filantrópicas

e artistas e crianças entenderam-se rapidamente, passando por cima da cabeça dos pedagogos. (1984: p. 50).

Na Inglaterra, em plena era vitoriana, a ilustração vai tornando-se cada vez mais bem cuidada. Presencia-se o crescimento do número de editoras e o aperfeiçoamento do processo de distribuição. Neste cenário, favorável ao livro infantil, os artistas gráficos, cada vez mais, vão sendo requisitados para ilustrar estas narrativas. Na realidade, muitos deles não trabalham exclusivamente como ilustrador e nem tampouco ilustram apenas livros para crianças. Todavia, é inegável o crescimento do número de artistas que ilustram as publicações infantis.

Narrar através da imagem é um processo antigo, utilizado desde a pré-história. Mas, é a partir do século XVIII, com o surgimento da literatura infantil que as imagens criadas para este tipo de livro começam a circular. E é, sobretudo, no século XIX que começa a se firmar uma geração de ilustradores que, exercendo outras atividades, dedica-se à ilustração do livro para crianças. Como um grande número deles concentram-se na Inglaterra, em diferentes graus, recebem influências de movimentos artísticos ingleses, mais especificamente do Pré-Rafaelismo e do *Arts and Crafts*. É em plena era vitoriana, que se presenciará a realização de inúmeros livros ilustrados elaboradas não apenas com a intenção de educar, mas também de promover o prazer estético.

William Morris, um dos líderes do movimento *Arts and Crafts*, com ou sem intenção, contribui para o aprimoramento da formação visual de grandes ilustradores. Na empresa de Morris, *Kelmoscott Press*, livros serão impressos

como se fossem obra de arte. A concepção gráfica desses livros tem como referência a Idade Média, valoriza o trabalho manual. Integrará o quadro da *Kelmoscott*, Walter Crane, um dos mais importantes ilustradores de livros infantis do século XIX.

Discípulo e amigo de William Morris, Crane participará do *Arts and Crafts* e produzirá inúmeros objetos de arte decorativa para a *Morris and Co*. Influenciado pelas idéias socialistas do mestre, em 1884, um ano antes de associar-se à Liga Socialista, será o primeiro presidente da *Art Workes Guild*, criada sob o modelo das existentes no mundo medieval. Esta agremiação atraiu artistas, arquitetos e artesãos e desempenhou um importante papel junto às escolas de arte e administração pública. Desta agremiação também participará, o aquarelista Arthur Rackham, um dos maiores nomes da ilustração do começo do século XX.

Neste período, tem início o entrelaçamento entre editores, ilustradores e as galerias de arte, devido a valorização dos originais da ilustração de livros infantis. Antes, estes originais ficavam bastante danificados devido a processos mais rudimentares de impressão. Todavia, com os avanços tecnológicos novas técnicas possibilitam que o original fique intacto, podendo ser negociado à parte e admirado enquanto obra de arte. Sendo assim, foi possível a *London Leicester Galleries* realizar exposições dos originais de Arthur Rackham ao mesmo tempo em que as editoras lançavam seus livros. Essa galeria também produziu a exposição dos originais de Edmund Dulac, responsabilizando-se, em parceria com a Hodder & Stoughton, pela publicação das obras.

Os livros para crianças tornaram-se assim um símbolo de bom gosto, passando a ser disputados por colecionadores. Entre 1900 e a Primeira Guerra

Mundial os livros infantis firmam-se como um grande negócio. Mas, depois da guerra, a Inglaterra, no que se refere à publicação de livros para criança, não terá mais a primazia que tinha no século XIX. As novas produções, em parte, deslocam-se, agora, para os Estados Unidos, que começam a dividir com a Europa o mercado de livros infantis. Os americanos criam, em 1922, o prêmio anual Newbery para o melhor livro para criança. E, em 1936, homenageando o ilustrador inglês Randolph Caldecott, oferecem o prêmio Caldecott para a melhor ilustração de livro infantil. Assim encerra-se um período e tem início um outro que revelará novas técnicas, novos ilustradores.

Como foi visto, a literatura infantil teve início na Europa, no final do século XVII, começo do século XVIII. No Brasil, no entanto, ela só surgirá depois que as publicações européias já haviam constituído um sólido acervo e eram distribuídas em vários países. O livro brasileiro para criança surge, na verdade, no século XX, embora, ao longo do século XIX, se tenha conhecimento de um ou outro exemplar destinado ao público infantil. Esse tipo de livro terá, no Brasil, um percurso semelhante ao do livro europeu: estará atrelado à instituição família e à escola. Todavia, corresponderá às exigências locais, apresentando algumas características próprias.

Com o processo de urbanização que começa a ocorrer entre o fim do século XIX e início do século XX, pode-se perceber a formação de um público consumidor de produtos industrializados. Trata-se de um público diversificado que a indústria cultural tentará atingir, produzindo desde sofisticadas revistas femininas, romances ligeiros, até livros e revista para crianças. Regina Zilberman

e Marisa Lajolo ao referirem-se à transformação da sociedade rural em urbana, reconhecem que na formação dessa nova sociedade a escola exercerá um papel fundamental. Comentam:

Como é à instituição escolar que as sociedades modernas confiam a iniciação da infância tanto em seus valores ideológicos, quanto nas habilidades, técnicas e conhecimento necessários inclusive à produção de bens culturais, é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil. (1984: p.25).

Com o novo modelo social que começa a se impor, favorecido por um contingente urbano, presencia-se o surgimento desse possível consumidor de bens culturais. A valorização do conhecimento, do saber, impulsiona campanhas pela instrução, pela alfabetização e pela escola. Tudo isto proporciona as condições para que uma literatura infantil nacional seja criada. A partir desse momento, jornalistas, intelectuais e professores começam a produzir livros infantis. Mas, como esse período ainda está fortemente marcado pela produção de obras estrangeiras, há o apelo nacionalista e os livros produzidos trarão como tema principal os assuntos referentes à pátria e ao folclore brasileiro. Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieiras publicam "Contos Infantis", Olavo Bilac escreve, com Coelho Neto, os "Contos Pátrios" e Alexina de Magalhães Pinto difunde, em seus livros, o gosto pelo folclore.

Um dos exemplos da existência de um novo público consumidor formado por crianças, é o surgimento da revista "O Tico-Tico", em 1905. Esta revista desde o seu lançamento será um sucesso e permanecerá no cenário editorial até os anos 60. Ela foi responsável pela criação de personagens e histórias que contribuíram na construção de um imaginário infantil mais afinado com a

realidade brasileira. "O Tico-Tico" contou com a colaboração de grandes artistas e revelou que no Brasil, do começo do século, pelo menos nos grandes centros, já era possível a atuação de uma indústria cultural.

Participaram desse periódico infantil, grandes caricaturistas das "Revista da Semana", "Fon, Fon", "O Malho" e "Careta". Entre eles, estavam J.Carlos e K. Lixto. Também atuou na revista Max Yantok que, além de ilustrar, escreveu histórias para crianças. As aventuras fantásticas da Kaximbow, foi uma de suas criações. Mais tarde, inspirado nas "Mil e uma Noites", escreveu "Os Sete Serões de Nemayda". Outro colaborador do "Tico-Tico" foi Luiz Sá, criador das aventuras de "Reco-Reco, Bolão e Azeitona". Luiz realizou um filme de animação, "As Aventuras de Virgulino" e teve "Gigi-Gogô", seu livro infantil, editado em quatro línguas.

Com a produção dessa equipe de grandes artistas de "O Tico-Tico" abre-se o caminho para a ilustração brasileira. Vale, contudo, observar que um trabalho de ilustração já vinha sendo feito, na maioria das vezes, em livros traduzidos. Nelson Boeira Faechich, Herbert Horn e Oven Osterbeye realizaram algumas dessas ilustrações. Em 1920 foi editado, em São Paulo, o livro do primeiro grande escritor da literatura infantil: Monteiro Lobato. O artista Votolino ilustrou a primeira edição de "A Menina do Narizinho Arrebitado". Belmonte, chargista como Votolino, produziu as ilustrações, em 1937, do "Emília no País da Gramática".

Na década de 30, durante a gestão de Gustavo Capanema como Ministro da Educação e Saúde, promoveu-se um concurso de textos e ilustrações infantis. Havia a intenção de criar "álbuns de estampa". Formou-se uma comissão para

estudos sobre a leitura infanto-juvenil, da qual participaram, entre outros, Jorge Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes e José Lins do Rego. O concurso contou com artistas como Portinari, Luís Jardim e Augusto Rodrigues, participaram também Santa Rosa que teve seu livro "O Circo" impresso na Bélgica e Paulo Werneck, cujo livro "A Lenda da Carbaubeira" encontra-se na seção de obras raras da Biblioteca Nacional.

No entanto, um crescimento significativo na produção de livros infantis só começou a ser detectado na década de 60. Nesse momento, multiplicaram-se as instituições e programas voltados para o fomento da leitura e criou-se um campo propício para a discussão sobre literatura infantil. Surgiram a Fundação do Livro Escolar (1966) e a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ (1968). Se nas décadas anteriores, autores famosos já haviam publicado livros para crianças, nessa década editou-se "Ou Isto ou Aquilo"(1964), de Cecília Meireles e "A Mulher que Matou os Peixes" (1968), de Clarice Lispector. Apareceu também uma das mais inovadoras revistas de quadrinhos brasileira, "Pererê", criada por Ziraldo, em 1960, mas significativamente interrompida em 1964. Todavia, em 1969, "Flicts" inaugura a carreira de Ziraldo como ilustrador de livros infantis.

Na década de 70 a literatura infantil passa a ser produzida em grande quantidade. Proliferam-se os autores especializados em livros para crianças e jovens. O aumento do interesse do mercado editorial por esse tipo de livro, aconteceu devido a reforma de ensino que obrigou, nas escolas, a leitura de autores brasileiros. Por esta razão, cresceu o número de editoras especializadas

em livros para criança e surgiram as primeiras livrarias dirigidas ao público infantil.

Da mesma forma que "O Tico-Tico" foi importante para o imaginário da criança brasileira, nos anos 70 surgiu uma outra revista infantil, possibilitando uma nova linguagem, propondo temas inusitados. Trata-se da "Revista Recreio", onde a criança ganhou um novo olhar, recebeu o mesmo tratamento inteligente dado por Monteiro Lobato. Participaram da revista, Ruth Rocha, Joel Rufino, Ana Maria Machado. Nesse período, com maior frequência e regularidade, havia lançamentos de novos títulos de livros infantis, isto porque, agora, estavam inseridos dentro de um sistema editorial mais moderno. A partir desse instante, formou-se uma rede de distribuição bem articulada entre editoras, livrarias e escolas. É interessante notar que até o Instituto Nacional do Livro - INL, do Ministério da Educação e Cultura, começou a co-editar, por intermédio de convênios, um número significativo de obras infantis e juvenis.

Este impulso, no campo editorial, atraiu artistas gráficos que iriam transformar o livro em um objeto mais atraente. A concorrência entre as editoras proporcionou uma preocupação maior com a questão visual. Este aspecto ao ser cada vez mais enfatizado, fez com que a ilustração fosse vista de forma diferente, não mais subsidiária do texto. O livro começou, então, a ter uma nova imagem. Alguns dos primeiros criadores dessas imagens foram Regina Yolanda, Ziraldo, Gian Calvi, Rui de Oliveira, Eliardo França e Gerson Conforti. Eles contribuíram, em parte, para a construção de uma nova classe de artistas: a dos ilustradores.

Mas, na verdade, o novo visual do livro infantil só vai acontecer na década de 80. Foi nesse período que a ilustração tornou-se mais ousada e o livro

recebeu um tratamento gráfico que revelou maior preocupação com a estética. O trabalho do ilustrador começa a ser reconhecido. Esse reconhecimento pode ser observado através das proliferações de exposições. Em 1984 e 1985 realizou-se a "Exposicion Itinerante Latino-americana", em 1987 a "Mostra de Ilustrações para Crianças" e mais recentemente a "Mostra de Ilustradores Brasileiros" que foi exibida na Feira de Bolonha e esteve exposta na Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro, em 1995, junto com as ilustrações de livros alemães, recebendo o nome de "Na Imagem a Viagem". Em 1996, a Mostra da Feira de Bolonha, trouxe ilustradores da Espanha, Holanda e Itália para, em um intercâmbio cultural, promoverem oficinas, participarem de um ciclo de debates.

Outro dado significativo é o número crescente de prêmios criados especificamente para ilustração. A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, além de oferecer o prêmio de melhor ilustração, oferece o de melhor livro de imagem. Foi instituído pela Câmara Brasileira do Livro o prêmio Jabuti para ilustração, a Associação Paulista de Críticos de Arte criou o de Melhor Ilustrador e a Bienal do Livro de São Paulo também premia os trabalhos gráficos de livros infantis.

Ainda nos anos 80, foi criada a Associação dos Ilustradores do Rio de Janeiro. Esta Associação nasceu com a preocupação de agregar os ilustradores, defender seus interesses e tentar formular um pensamento sobre ilustração. Embora a Associação não tenha se mantido, suas idéias questionadoras e a preocupação com a qualidade da ilustração foram mantidas.

Em 1987, surgiu pela primeira vez um Congresso de Literatura Infantil, promovido pela FNLIJ, ele abriu espaço para a discussão sobre a imagem no

livro para a criança. Conferências, mesas-redondas, oficinas e cursos debateram a arte de ilustrar. Vários ilustradores estiveram presentes, alguns deles premiados internacionalmente. Este é outro dado que reflete o reconhecimento do trabalho do ilustrador brasileiro. Nomes como Angela Lago, Gian Calvi, Zivaldo, Eliardo França, Rui de Oliveira, Gerson Conforti tiveram suas ilustrações premiadas no exterior mais de uma vez. Atualmente, tem-se notícia de que instituições universitárias começam a interessar-se pelo estudo das imagens dos livros infantis. No Rio de Janeiro, na Escola de Belas Artes-EBA, Rui de Oliveira tem divulgado a arte de ilustrar. Guto Lins, professor do Departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica-PUC/RJ, afirma, em uma reportagem da “Revista VEJA-Rio”, que a partir de 1997 será criado uma pós-graduação *stricto sensu* referente à ilustração.

Pode-se notar que apesar de algumas dificuldades, como a questão da baixa remuneração e da qualidade gráfica da impressão, a profissão de ilustrador, no Brasil, está consolidando-se, pois muitos artistas estão trabalhando continuamente, por mais de dez anos. Com a preocupação de estudarem as questões da ilustração, tanto no que se refere à parte prática quanto teórica, os ilustradores estão conseguindo realizar algumas experiências gráficas inovadoras.

Atualmente, além do aumento da criação de livros sem textos, observa-se, também, que um crescente número de ilustradores está criando as suas próprias histórias. Esta criação acontece muito mais através da imagem do que através da palavra. Vendo ser legitimado o seu trabalho, o ilustrador brasileiro vai dedicando-se, cada vez mais, a pesquisar o universo gráfico da ilustração,

observando a maneira mais inventiva de contar uma história através da imagem. E é justamente detendo-se neste universo gráfico que se observará algumas especificidade relativas à ilustração.

2.2. Primeira parada: figuras e representação

Existem várias definições para a palavra ilustração. O ilustrador Luís Camargo em seu livro “Ilustração do Livro Infantil” apresenta inúmeras delas, iniciando pela palavra encontrada no Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Este autor faz o registro de quatro significados diferentes e uma das acepções para ilustração é: a “imagem ou figura de qualquer natureza com que se orna ou elucida o texto de livros, folhetos e periódicos.”(1975: p.742). Outra definição apresentada diz respeito à de Caldas Aulete, elaborada em 1881, que, segundo Camargo, é uma das primeiras a registrar um significado mais próximo do que se pensa sobre ilustração, ele afirma tratar-se de “desenho gravado e intercalado no texto de um livro”(Aulete apud Camargo, 1995: p.29). Mas, independente de todas essas definições, é importante deixar claro que, atualmente, a ilustração é considerada como uma arte que vai muito além de adornar um texto.

As ilustrações dos livros infantis quase sempre são expressas através de desenhos, em que o colorido, na maioria das vezes é proveniente de tintas à base de água. As técnicas preferidas são a aquarela e a mista, mas existem outras, como a fotografia, a colagem e até a massa plástica colorida. Esta última

técnica é muito utilizada por Marcelo Xavier que desenvolve, desde 1986, um trabalho com a ilustração tridimensional. Após moldar cenários e personagens, o ilustrador fotografa os objetos. Em seu livro, "Mitos - O flocloro do Mestre André", editado pela editora Formato, em 1997, Xavier apresenta uma técnica mais aprimorada, introduzindo alguns efeitos de outra ordem como a fumaça. Apresenta, também, uma maior preocupação com a questão da iluminação.

Todavia, mesmo que as questões relativas às técnicas sejam importantes, é fundamental verificar como a ilustração se organiza e quais suas especificidades. Através desses elementos comuns que atuam nas ilustrações dos livros infantis é que se poderá averiguar a possibilidade da ilustração possuir uma linguagem própria. Mas, antes de examinar essas especificidades, torna-se necessário observar alguns dados relativos ao processo de adaptação de uma obra.

O ilustrador é um autor. Na seqüência de imagens, ele cria uma história. Atua de forma semelhante a do cineasta, quando este adapta uma obra literária para o cinema. O ilustrador organiza os elementos figurativos conforme a especificidade da sua linguagem, interpreta o verbal e o traduz para a visualidade.

Em defesa da adaptação, André Bazin escreveu "Por um Cinema Impuro". Nesse artigo, tece comentários, reconhecendo a existência da má adaptação que desfigura histórias e não acrescenta nada de significativo para a linguagem cinematográfica. Mas, no universo das adaptações, há aquelas que conseguem restituir o essencial do texto. Para tanto, é preciso que o cineasta possua um talento criador que reconstrua a narrativa de acordo com um novo equilíbrio, que

não é idêntico, mas equivalente ao texto adaptado. O importante é identificar as diferenças e construir a adaptação levando em conta a especificidade do meio para onde foi transferida e traduzida a história. Em relação ao campo de atuação do romance e filme, Bazin afirma:

O romance tem, sem dúvida, seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. (1991: p.95).

Este ponto de vista de André Bazin pode ser útil quando se tenta fazer um paralelo com o trabalho do ilustrador. Este ao ler o texto do escritor e ao tentar traduzi-lo para a linguagem da ilustração, terá que estar atento para as equivalências e ao mesmo tempo verificar como poderá ser inventivo a partir de um referencial lingüístico. O ilustrador tem que ser fiel ao essencial, mas precisa construir uma história que se fundamente na imagem, levando em conta a estética visual da ilustração. Com o olhar plástico tem que estabelecer semelhanças, ao mesmo tempo em que pretende atingir a diferença.

Ainda fazendo-se um pequeno paralelo entre o romance e o filme, pode ser mais elucidativo buscar as informações de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Dentre as suas observações está a de que o romance é verbal por excelência e a matéria do filme amplamente extra-lingüística. Sendo assim, adaptar não é apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também modelar a narrativa em função das possibilidades e até mesmo das impossibilidades inerentes ao meio.

Qualquer obra adaptada pode reorganizar o espaço da história. Por isso, para se analisar uma adaptação é preciso que se faça um inventário das cenas

suprimidas ou condensadas. É importante observar as conseqüências dessas supressões ou acréscimos de cenas. Mas, antes, deve-se efetuar uma síntese da estrutura global das duas obras para observar se na adaptação alguma coisa ficou destoante, indicando uma má utilização desse recurso. Outro cuidado que se faz necessário, é não se ficar limitado à análise do conteúdo, precisa-se considerar também a expressão.

O artista ao ilustrar o texto do escritor, no seu processo de realização das imagens, também suprime, condensa cenas, observa as possibilidades e impossibilidades de trazer a história para o meio gráfico. Além de se preocupar com o conteúdo, o ilustrador precisa verificar de que maneira vai expressar este conteúdo, qual a melhor forma de conduzi-lo através da ilustração. Precisa concentrar-se nos códigos referentes à linguagem visual.

Uma das especificidades da ilustração é ser uma reprodução. As imagens junto com o texto compõem o livro, e é este objeto que deve ser analisado. A ilustração interessa enquanto reprodução, pois a prancha (o original) é um fragmento da narrativa imagética, deslocado do seu contexto. O original pode ser admirado em uma exposição, mas se o espectador não conhecer o livro terá apenas uma visão parcial do trabalho do ilustrador.

Vale a pena lembrar, também, que a reprodução não se confunde com o desenho criado pelo artista, pois não reproduz de forma exata a imagem elaborada por ele. Por esta razão, quando um ilustrador realiza o seu trabalho, o faz pensando nesta questão, logo os efeitos que ele quer alcançar são executados em função de um objeto que será reproduzido. Este procedimento é

válido principalmente no Brasil, em que o processo de impressão e o papel utilizado por grande parte das editoras, apresenta resultados muitas vezes insatisfatório, prejudicando a qualidade das ilustrações.

A ilustração deve ser reconhecida como uma atividade artística, compreendida a partir de um contexto atual. Mesmo sendo um objeto de reprodução, e estando inserida em uma indústria cultural, a ilustração pertence a um período em que diferentes manifestações artísticas interagem, se interpenetram, perpassam pelos mais variados caminhos. A arte está presente em um quadro de Van Gogh, em um ready-made de Marcel Duchamp, na poltrona com elementos em negro vermelho e azul, de Thomas Gerrit Rietveld, na performance *Garçon*, realizada por Chris Burden. Nesta performance Burden utiliza um bule que, mesmo sendo um objeto comum, depois será vendido no mercado de arte, por 24.000 dólares. Sem entrar no mérito da distorção do mercado, os vários rumos que a arte contemporânea vem trilhando servem para demonstrar que não tem mais sentido a divisão preconceituosa em arte maior e menor, nem a divisão rígida de categorias artísticas. Picasso, Matisse ou Miró, pintam, produzem cartazes, criam cenários.

A legitimação da ilustração enquanto arte, não advém apenas do fato de pertencer à história da arte, mas também por estar integrada a um sistema institucional. Como foi visto, desde o começo do século XX que os originais das ilustrações dos livros infantis começaram a circular pelas galerias. Todo este circuito de exposições e premiações servem para confirmar a ilustração como integrante do sistema das artes visuais. É dentro deste sistema que ela vai impondo-se e construindo sua linguagem. Apesar de ser um objeto que mantém

inter-relação com outras artes, a ilustração, dentro de sua complexidade, apresenta alguns elementos importantes que lhe delineiam um espaço específico e próprio.

Outra especificidade da ilustração é ser uma arte predominantemente figurativa, com algumas exceções, como é o caso de "Flicts", de Ziraldo. Outro dado importante é que a figuração, em grande parte, não provém diretamente dos modelos da natureza ou do mundo real, ela é extraída de um imaginário que teve como referência um texto ou a própria imaginação do ilustrador.

Mas, mesmo que a ilustração delimite o seu espaço gráfico a partir de algo bem definido como as figuras advindas das histórias infantis, construir uma nova linguagem visual em uma época dominada pela imagem é algo complexo. Representa apenas um pequeno campo de um sistema imagético composto tanto por tecnologias avançadas quanto por técnicas mais simples. A história sócio-cultural do homem vem acumulando uma série de informações e oferecendo múltiplos caminhos. Convive-se hoje com as imagens virtuais que compõem, segundo Paul Virilio, a Era da Lógica Paradoxal. Era que traz a imagem digitalizada, criada por cálculos matemáticos de computadores. Chega-se ao tempo da visão sintética e da automação da percepção. Para se compreender os tempos atuais seria interessante observar que Virilio divide a história da imagem em três eras. Para ele:

A Era da Lógica Formal da imagem é a da pintura, da gravura, da arquitetura, que termina com o século XVIII. A Era da Lógica Dialética é da fotografia, da cinematografia ou, se preferirmos, a do fotograma, durante o século XIX. A Era da Lógica Paradoxal da imagem é aquela que começa com a invenção da videografia, da holografia e da infografia(...) (1993: p. 131).

Se a imagem se formava na distância entre a ilusão e o real, entre o imaginário e o real, com a virtualidade ela não representa mais o objeto, é o próprio objeto. Kátia Maciel ao estudar as proposições de Paul Virilio, afirma que “a realidade virtual não é o resultado de um registro passado, não está inscrita em qualquer suporte (...) é a presença do objeto em tempo real tendo como suporte a memória visual.”(1993: p. 254).

A proliferação dessas imagens digitais traz de volta a discussão antiga relativa à representação. Por exemplo: na divisão, proposta por Paul Virilio, a Era da Lógica Formal está associada à representação da realidade e a Era da Lógica Dialética à representação da atualidade. A Era da Lógica Paradoxal, por sua vez, é considerada a Era da representação na virtualidade, em que “a imagem atinge a alta definição, não apenas como resolução técnica, mas sobretudo como substituição do real.”(Maciel, 1993: p. 253). Mas, como o objeto de estudo deste trabalho são as imagens dos livros infantis, criadas através de recursos plásticos, entre os quais se encontram os cinematográficos, serão observados apenas as duas primeiras Eras, pois são nelas que estão inseridos, respectivamente, o desenho e o cinema. Sendo assim, será examinada a questão da representação que diz respeito à realidade e à atualidade.

A fotografia, sem dúvida, contribuiu para que o artista repensasse a condição da própria arte e elaborasse um novo conceito de representação. E com o surgimento dos diversos movimentos artísticos do final do século XIX, a elaboração deste novo conceito fica cada vez mais evidente. Segundo Giulio Carlo Argan:

O cubismo muda o “status” da obra de arte: o quadro já não é representação, mas realidade em si, que o artista faz e coloca no mundo. A imagem já não é projetada no ecrã neutro do quadro, faz corpo com ele, com a tela, a moldura. (1988: p. 92).

Para Giulio Argan, a partir deste momento o espaço real e concreto do quadro começa a relacionar-se com o espaço da existência. A operação artística, então, passa a ter como finalidade, determinar esta possibilidade de relação em que “o quadro deixa de ser representação da realidade e se torna realidade existente”(Argan,1988:109). Mais adiante, ele considera que, na área da cultura ocidental, a grande desvinculação da arte com os modelos da natureza ocorre na passagem da figuração para o abstracionismo. Esta passagem, em geral, tem sido associada a Kandinsky, quando, em torno de 1910/1911, pinta a sua primeira aquarela abstrata. Contudo, Argan afirma que a grande novidade de Kandinsky não foi ter renunciado à figuração, mas ter substituído a forma pelo signo. E uma das propostas mais interessantes apresentadas por Argan, surge quando diz que “o problema da representação e não-representação não se restringe ao da figuração e não-figuração”(1988: p.109). Pois, no século XX, tanto é possível encontrar casos de uma arte representativa e não-figurativa, como de uma arte figurativa e não-representativa.

No que se refere à primeira questão, Argan exemplifica-a revelando que a pintura de Mondrian por objetivar uma representação rigorosa do espaço, através de deduções lógicas e matemáticas, constrói uma obra representativa, mas não-figurativa. As formas partem da relação das coordenadas verticais e horizontais sobre o plano, encontram-se distribuídas em um espaço concebido pelo artista, resultam, na verdade, “da eliminação sistemática de cada objeto reconhecível”.

No caso da pintura surrealista, Argan diz tratar-se de uma manifestação essencialmente figurativa, porém não-representativa, devido às imagens serem meras projeções do inconsciente. Outro exemplo de figurativo e não-representativo, cujas as imagens advém do mundo fantástico, é:

Chagall, que vagueia numa dimensão fantástica em que as imagens se fazem e desfazem como nuvens no céu, mas não se coloca de modo nenhum o problema da definição formal da experiência da realidade; e são figurativas e não-representativas todas as tendências da arte "fantástica", mesmo quando as imagens têm figuras nunca vistas ou impossíveis. (Argan, 1988: p.110).

A representatividade a qual se refere Argan, é aquela em que "a forma representativa implica a idéia de um valor integrado na realidade, que o artista pode apenas isolar e revelar" (1988: p.110). No caso específico da ilustração, muitas vezes as figuras são retiradas de um mundo fantástico, não sendo, por isso mesmo, extraídas da realidade. Isto não quer dizer que não existem formas realistas, isso, na verdade, ocorre. Mas, elas acontecem em número bem menor.

Para o estudo da ilustração, a colocação destas duas questões é deveras importante, principalmente, porque, como já foi dito, o ilustrador trabalha, na maioria das vezes, com temas "fantásticos", atua mais no campo figurativo e não-representativo. O ilustrador, para construir as suas imagens, parte, quase sempre, dos tradicionais contos de fadas ou de textos em que a fantasia predomina, onde os bichos falam e os acontecimentos mágicos direcionam a narrativa.

Por ser basicamente figurativa, a arte que o ilustrador produz dificilmente é abstrata. Mas, no entanto, o ilustrador Rui de Oliveira, também um estudioso da ilustração, afirma: "Tenho interesse em entender a abstração, o processo da pintura abstrata, para que depois eu possa fazer os meus argumentos

figurativos.” (ANEXO 1, p.5). Diz que ao se estudar a abstração se entende melhor a construção da figura. Lembra ainda que Malevich, um dos grandes representantes da arte abstrata, quando realiza um quadrado branco sobre um fundo branco desvincula a pintura de qualquer referência, revela que a “pintura é pintura”.

Nesta afirmação está o princípio do pensamento plástico¹, um pensamento estruturado com os signos de uma linguagem não verbal, construída com os elementos próprios da pintura. Antes de representar qualquer objeto ou pessoa, a pintura é uma pintura. Da mesma forma, Rui de Oliveira antes de representar um rei, uma princesa ou um castelo, ele realiza uma ilustração. E mesmo que trabalhe com o oposto da abstração, a figuração, ele trabalha com os códigos semelhantes ao da pintura, sendo que organiza o seu campo plástico-figurativo, dentro da perspectiva da ilustração, porque a ilustração não é uma pintura, a ilustração é uma ilustração. Logo, o modo de combinar e organizar estes códigos são diferentes. A ilustração interage com um texto, conta uma história.

Para que o ilustrador narre qualquer coisa, ele precisa, antes de mais nada, conhecer a linguagem da ilustração, ter domínio do espaço gráfico de um objeto que, na maioria das vezes, abrange imagens e palavras. Para atuar neste espaço ele tem que conhecer os elementos plásticos, para que possa organizá-los tornando-os belos² e inteligíveis.

Em relação à narrativa imagética, é bom observar que estas imagens de cunho fantasioso ou mesmo realista, elaboradas pelo ilustrador, são distribuídas,

¹ Este conceito de Pierre Francastel será melhor observado no próximo item, que estudará o processo narrativo da imagem.

² O belo ao qual este estudo se refere pode englobar o feio.

no livro, seqüencialmente. É utilizado um artifício semelhante ao do fotograma, com a diferença que, no cinema, as imagens são dotadas de movimento e na ilustração elas permanecem fixas no papel. As páginas serão movimentadas de acordo com o tempo que o leitor (espectador) estabelecer. E este movimento de páginas não tem a função de dar vida aos personagens, é apenas uma ação natural que determina a continuidade da leitura.

Como a ilustração mantém uma inter-relação com o cinema, não somente no aspecto seqüencial, mas, também, na possibilidade de utilizar recursos cinematográficos, seria interessante observar a questão da representação sob o ponto de vista de teóricos que estudaram a questão do cinema. Roland Barthes, em *A Retórica da Imagem*, afirma que qualquer cópia instaura uma consciência do “estar aqui”. Mas, a fotografia por ser de outra natureza, instaura a consciência do “ter estado aqui”. Ela estabelece, na verdade, uma nova categoria de espaço-tempo: “local-imediate e temporal-anterior”. Há uma conjunção ilógica entre o “aqui” e o “antigamente”. E o cinema, segundo Barthes, “não seria fotografia aninada: nele o ‘ter estado aqui’, desapareceria, substituído por um ‘estar aqui’ do objeto(...)” (1990: p. 37).

Christian Metz, retomando estas questões levantadas por Roland Barthes, afirma que o cinema por ser uma arte ficcional e narrativa, com imenso poder projetivo, faz com que o espectador não apreenda um “ter estado aqui”, mas um “estar aqui” vivo. Metz, esclarece que todas as artes que utilizam técnicas de representação (fotografia, cinema, pintura, desenho, etc.), trabalham com a “impressão de realidade”. Todavia, cada arte carrega em si uma maior ou menor quantidade de indícios do real, e na arte cinematográfica, devido ao movimento, é

onde estaria a mais forte "impressão de realidade". Referindo-se a Edgar Morin e valendo-se da análise de A. Michotte Van den Berck, Metz revela que, no cinema:

O movimento dá aos objetos uma "corporalidade" e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um "fundo", como "figuras"; livre do seu suporte, o objeto se "substancializa", o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida. (1977: p.20)

A "impressão de realidade", então, faria com que o filme provocasse a sensação de se estar assistindo a um espetáculo quase real. Desencadearia, no espectador, um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação. Para Christian Metz, o segredo do cinema é "injetar na realidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado"(1977: p.28). Como se viu anteriormente, Paul Virilio considera que o cinema pertence a Era da Lógica Dialética, Era que utiliza a representação da atualidade. Isto é, a imagem torna-se atual. Metz demonstra que o movimento não pode ser reproduzido, mas apenas "re-produzido", quer dizer, o fotograma toda vez que circula no projetor, atualiza a imagem, a produz novamente, dando-lhe vida através do movimento.

Pierre Francastel apresenta um outro ponto de vista em relação ao movimento/realidade. Ele considera um grande erro estudar o cinema como se fosse um espetáculo que pusesse o espectador na presença de um duplo da realidade. Lembra que o cinema é feito de imagens, que nada mais são do que objetos fragmentários. Por isso, para Francastel, o que se materializa na tela "não é nem o real nem a imagem que se formou no cérebro do cineasta, nem a imagem que se forma no nosso cérebro, mas um signo, no verdadeiro sentido da palavra" (1987: p.173). De acordo com suas colocações, o objetivo do cinema

seria a sugestão, e não a reprodução do real. As imagens não são arbitrárias, elas acontecem, sucessivamente, dentro de uma lógica, para poderem exprimir alguma coisa.

A simples sucessão de imagens, na retina, segundo Francastel, não basta para criar a ilusão de vida. O movimento não é percebido em estado puro, mas localizado no espaço, pois o espectador é sensível, também, ao que permanece fixo, e não apenas ao que se move. A percepção do movimento vai se processando através da diferenciação de signos que revelam realidades mais complexas. É preciso notar que o limiar da percepção intelectual é diferente do limiar da percepção ótica, que fornece a noção de continuidade. E são justamente estes dois limiares que possibilitam o “reconhecimento do que se altera nas imagens”. Para se perceber o movimento ou se convencer da verossimilhança é preciso que se retenha momentaneamente determinados signos, que servem de referência. Mais uma vez Pierre Francastel afirma: “o objetivo do cinema é a sugestão, e não a reprodução do real.”(1987: p.158-159).

Seguindo o pensamento de Francastel, é possível constatar que o papel da imaginação não diminui de importância e nem o papel da memória tem maior destaque se as imagens se apresentam sucessivamente. Pois, para ser lido, todo signo exige que o leitor faça um esforço de reconhecimento. E somente a imaginação tem a capacidade de tornar vivo um quadro ou um filme. O que aparece na tela nunca é real, esteja coberta com imagens em movimento ou imagens fixas. De acordo com Pierre Francastel:

Os objetos fílmicos não são nem mais nem menos verdadeiros que os objetos desenhados. Uns e outros são signos, na plena acepção do termo, isto é, organização de linhas, cuja finalidade é uma fragmentação alusiva da

superfície. Quer seja através de traços, superfícies, sombras ou cores, que as linhas se encadeiam ou imobilizem, a função de reconhecimento e de representação permanece a mesma. (1987: p.167).

Observadas todas estas questões relativas à representação e à figuração pode-se agora tentar observar os aspectos relativos a outra especificidade da ilustração: a narratividade.

2.3. Segunda parada: narrando histórias

Durante todo este trabalho estão sendo feitas referências a alguns aspectos da narrativa imagética, porém, agora, torna-se necessário nos determos um pouco mais neste tipo de narrativa, tendo em vista tratar-se de uma das especificidades mais essenciais da ilustração.

Além das pinturas rupestres, o narrar histórias através de imagens pode ser encontrado nas pinturas egípcias, nos vasos gregos, nas tapeçarias de Bayeux e nos manuscritos medievais onde muitos ilustradores contemporâneos buscam inspiração, utilizando recursos como as capitulares, as molduras e as vinhetas. Hoje, muitas histórias continuam a ser contadas com imagens, mas o tema e as razões são outras. Utiliza-se esquemas diferenciados de pensamento. Se em cada época é possível visualizar uma maneira de construir histórias com elementos não-verbais, também, em um mesmo período, como o atual, pode-se perceber esquemas seqüenciais imagéticos sendo organizados de acordo com as diferentes linguagens visuais.

No caso da pintura, quando ocorre o processo narrativo, as figuras são distribuídas em um único espaço: o do quadro. A história é construída dentro de um campo emoldurado e é nesse limite espacial que a seqüência imagética se desenvolve. O pintor não tem um texto ou algo do gênero como referência, por isso há uma maior flexibilidade em produzir as suas imagens. O espectador, por sua vez, percorre mais livremente a trajetória da leitura. No caso dos quadrinhos a narrativa desenvolve-se quadro a quadro e realiza-se através da imagem e do texto, que, em geral, formam um mesmo corpo, não podendo ser lidos separadamente. A mensagem lingüística pode vir na forma de texto corrido ou/e de diálogo. Balões, apêndices e símbolos, alguns rigorosamente codificados, integram-se à linguagem. No cinema, como já foi observado, existe a atualização da imagem, ou seja, as imagens fixas, ao adquirirem movimento, tornam-se tridimensionais, dando a "impressão de realidade". Esta impressão fica ainda mais forte através da voz dos atores, das músicas e ruídos. É esta multiplicidade de códigos que vai compor a narrativa estabelecendo uma intimidade maior entre o espectador e a ficção.

No que diz respeito à ilustração, comparando-a com a pintura, pode-se observar a referência ou até mesmo a citação de determinados quadros ou movimentos artísticos, que o ilustrador utiliza em seu trabalho. Mas, a narrativa, na ilustração, é conduzida de forma diferente, menos livre. O ilustrador tem, na maioria das vezes, um texto como referência, e ao trabalhar com o escritor não escolhe as suas imagens arbitrariamente, estas são sugeridas pelo texto. Todavia, mesmo assim, é o ilustrador que determina a seqüência da narrativa imagética, de acordo com a sua estética gráfica.

Em relação ao narrar dos quadrinhos a ilustração também se processa de outra forma. Ela pode até acoplar o texto ao desenho, utilizando-o como recurso gráfico, mas, quase sempre, não o torna parte do seu próprio corpo. A ilustração tem, portanto, uma trajetória mais independente do texto do que nos quadrinhos.

No caso do cinema, a diferença é aparentemente mais visível, a imagem em movimento se contrapõe à imagem fixa no papel. E a voz dos personagens e narrador (quando existe), na ilustração, não é audível. No entanto, cinema e ilustração desenvolvem-se em um processo muitas vezes semelhante. Alguns ilustradores utilizam o pincel ou o lápis como uma câmera cinematográfica, propondo soluções que têm por base os enquadramentos usados no cinema. Podem valer-se do *close* para aumentar a força expressiva da cena ou de outros recursos como o *plongée* em que a cena é enfocada de cima para baixo, sendo um ótimo recurso para descrever paisagens ou, em relação ao personagem, torná-lo frágil e mais vulnerável. O *contre-plongée*, também é utilizado. Neste, a cena é vista de baixo para cima e a importância do personagem ou do objeto é ampliada. O ilustrador ao utilizar este recurso pode criar, no leitor, um sentimento de inquietação.

Estas pequenas comparações, entre o narrar da ilustração e o das outras linguagens visuais, podem servir para ajudar a compreender como se realiza a narrativa da imagem no livro infantil. Mas, antes, é importante saber que a maioria dos estudos sobre o processo narrativo foram realizados em função da palavra. E mesmo aqueles que estudaram a narrativa em função da imagem, como é o caso de Christian Metz, o fizeram tendo como referência o verbal.

Em geral, esses estudos sobre a narrativa remetem-se ao livro "Morfologia do Conto Maravilhoso", do formalista Vladimir Propp, que, a partir dos contos populares russos, desenvolveu um método de estudo sobre a narrativa. Percebeu que as histórias narradas apresentavam grandezas constantes e grandezas variáveis. Os personagens foram incluídos na categoria das grandezas variáveis e as suas ações ou funções na categoria das grandezas constantes. Para Propp "os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, realizam freqüentemente as mesmas ações (...) o que realmente importa é saber o que fazem os personagens." (1984: p.26). Esses personagens agem dentro de uma seqüência de acontecimentos que tem suas leis próprias e em relação a esta questão ele explica que "um conto pode compreender várias seqüências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas seqüências esse texto se compõe." (1984: p.84).

Em a "Introdução a Análise Estrutural da Narrativa", Roland Barthes constrói suas idéias a partir da reflexão sobre as propostas de Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Claude Bremond e A. Julien Greimas. Utiliza como modelo fundador o modelo lingüístico, e assim estabelece um sistema de unidades e regras. Para Barthes a função da narrativa não é "representar", mas sim integrar um espetáculo que não poderia ser de ordem mimética. Ele diz que "a 'realidade' de uma seqüência não está no seguimento 'natural' das ações que a compõe, mas na lógica que nelas se expõe, se arrisca e se satisfaz." (1987: p.129).

De acordo com Roland Barthes, para se compreender uma narrativa é preciso reconhecer nela a existência de "planos". No ato da leitura não basta seguir o "esvaziar da história", pois o sentido não é encontrado no final da

narrativa, ele atravessa-a. Na verdade, o narrar tem a sua lógica e dentro dessa lógica corre um tempo diferenciado do real. Em "O Tempo da Narrativa" Benedito Nunes especifica os vários tipos de tempos. Mas, para se simplificar e se ater no que é mais interessante para a narrativa imagética, é bom observar, apenas, em que consiste o tempo da história e o tempo do discurso. Este último fornece a configuração da narrativa como um todo significativo. Refere-se a ordem dos acontecimentos que se sucedem de acordo com a escrita. É o percurso que o leitor realiza no espaço do texto. Nesse espaço o tempo pode retroceder ou antecipar o acontecimento conforme a lógica da narrativa estabelecida pelo escritor. A ordem não é cronológica. Por sua vez, no tempo da história os acontecimentos obedecem uma cronologia que o texto não respeita literalmente.

Apoiado nos estudos de Vladimir Propp, Julien Greimas, Roland Barthes e Claude Brémond e tendo como referência a imagem cinematográfica, Christian Metz detém-se no processo narrativo, observa que as narrativas tradicionais, como é o caso do Conto de Fadas, são formadas por seqüências fechadas de acontecimentos fechados, pois trata-se de uma narrativa construída de acordo com regras simplificadoras que seguem sempre uma mesma estrutura, facilitando a compreensão da história. Metz considera que a narrativa "é um conjunto de acontecimentos; são estes acontecimentos que são ordenados em seqüência; são eles que o ato narrativo, para existir, começa a irrealizar" (1977: p.37). Este irreal ao qual Metz se refere foi retirado dos estudos de Jean-Paul Sartre sobre o imaginário, em que ele diz que o real nunca conta histórias, pois um acontecimento deve estar de alguma maneira encerrado para que uma narrativa possa ser iniciada. Qualquer tipo de narração, seja literária, seja jornalística ou

mesmo uma lembrança, todas, só ocorrem se o fato já houver acontecido. E "é sempre o acontecimento que constitui a unidade fundamental da narração." (Metz, 1977: p.38).

O acontecimento, para o leitor, passa a ser conhecido na medida em que é narrado e é o próprio discurso que, na escrita, estabelece em que seqüência esse acontecimento será contado. Todavia, se por um lado o discurso literário se processa através da frase, por outro o discurso imagético se processa através da imagem. Mas, nem por isso pode-se afirmar que uma imagem eqüivale a uma frase ou a uma palavra. Na verdade, o pensamento verbal e o imagético se organizam diferentemente por intermédio de códigos específicos a cada linguagem. Então, a partir desse momento, para se tentar entender como a narrativa da imagem ocorre, é preciso conhecer aquilo que Pierre Francastel denomina de "pensamento plástico".

2.4. Terceira parada: lendo imagens

Se a ilustração configura-se como uma seqüência de imagens que se desenvolve dentro de um percurso no qual deve ser lida e interpretada, pode-se, então, procurar compreender como essa imagem estrutura-se ao perpassar um campo figurativo que é construído página a página. Uma única ilustração, no corpo de um livro, já se apresenta constituída por elementos gráficos que combinam-se dando um sentido ao que está sendo contado. Ao mesmo tempo,

esses elementos são articulados sem perder de vista o senso estético. Diante desta dupla preocupação, da ordem do inteligível e da ordem estética, a complexidade da ilustração tende a aumentar, pois, uma a uma, elas são pensadas dentro da perspectiva global do livro. Portanto, para analisá-las, além de observá-las individualmente, necessita-se estudar a passagem de uma ilustração para outra.

O estudo da linguagem verbal vem sendo realizado há muito tempo. E o modelo lingüístico que auxilia na compreensão dessa linguagem se impôs até à semiologia, que pretende o estudo do sistema de signos. Muitas controvérsias existem em relação a linguagem não-verbal, e mais controvérsias ainda quando o tema de estudo são as artes visuais. Estas muitas vezes são tidas como impossíveis de serem lidas por estarem sujeitas a múltiplas interpretações. A arte é elaborada a partir de códigos flexíveis que transformam-se ou formam-se com alguma liberdade. E a linguagem verbal conta com o apoio de um sistema mais fixo, em que as mudanças ocorrem mais lentamente. Contudo, essa aparente solidez da língua, torna-se mais fluída, menos densa, ao ser utilizada pela literatura moderna, rica em metáforas e construtora de uma narrativa nada convencional. Por isso, mesmo utilizando-se da língua, instrumento ordenador da fala, a literatura também está sujeita a um número significativo de interpretações.

Pierre Francastel afirma que no século passado a história da arte consistia essencialmente numa descrição. Todavia com a trajetória que vai de Emile Mâle, passando por Edwin Panofsky e Benedetto Croce "pôde constatar-se que a arte era uma forma de linguagem." (1987: p.45). Mesmo situando-se num estágio da pesquisa figurativa onde as conclusões estão por acontecer, Francastel observa

que se deve ultrapassar os limites dos ensinamentos da lingüística para interpretar as imagens fornecidas pelos artistas. Não se pode, simplesmente, transferir modelos, atribuir à lingüística uma espécie de primazia absoluta. Ele considera que "a linguagem figurativa é, ao mesmo tempo, um instrumento de informação e um instrumento de pensamento. Ela possui suas leis, suas regras variáveis conforme os países e as épocas." (1993: p.119).

Antes de pretender propor um método ou um código de interpretação da obra de arte, Pierre Francastel quer fazer uma apreciação concreta e precisa dessas obras, aconselha:

Como base de qualquer pesquisa, não deve fazer-se confrontação de teorias com as obras, mas tentar colocar o problema de se saber como se lê uma imagem, como se pode decifrá-la, e tentar saber até que ponto a seleção das formas e dos elementos corresponde a um certo número de imperativos que determina essa seleção por parte do artista e também a possibilidade de compreensão, por parte do espectador. (1987: p. 47).

Pierre Francastel preocupa-se em demonstrar a existência de um pensamento plástico ou figurativo, que *seria* "sem sombra de dúvida, um desses grandes complexos de reflexão e ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas."(1993: p.4). Ele observa, ainda, que este pensamento pode ser analisado através da língua, mas é expresso via o imaginário do artista que utiliza esquemas próprios, formados por elementos plásticos, construtores de imagens. O signo plástico seria o produto de uma invenção que estaria inserido em um sistema portador de significação, localizado na memória e na imaginação e não no real.

Na verdade, este signo surge no final de um "processus" de atividade ao mesmo tempo intelectual e manual, onde encontram-se elementos oriundos de três termos: o percebido, o real e o imaginário. Referindo-se a esses três termos, Francastel afirma que o signo plástico "...não é nem apenas expressivo (imaginário e individual), nem representativo (real e coletivo), mas igualmente figurativo (ligado às leis da atividade óptica do cérebro e às leis das técnicas de elaboração do signo enquanto tal)." (1993: p.92). Para esse historiador, a arte ocupa "memórias", quer seja a do artista que cria, quer seja a do espectador que contempla. Como a obra não é o duplo do real, ela jamais é o substituto de outra coisa, é em si, a coisa simultaneamente significante e significada. Para Pierre Francastel o signo plástico é, por natureza, diferente do signo verbal.

No pensamento figurativo não é apenas a relação dialética do real e imaginário que é diferente do pensamento verbal, mas igualmente a relação do significante e do significado. O signo figurativo é mais móvel e mais efêmero(...) não se pode assimilar o signo plástico ao fonema. (1993: p.71).

Sem negar a importância de uma investigação sobre a ação do pensamento apoiado nas palavras e no raciocínio verbal, Pierre Francastel observa a existência de uma forma de pensamento que viabiliza a obra de arte com todos os seus elementos constitutivos. Para Francastel, o interesse fundamental do estudo do "pensamento plástico" é o de permitir compreender melhor a trajetória dos homens do nosso tempo e de tempos passados, através deste conjunto de realidades figurativas que são conjuntos de significação perfeitamente elaborados.

Na realidade, o pensamento plástico não pode ser considerado quer como um fazer, quer como pura intuição. Ele utiliza um sistema de signos distintos dos

signos verbais, constitui uma faculdade pela qual o artista informa o universo. Esta informação é elaborada por atos particulares, específicos, mas não autônomos. Há uma estrutura lógica que distribui os elementos dentro de uma determinada ordem, de uma combinação. Estabelece equivalências, relações, executa operações que criam novos objetos suscetíveis de reconhecimento, de interpretação. Francastel afirma que "o pensamento plástico(...) orienta-se principalmente para a descoberta das estruturas da sensibilidade e, muito especialmente quando se trata de artes figurativas, para a exploração das regras de percepção e de integração do campo ótico." (1993: p.105).

No que se refere à ilustração, foi observado que além de figurativa a imagem dos livros para criança conta uma história que é lida seqüencialmente. E falando da necessidade de decifrar no tempo qualquer obra figurativa Francastel diz que "quando olhamos para um quadro de Uccello, captamos um conjunto, mas que só se torna claro para nós depois de termos isolado, distinguido e separado sucessivamente o rochedo, o cavaleiro, a princesa e, ao fundo a paisagem (...)" (1987: p. 53).

Francastel afirma que, às vezes, é impossível captar, em uma olhadela rápida, o sentido da imagem, sendo preciso um tempo para se ler fragmento por fragmento, parte por parte. Na ilustração pode-se fazer uma primeira leitura onde se capta o conjunto de figuras. Depois, é preciso deter-se nos fragmentos, nas partes, observando a ordem dos diferentes elementos constantes do campo figurativo da imagem. E, no caso da ilustração, ocorre uma leitura página a página. Dentro do livro existe uma série de desenhos e cada um deles é composto por inúmeros elementos. As combinações desses elementos além de

acontecerem dentro de uma única ilustração, acontecem também na passagem de uma página para a outra.

Seguindo esses conceitos, procurou-se observar a lógica construtora da narrativa proposta pela ilustração, por isso serão estudados os elementos básicos que a constituem, ou seja, o personagem, o tempo, o espaço e o acontecimento. E a combinação desses elementos será vista enquanto solução estética e de linguagem. Portando, a partir da proposição de Pierre Francastel de que o objeto figurativo pode ser construído através de um pensamento plástico, se tem um instrumento que poderá contribuir na observação das ilustrações dos livros infantis. Nas idéias desse historiador encontra-se o apoio para o levantamento da questão de que a ilustração possui uma linguagem própria. Seguindo o princípio do “pensamento plástico” e tendo-se em mente as observações relativas à narrativa, à representação e à figuração, apresentadas neste capítulo, se partirá para a análise das ilustrações de Rui de Oliveira.

2.5 A escolha do personagem

No momento em que houve a decisão de se estudar a obra de um único ilustrador, a escolha recaiu sobre o nome de Rui de Oliveira devido a vários motivos: o primeiro é que ele vem, há vinte anos, produzindo continuamente, podendo ser considerado como agente da própria história da ilustração no Brasil. Sua obra tem sido reconhecida, sendo ele ganhador de prêmios nacionais e internacionais(ANEXO 2). Em 1995, com o livro sem texto, construído apenas

com imagens, "A Bela e A Fera", foi duplamente premiado com o Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro e com o Luís Jardim, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Rui de Oliveira apresenta uma sólida formação profissional, estudou na Escola de Belas Artes-EBA, no Museu de Arte Moderna-MAM, com Ivan Serpa e cursou ilustração, durante cinco anos, no Instituto Superior Húngaro de Artes Industriais, em Budapeste. Integrado ao *design* gráfico brasileiro, já produziu cerca de 400 capas de livros e inúmeros projetos gráficos para capas de Lps, para selos, para cartazes. Em dezembro de 1992 a *Novum Gebrauchsgraphik* dedicou oito páginas ao seu trabalho gráfico, sendo que em outubro, do mesmo ano, a revista já havia publicado, na capa, uma ilustração de sua autoria.

Como diretor de arte da TV Globo, fez aberturas de novelas, entre elas a do "Sítio do pica-pau amarelo". Em 1977, transferiu-se para a TV Educativa, exercendo as funções de diretor de arte até 1983, quando deixa a televisão para dedicar-se, exclusivamente, à ilustração e ao *design* gráfico. Durante todos esses anos vem desenvolvendo uma cuidadosa pesquisa gráfica e contribuindo para difusão da ilustração enquanto professor de programação visual da EBA/RJ. Esta difusão pode ser confirmada pelos *designers* gráficos, Marcelo Ribeiro e Christiane Mello, que foram alunos do ilustrador e são responsáveis pela programação visual de várias exposições de ilustração infantil. Christiane revela que Rui de Oliveira muito estimulou o seu interesse pela arte da ilustração, pois "em sala de aula ele sempre nos mostrava os trabalhos de vários ilustradores, brasileiros e estrangeiros, fazendo análises primorosas sobre composição, luz, cor de cada imagem." (ANEXO 3, p.3).

Rui de Oliveira também vem trabalhando na área de cinema, tendo realizado o desenho animado “Cristo Procurado”, que foi premiado em festivais nacionais e internacionais. No que se refere a exposição, seguidamente, participa de individuais e coletivas, sendo que em outubro de 1996, o Museu Nacional de Belas Artes-MNBA realizou uma grande retrospectiva de suas ilustrações para livros infantis. E, recentemente, em março e abril de 1998, juntamente com Gerson Conforti, Eliardo França, Angela Lago e Jô de Oliveira, participou da exposição “Cinco Ilustradores Brasileiros em Paris & Roma”, que aconteceu em Paris, na Maison De L’Amérique Latine e na Galeria Cândido Portinari, na Embaixada do Brasil, em Roma.

Todos esses motivos já poderiam servir de justificativa para opção de estudar suas ilustrações, todavia, uma das razões que mais colaborou foi a pluralidade de seu trabalho. Rui de Oliveira tem uma maneira muito própria de construir as suas imagens. Admirador da palavra, ele dialoga com o texto numa relação de respeito sem se tornar submisso. Harmoniza-se com o verbal mantendo a inventividade gráfica. Cada enredo lhe possibilita uma solução diferente e em cada livro pode-se constatar um novo Rui. É o Rui plural que ora é grotesco, lírico, dramático ou bem-humorado. Um Rui mimético que adere ao clima da história, muitas vezes, parecendo abdicar da assinatura, do estilo, para adquirir múltiplas facetas.

Diferente de Ziraldo, Ciza Fittipaldi, Eva Funari, Ricardo Azevedo e Helena Alexandrino, ilustradores que apresentam um trabalho em que é possível visualizar um estilo inconfundível, Rui caminha em outra direção assimilando a história através de uma constante metamorfose. Não diria-se que este ou aquele

é o melhor caminho. Tratam-se, apenas, de trajetórias diferentes. A vantagem em nos determos na forma camaleônica de Rui de Oliveira é que isto pode permitir a observação de tratamentos gráficos diferenciados dentro de um universo bem mais restrito. E sendo o universo deste ilustrador construído com múltiplas soluções gráficas, acredita-se que isto possibilite encontrar mais subsídios para a argumentação de que a ilustração se organiza com seus elementos constitutivos, construindo uma linguagem que a diferencia das demais linguagens visuais.

2.6. Lupas e pistas na mira do castelo

Para se estudar o mágico universo das ilustrações de Rui de Oliveira, percorreu-se 37 livros ³que forneceram uma visão geral de como o ilustrador organiza graficamente o seu espaço figurativo e quais elementos, neste universo diversificado, se mantêm constante e quais os que raramente aparecem. Após o contato das primeiras leituras e observações, foi realizado um mapeamento destes 37 livros, em que foram anotados os recursos visuais utilizados pelo ilustrador. Com base nestes dados, elegeu-se os recursos visuais que seriam observados e tendo-os como referência construiu-se uma primeira tabela⁴ (ANEXO 4) que possibilitou observar a incidência de vezes que estes recursos plásticos aparecem em cada livro, ao mesmo tempo que tornou-se possível ter

³ A maioria desses livros foram cedidos por Rui de Oliveira e nem todos tem como princípio a ilustração sequencial, mas, mesmo assim eles foram importantes para se observar a forma como o ilustrador trabalha, o campo figurativo de seus livros.

⁴ Devido ao grande número de informações, dividiu-se a tabela em quatro segmentos.

uma idéia_geral da utilização destes elementos. A partir destas informações e devido a aferição ter sido feita de maneira diferenciada, dada a natureza de alguns recursos plásticos, foram elaboradas mais quatro tabelas que condensaram essas informações e as selecionaram de acordo com sua natureza e processo de aferição. Estas novas tabelas, receberam a denominação de Tabelas Resumidas (ANEXO 4). Elas foram peça importante no processo de análise das ilustrações.

Para contextualizar e melhor refletir sobre a ilustração de Rui de Oliveira foram realizadas quatro entrevistas: a mais longa, com o próprio ilustrador(ANEXO 1) e as outras três com Elizabeth D'Angelo Serra (ANEXO 5), Secretária Geral da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ e com os *designers* Christiane Mello e Marcelo Ribeiro (ANEXO 3).

A entrevista com os dois *designers* tiveram como objetivo recolher dados relativos ao trabalho de Rui de Oliveira, enquanto professor universitário que difunde as idéias sobre ilustração, assim como procurar saber quais os critérios que nortearam a montagem das exposições deste ilustrador, já que Mello e Ribeiro são os realizadores da maioria das programações visuais destas exposições. Entendeu-se que o depoimento destes dois artistas gráficos, discípulos e conhecedores do universo plástico de Rui de Oliveira, poderia servir como instrumento contributivo para o estudo das ilustrações.

A entrevista com a Secretária Geral da FNLIJ, teve como eixo condutor as questões referentes a história e a importância da ilustração. Sendo a FNLIJ uma das mas antigas instituições(30 anos) especializada em livros infantis, que mais contribuiu e contribui para que o trabalho do ilustrador seja reconhecido, as

informações serviram para esclarecer um pouco mais a trajetória da ilustração e de como o ilustrador foi procurando pensar o processo construtivo do seu trabalho.

Na entrevista com Rui de Oliveira procurou-se observar o seu fazer artístico e como ele organiza o seu pensamento plástico. Foi possível confirmar com quais correntes artísticas tem mais afinidades, perceber suas preocupações estéticas relativas a ilustração, como se relaciona com o texto, como utiliza recursos de outras linguagens no seu trabalho e como constrói a narrativa imagética. Com estes dados pôde-se visualizar melhor o seu universo gráfico.

Às entrevistas, aos mapas e às tabelas somaram-se todos os referenciais teóricos utilizados durante a pesquisa, e foi através deste conjunto de instrumentos que se estudou o campo figurativo de Rui de Oliveira. Observou-se como este ilustrador constrói suas ilustrações, desenvolvendo uma narrativa em cujo espaço se organiza o elemento plástico que produz significado e sentido estético à história.

As estratégias metodológicas de observação seguiram três trajetórias. Tendo por princípio a afirmação de Pierre Francastel de que é impossível apreender a leitura da imagem em um único momento, e que se faz necessário decifrar parte por parte para descobrir a ordem dos diferentes elementos (1987: p.53), primeiro o livro foi visto de forma global, ou seja, lida a narrativa verbal e imagética por inteira. Depois estudou-se cada uma das ilustrações isoladamente. Finalmente, acompanhou-se como cada uma dessas ilustrações se relaciona com a da página anterior e com a da página posterior. Esta combinação de uma

ilustração com a outra tem muita importância porque a sua colocação na seqüência determina o seu significado.

Estas três trajetórias foram percorridas tendo-se em mente a questão da inteligibilidade e da estética. Para auxiliar na observação, utilizou-se, em alguns momentos, um esboço gráfico, que reconstruiu, esquematicamente, a seqüência das ilustrações. Neste esquema, de página à página, estavam contidos os elementos plásticos que compunham a ilustração. Por intermédio deste procedimento, foi possível observar quando novos elementos eram introduzidos e quais os que se repetiam ou se transformavam durante o processo narrativo.

Quando se estuda as imagens dos livros infantis, penetra-se em um universo figurativo que, em princípio, se encontra dividido em três categorias: A) livro em que o ilustrador ilustra o texto de um escritor; B) livro em que o ilustrador é também o autor do texto; e C) livro em que o ilustrador constrói a história apenas com imagem, sem o recurso verbal.

Nestas três categorias a linguagem imagética e a linguagem verbal estarão se inter-relacionando. Na categoria "A" o ilustrador elabora as suas imagens tendo como referencial o texto de um escritor. Na categoria "B" o próprio ilustrador constrói texto e imagem. Nesta situação talvez fique mais difícil, para o estudioso, estabelecer o referencial, mesmo porque texto e imagem podem ter sido concebidos simultaneamente. Na categoria "C", que diz respeito ao "livro de imagens", o referencial é mais nitidamente aleatório, o ilustrador pode tanto ter tido como modelo uma história já existente, como ter partido do seu próprio imaginário. Seja qual for a trajetória de criação da narrativa e sendo ela composta apenas por imagens, não se pode deixar de observar o signo verbal

contido no título do livro. Mesmo que a função deste título seja apenas nomear a história, ele acaba desempenhando um outro papel, que é o de introduzir o leitor no universo narrativo.

A ilustração de Rui de Oliveira será observada dentro destas três categorias, tendo-se em mente que a imagem está inserida na narrativa, visto que é neste espaço que o signo figurativo circula construindo o discurso imagético. E é através deste discurso que o processo inventivo se estabelece, propondo uma nova estética de contar histórias numa linguagem não-verbal. Vale salientar, ainda, que a maioria dos livros ilustrados por Rui de Oliveira, pertencem a categoria "A", característica que se mantém quando se leva em consideração os livros infantis ilustrados por outros artistas.

3. NO CASTELO DA ILUSTRAÇÃO

O universo das ilustrações de Rui de Oliveira será observado segundo as categorias estabelecidas no capítulo anterior. Em relação aos livros da categoria “B”, se fará apenas uma pequena referência a eles. Isto porque a relação texto/imagem já encontra-se contemplada na categoria “A” e é justamente nela em que estão a maioria dos livros ilustrados pelo artista, onde ele mostra a sua diversificada forma de trabalhar. Quanto “A Bela e a Fera”, pertencente a categoria “C”, dos livros sem texto, será estudada no próximo capítulo.

Os livros em que o ilustrador é também o autor do texto, categoria “B”, apesar de não ser o grupo que concentra o maior número de ilustradores, é um grupo que, com o decorrer dos anos, vem crescendo. Rui de Oliveira, até o momento, ilustrou apenas dois livros, em que exerce a função de escritor. Tratam-se de “O Peixinho Azul” e “O Cachorro Amarelo”, editados pela Melhoramentos. Sobre a questão de se auto-ilustrar Oliveira considera um processo mais fácil do que ilustrar o texto de um escritor, pois “você conhece o que você escreve, já sabe de onde vem.”(ANEXO 1,p.12).

Angela Lago, ilustradora que desde o início de sua carreira vem ilustrando os seus próprios textos, em uma entrevista a revista Doce de Letra⁵, perguntada sobre o que surgia primeiro, se o texto ou a ilustração, ela respondeu que este

⁵ Esta entrevista de Angela Lago, realizada via Internet, pela Revista Doce de Letra, nº 11, fev. abril, 1998, encontra-se disponível no site <http://www.docedeletra.net/> .

processo variava, e falando sobre a criação de um de seus primeiros livros “Uni Duni e Tê” disse: “comecei anotando as cantigas de roda de que me lembrava e acabei montando uma trama com elas.” (ANEXO 6, p.1). Lago considera desenhar mais fácil do que escrever. Todavia, para se estudar o processo da linguagem da ilustração, mais importante do que saber como o ilustrador cria a imagem para o seu próprio texto ou um texto para a sua imagem, é observar como a ilustração se relaciona com o texto e como ela utiliza os recursos advindos da linguagem cinematográfica, da linguagem dos quadrinhos e da caricatura, mantendo a sua própria especificidade.

Todas estas questões podem ser observadas na categoria “A”, em que o ilustrador organiza o seu espaço gráfico a partir do texto de um escritor. A parceria entre ilustrador e escritor ocorre diferentemente do caso da música, em que letrista e compositor, em geral, trabalham tendo contato direto com seus parceiros. Na ilustração, na maioria das vezes, o ilustrador recebe o livro do editor, sem ter um contato mais direto com o autor do texto. A falta desta relação mais estreita com quem escreve a história, tem de ser, de certa forma, contrabalançada com uma intimidade maior com a própria literatura e mais precisamente com aquela realizada pelo escritor. Neste aspecto, o depoimento de Rui de Oliveira é elucidativo:

Ilustrar o texto de um escritor, talvez seja o mais difícil. Primeiro que o escritor é, muitas vezes, uma pessoa que você não conhece. Então, não consegue bem definir o estilo dele. Mas neste momento entra o conhecimento que o ilustrador tem de literatura(...)Não é colocar o escritor dentro de um invólucro e rotular, não é isso. Todavia, você tem que saber qual é o seu estilo, como é sua literatura. (ANEXO 1, p.12)

Pode-se perceber então, que ilustrar um livro não é apenas desenhar o que foi lido, é necessário um conhecimento maior sobre literatura, sobre o texto que está sendo ilustrado. A inter-relação entre texto e imagem, para acontecer de maneira satisfatória é preciso que o ilustrador tenha conhecimento das duas linguagens, é preciso observar como a palavra conta a história, o que nela se destaca e pode ser traduzido em imagem, o que nela se esconde, mas pode criar forma, ganhar cor. Em "Pintura e Sociedade", Pierre Francastel afirma que "os artistas, tanto quanto os escritores, são educadores. Estão ligados pelas leis que presidem à constituição da memória coletiva nos grupos humanos. Só se representa e se lê o que se conhece."(1990: p.133).

Mesmo que este trecho da afirmação de Pierre Francastel esteja inserido em uma discussão que tem como ponto central a comunicação de uma nova idéia, no caso o impressionismo, ele pode contribuir para que pensemos a ilustração dentro da questão de que "só se representa e se lê o que se conhece". Desta afirmativa, pode-se deduzir que para o ilustrador bem representar o que está no texto, ele precisa conhecer este texto, para que sua idéia seja melhor comunicada, melhor resolvida. É evidente, que só conhecer o texto não é garantia para a realização de um trabalho de qualidade, portanto é de fundamental importância que o ilustrador também conheça a sua própria linguagem.

Mais uma vez recorre-se à voz daquele que constrói a ilustração para poder levantar algumas questões relativas a esta linguagem. O ilustrador é uma das principais fontes para se pensar a ilustração, pois ele tem a vivência do

campo ilustrativo e muitos deles possuem também uma preocupação constante com o seu fazer artístico.

Durante a entrevista, quando foi abordada a questão sobre o projeto gráfico do livro, Rui de Oliveira fez uma distinção entre o *designer* gráfico, aquele responsável pela distribuição do texto e ilustração no espaço do livro, e o ilustrador, o responsável pela ilustração que narra os acontecimentos com imagens. Oliveira esclarece:

Na imagem narrativa você está contando uma história, já no *design* (...) você está dispondo os espaços para contar a história. É diferente. O *design*, digamos assim, é o local, é a escolha do local. Agora, o que vai se passar ali é uma outra questão. É claro que tudo isto tem uma ligação. Por esta razão, eu acho que quando você faz o *design*, você tem que saber o que vai se passar no espaço. (ANEXO 1, p.2)

Muitos ilustradores, entre eles o próprio Rui de Oliveira, também fazem o projeto gráfico, mas, nem sempre é possível exercer essa dupla função, pois tem ocasiões em que recebem do editor o texto com o campo gráfico já previamente definido pelo *designer*. E Oliveira revela que “muitas vezes o *designer* se preocupa excessivamente com o seu espaço, esquecendo que o espaço do ilustrador é outro.” (ANEXO 1, p.2). O ilustrador percebe que, em alguns momentos, o *designer* não leu o texto, não se preocupou com as questões literárias e conceituais. Referindo-se ao *designer*, diz:: “às vezes ele deixa uma tira para você desenhar onde na verdade você precisa de uma página. Não é a questão de que eu tenho uma visão e ele outra. (...). É que ele teria que ter uma formação também de alguém que ilustra.” (ANEXO 1, p.2). Rui de Oliveira diz ainda, sem colocar como uma afirmação definitiva, que:

...o melhor *designer* seria o próprio ilustrador, quando ele tem esta formação. Porque ele sabe dosar perfeitamente o espaço conceitual com o espaço narrativo. O *designer* tem muito domínio deste espaço conceitual, mas muitas

vezes está fazendo uma estetização do livro independente do conteúdo (ANEXO 1, p.2-3).

Na revista “Doce de Letra”, de abril de 1997, veiculada na Internet, ilustradores e escritores de livro infantil, publicaram um Manifesto⁶ em que mostram a preocupação com o *design* do livro:

Vivemos numa era na qual o apelo visual das novas tecnologias responde também pela criação de novos conceitos estéticos. Escritores e ilustradores são igualmente autores dos livros. Portanto interessa mais que nunca o design, o projeto gráfico, a palavra como reunião da busca formal e poética traduzida em obras que fortaleçam texto e imagem como elementos que dialogam e que permitem múltiplas leituras. (ANEXO 7, p.3).

Observa-se então que esta preocupação do livro como um objeto em que ilustração, texto e projeto gráfico devem está esteticamente e semanticamente integrados, é um consenso que está sendo formado. Na entrevista concedida por Elizabeth Dangelo Serra, Secretária Geral da FNLIJ, instituição responsável por dois importantes prêmios destinado aos ilustradores, também compartilha deste pensamento, revela que “o conceito de livro de qualidade não se refere só à questão literária, se refere também à ilustração e ao projeto gráfico.” (ANEXO 5, p.1).

Com todas essas afirmações e as colocações de Rui de Oliveira, sobre a função do *designer* gráfico e do ilustrador, foi possível observar que a ilustração além de estruturar os seus elementos plásticos, organizando-os num campo figurativo que conta uma história, ela precisa dividir o espaço com o texto de uma maneira que reafirme a sua estética e o seu sentido. A narrativa imagética, quando é construída, segue um conteúdo que teve como ponto de partida um texto. Logo, este ou aquele recurso técnico e plástico é criado para ocupar uma

⁶ Publicado na revista Doce de Letra, ano 2, n 7,abr.1997. <http://www.docedeletra.net/>

determinada quantidade de espaço, é feito em função de um jogo estabelecido entre a palavra e a imagem. Por isso, se a regra do jogo é quebrada o objeto-livro não atinge o grau de excelência gráfica.

Tudo isto reforça a idéia de que é importante a ilustração se manter integrada ao texto, sem perder a sua identidade. Assim como é necessário que o ilustrador conheça as duas linguagens, para que tenha condições de construir uma narrativa imagética inventiva.

Para Rui de Oliveira, “o livro é um objeto estético, tem esta possibilidade e qualidade. Só que não é apenas isso” . Considera, que o ilustrador “é um profissional que faz literatura com imagem”, “escreve com imagens” e “pensa através de imagens.” (ANEXO 1, p.18). Esta afirmação possui afinidades com as reflexões de Pierre Francastel acerca do “pensamento plástico”. Para este historiador:

Há uma dialética, uma sintaxe do signo plástico assim como do signo escrito. A arte é um sistema de relações que permite relacionar elementos tomados de empréstimo ao nível das crenças e dos conhecimentos. A obra de arte está situada entre o plano do pensamento e o do real. (1990: p. 242).

Fazendo uma relação entre as questões levantadas por Rui de Oliveira e as reflexões de Francastel a respeito da arte, pode-se, agora, tentar visualizar como a ilustração vai construindo uma linguagem que lhe é própria.

Ao se estudar os livros de Rui de Oliveira, foi possível observar que, mesmo apresentando uma maneira diversificada de ilustrar a história de diferentes escritores, sua produção gráfica revela que alguns recursos visuais surgem com mais freqüência, assim como existe uma preferência por determinada forma de conduzir seu trabalho. Para falar destes recursos que se



repetem, do tratamento gráfico que se mantém apesar das diferentes maneira de ilustrar, seria interessante observar que determinadas preferências estão, de certa forma, relacionadas com a formação profissional e a vivência deste ilustrador.

Apesar da grande maioria dos livros ilustrados por Rui de Oliveira ser em quatro cores, não é a técnica pictórica da mancha que prevalece, o ilustrador mostra uma preferência pela linha, por contornos bem definidos. Na maioria das vezes este contorno traz uma linha fina, dando leveza à configuração da imagem. Outro recurso que utiliza com bastante freqüência é a textura. Em alguns casos, para obter a sensação de volume, recorre as hachuras, técnica, aplicada na gravura e no desenho, em que linhas são colocadas lado a lado para sugerir sombreamento. Mas, mesmo que prefira uma técnica mais afinada com o desenho do que com a pintura, a ilustração de Rui de Oliveira está longe da rigidez geométrica, os ornamentos, quando utilizados, apresentam uma característica mais orgânica, mais dinâmica, contribuem para quebrar a estabilidade do campo figurativo, proporcionando maior movimento à ilustração.

Somado ao uso de todos esses elementos plásticos, está o gosto pelos recursos decorativos tradicionais da ilustração, advindos dos manuscritos medievais, que são: a vinheta, a moldura e, com menor incidência, o friso e a capitular. Dos 37 livros estudados, só onze deixam de utilizar a moldura e dezesseis não recorrem à vinheta. Rui de Oliveira também demonstra uma grande preferência pela flor como elemento plástico de adorno ou cenário. Um dado interessante é que a sua assinatura faz parte da ilustração, já que funciona como um recurso gráfico que se insere na composição, mesmo ocupando um

pequeno espaço do campo figurativo. As curvas das letras, a utilização da linha sinuosa que tem como referência a *Art-nouveau*, estão ali presente, não permitindo que a assinatura passe despercebida.⁷

A utilização de uma assinatura especial ornamentada, o gosto pela textura e a preferência pelo uso de vinhetas e molduras, permitiu que se verificasse, no âmbito geral, que a ilustração de Rui de Oliveira está inserida dentro de um contexto que nos remete às artes decorativas. Sendo que este “adornar” tem um sentido e um lugar apropriado. Longe de ser um subterfúgio vazio, feito com a intenção de ocupar um espaço desprovido de conteúdo, ele caminha em outra direção. Neste percurso, mostra-se relacionado com a vivência e a formação profissional do ilustrador, com o conhecimento que este possui da História da Arte, da história da ilustração. Ao mesmo tempo em que tem uma relação com conteúdo da história proposta pelo escritor.

É importante notar que o elemento decorativo torna-se vazio apenas quando usado independente do que a palavra traz, da relação texto/imagem, assim como do desconhecimento que o artista possa ter da linguagem da ilustração. Pois, se o ilustrador conhece o texto, sabe como se organiza o seu espaço gráfico, ele pode fazer a escolha adequada dos elementos plásticos que vai utilizar para traduzir o texto em imagem. Portanto, o elemento decorativo conduz a ilustração a um esvaziamento, somente quando é um apelo gratuito, desprovido de uma intenção, de um conhecimento das duas linguagens: a

⁷ As informações referentes aos recursos visuais utilizados por Rui de Oliveira, que se encontram neste e no parágrafo anterior podem ser conferidas com as tabelas constantes do anexo 4.E mais adiante quando se fizer a análise de algumas ilustrações, esses dados poderão ser observados com maior clareza.

literária e a ilustrativa. Só assim o adorno lança o olhar do espectador para um espaço solto, alijado de uma real função estética.

Na verdade, todo processo de construção de um objeto artístico, significativo para arte, é gerado por algum princípio norteador, mesmo aqueles que propõem o ato mais espontâneo, como é o caso do surrealismo, em que se procura criar a partir dos comandos do inconsciente, ou mesmo os ready-made de Marcel Duchamp, em que objetos comuns tornam-se arte ao serem deslocados de seu contexto, recolhidos ao acaso. Mesmo estes atos, aparentemente tão espontâneos, surgidos do nada, partem de princípios normativos. Guiam-se por alguma idéia construtora ou desconstrutora, possuem uma fundamentação.

O objeto-livro tem por objetivo ser lido, esta leitura, tanto de texto como de imagem pode propor inovações, formas diferentes de conduzir o leitor/espectador pelo espaço da história. Tanto o escritor quanto o ilustrador podem propor soluções estéticas que quebrem o hábito tradicional deste processo de leitura. Há todo um estranhamento que pode ser provocado, mas mesmo este estranhamento, deve ser estruturado, construído a partir de um conteúdo, para que traga um sentido, mesmo que este sentido seja “não ter sentido”.

Para Rui de Oliveira, o elemento decorativo ocupa um lugar especial, tem uma razão de ser. Ele utiliza esses elementos com propriedade, sabe porquê, quando e onde pode lançar mão desses recursos. Ao ser perguntado sobre quais elementos da arte decorativa utilizava para construir as suas ilustrações, respondeu:

Existe uma coisa que é muito importante em meu trabalho que é a questão do ex-líbris. E o que é o ex-líbris? É a representação figurativa da maneira como alguém vê a literatura. (...) eu tenho aqui um livro sobre o ex-líbris e tenho que estar sempre olhando pra ele, é um exercício extraordinário de ilustração porque representa como a pessoa vê os seus livros e a literatura, e ele é, geralmente, muito decorado. (ANEXO 1, p.7).

Mais a diante, ao referir-se à vinheta, recurso gráfico tão utilizado por ele, demonstra que a escolha deste recurso não é aleatória. Revela:

O ilustrador tem que criar uma pontuação(...). E o ponto para mim é a vinheta, que representa o intervalo gráfico. Representa o estilo literário do livro. De certa maneira é o complemento da ilustração. A vinheta não é uma ilustração, mas ela é um apêndice, uma parte que se deslocou, um pequeno satélite da ilustração. Às vezes você diz uma coisa na ilustração e complementa na vinheta, eu gosto muito de fazer isso. Falo uma coisa na ilustração, depois, na vinheta, dou o desfecho. Acho que é um recurso clássico(...) uma maneira de pensar visualmente. Como eu falei, eu não posso colocar uma vírgula, eu não posso colocar um travessão, eu não tenho os recursos que tem um escritor. (ANEXO 1, p.7).

Observados os aspectos gerais das ilustrações de Rui de Oliveira, os recursos decorativos utilizados por ele e o domínio que possui desses recursos, torna-se necessário, agora, observar algumas soluções gráficas apresentadas em seu trabalho. Foi visto que a ilustração pode utilizar elementos visuais vindo do cinema, dos quadrinhos, assim como da caricatura, então propõe-se que se observe em que situação esses elementos estão presentes nos livros ilustrados por Rui de Oliveira.

Em relação aos recursos cinematográficos, dentre os livros estudados, 21 apresentam, de alguma forma, uma proximidade com o cinema, mas é “Viva Jacaré”, com texto de Cora Rónai, que mais se remete à linguagem cinematográfica. Por isso, para estudar a questão cinema/ilustração, serão observadas apenas as ilustrações deste livro, que contém três linguagens diferenciadas: a literária, a gráfica e a cinematográfica. Procurar-se-á examinar

como Rui de Oliveira organizou seu campo figurativo, estruturando o pensamento plástico para combinar signos visuais e, conseqüentemente, criar a sua narrativa imagética tendo como referencial o cinema.

Para que se tenha uma maior compreensão das seqüências que serão observadas, seria interessante que se fizesse um pequeno resumo da história. Trata-se de um enredo ecológico que tem como personagem principal um jacaré. A história vai desde o nascimento do animal, passando pela sua morte, provocada pelo tiro de um caçador, até a utilização do seu couro para a fabricação de sapatos.

Mantendo-se fiel à história, em “Viva Jacaré”, Rui de Oliveira estabelece um diálogo com a palavra e constrói um campo figurativo gerador da narrativa imagética. Apropria-se do enredo, suprimindo ou acrescentando cenas, modela a narrativa em função da realidade da ilustração. E para se ter uma idéia de como ele utilizou o recurso cinematográfico dentro da perspectiva da ilustração, serão analisadas as seqüências em que este recurso fica mais evidenciado.

A primeira seqüência a ser estudada refere-se ao nascimento do jacaré e as imagens, dispostas no campo figurativo, apresentam uma certa complexidade, pois estabelecem um jogo de tempo e espaço que impulsiona a ação, dando-lhe um movimento especial. A ilustração interagindo com o verbal e sendo construída por meio de recursos cinematográficos, conduz a narrativa através de um processo que faz com que o leitor (espectador) pense a imagem, e não apenas corra os olhos pelas figuras. A seqüência destas cenas, revelada em uma ilustração de página dupla, é aqui mostrada na ilustração abaixo (Fig.1).



Fig. 1 - O jogo de tempo e espaço

Observando a figura 1 é possível imaginar uma câmera percorrendo os fragmentos do animal. Nos dois detalhes da parte inferior percebe-se o movimento através da figura do sol e nos fragmentos da parte superior o sentido do deslocamento é fornecido pela nuvem.

Em seu livro "A Significação no Cinema", Christian Metz revela que vários planos parciais e sucessivos determinam uma descrição. E nesta descrição do jacaré, organizada por Rui de Oliveira, há uma espécie de seqüência "em paralelo", pois, como se pode ver, os fragmentos se sobrepõem a outra imagem, a do rio. O ilustrador mostra alternadamente duas cenas de ordem diferente: a do fragmento e a da paisagem. E estabelece uma comparação, produzindo ainda uma metonímia, pois os fragmentos se relacionam com o rabo do animal que ocupa a extremidade inferior do lado direito da página.

Este pequeno detalhe, o rabo, tem continuidade na página seguinte. E o suspense mantido pelo texto ao indagar se se trata de uma lagartixa, é seguido pela imagem, que vai revelando o jacaré aos poucos. Agora se está diante do *close-up*. Há uma ampliação da imagem no espaço, e como diz Ismail Xavier,

este recurso cinematográfico refere-se ao ponto de condensação de um drama “como movimento em direção à intimidade...” (1988: p.372). E de fato é neste ponto da narrativa que o leitor (espectador) está sendo encaminhado para conhecer a identidade do animal. Mas, o jacaré mostrará a sua cara somente na próxima página.

É interessante notar que antes da cara do jacaré aparecer (Fig.3), o seu corpo (Fig.2) já vinha sendo mostrado, página a página. E ao se juntar as 3 ilustrações de página dupla, pode-se obter a figura do jacaré completa (Fig.4), sendo possível imaginar uma “panorâmica” de corpo inteiro.



Fig. 2 - Close no corpo do jacaré.



Fig. 3 - A cara do jacaré, última parte a ser mostrada

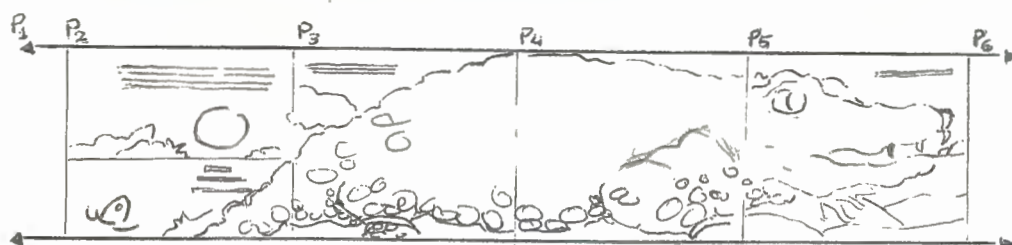


Fig. 4 - O esboço da seqüência, formada por 3 ilustrações de página dupla que revela o jacaré por inteiro.

A outra seqüência bastante significativa é a referente ao tiro que matará o jacaré. As cenas são distribuídas em duas ilustrações de página dupla, sobre um espaço negro. Esta escuridão contrasta com o fundo branco da página anterior, faz com que, mesmo sem ver o animal, se pressinta o perigo. Um caçador ameaça o ambiente. O pincel (a câmera) utiliza o recurso do “travelling” e o leitor (espectador) segue o movimento da bala, envolve-se com a sua trajetória pelo texto inclinado (Fig.5). Através desta inclinação, sabe que o alvo está abaixo do plano do caçador.



Fig. 5 - O caçador dá início a cena da morte. A bala atravessa o texto.

O olho do leitor após escorregar na linha que perfura o texto, mergulha na página seguinte, para se deparar com o dramático espetáculo da morte (Fig.6).



Fig.6 - O auge do drama: o jacaré é morto.

Se unirmos as duas ilustrações de página dupla, teremos a seqüência do tiro completa, que pode ser reconstruída no esboço abaixo (Fig.7)

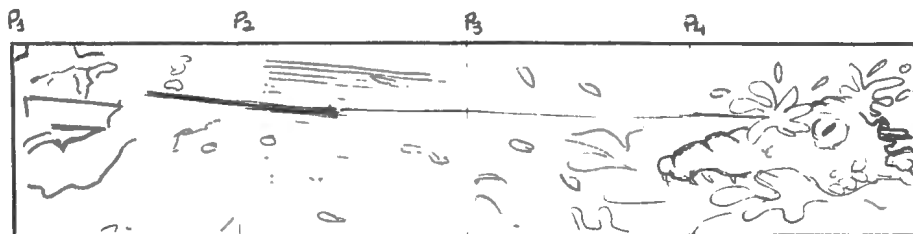


Fig. 7 - A seqüência do tiro.

Com “Viva Jacaré” Rui utiliza os recursos cinematográficos de forma inteligente e sensível, mostra que a ilustração, convivendo com outras linguagens, organiza um espaço próprio, firma-se em um universo figurativo que é específico do livro infantil. Personagens imaginários, advindos do texto, criam forma, percorrem um cenário em que os signos plásticos combinam-se, construindo a narrativa imagética. Narrar uma história com imagens significa conduzir o olhar para a descoberta do elemento gráfico. Plano, linha, cor e luz, fornecem informações que vão além da natureza narrativa. Motivam a percepção plástica, constróem um novo saber, ampliando o universo do leitor (espectador).

Ao comentar a arte figurativa, em seu livro “Imagem, Visão e Imaginação”, Pierre Francastel faz uma referência importante sobre o objeto estético, para ele, este objeto:

...tem um lugar determinado, mesmo se, aparentemente, a sua intenção é gratuita. O objeto figurativo não é , nem a

apresentação sensível de uma essência, nem o reagrupamento de elementos, de acordo com uma ordem pré-estabelecida. A imagem visual ou sonora, as diferentes realidades figurativas ou auditivas, não são o resultado de uma intuição que faria aflorar valores, de antemão conhecidos no inconsciente. Logo que o artista, ao organizar a sua obra, elimina ou recupera, ele está a seguir uma lógica criadora. A ordem combinatória das formas, dos volumes, das cores, dos sons, corresponde a um racionalismo do imaginário - não menos estrito que o das ciências matemáticas ou o da retórica.(1987: p.36).

Nestas ilustrações realizadas por Rui de Oliveira, tanto nas que foram ou vão ser analisadas, pode-se tentar acompanhar esta lógica criadora, que trazendo referenciais de várias ordens, organiza um espaço figurativo, de maneira racional, seguindo normas que dizem respeito a uma estética e a uma linguagem específica: a da ilustração. É esta a linguagem que comanda a construção da narrativa imagética, as demais são satélites que, ao invés de girar em torno, acoplam-se a linguagem principal, formando um todo sensível e coerente.

No que se refere aos quadrinhos, dos 37 livros estudados, seis apresentam, de forma mais visível, este recurso. Serão observadas cenas provenientes de três livros. É interessante notar que, mesmo tendo como referência a história em quadrinhos, as ilustrações destes livros recebem um tratamento gráfico diferenciado. Outra observação que deve ser feita é que Rui de Oliveira escolheu somente determinados momentos da narrativa para serem realizados com elementos provenientes dos quadrinhos.

Entre os livros escolhidos, apenas um é em quatro cores, trata-se de "As Frangas", texto sensível e bem-humorado, de Fernando

Abreu, que conta a história das frangas que moram sobre a sua geladeira. Elas foram presente de pessoas amigas e são as lembranças dessas amizades que se cruzam com as histórias das frangas. Blondie é uma delas, presente do amigo Valdir, por ser norte-americana, adora coca-cola, pipoca, cachorro-quente, hambúrguer e coisas enlatadas. Tem mania de contar histórias de caubóis, mas o que gosta mesmo é de *rock and roll* e não pode ouvir um disco da Rita Lee que sai dançando. Para traduzir o mundo de Blondie, Rui de Oliveira recorre aos elementos dos quadrinhos, como a onomatopéia, o balão, o quadro (Fig.8). Tendo como fundo a bandeira norte-americana, as figuras ficam soltas e recortadas. Colam-se sobre o símbolo máximo dos Estados Unidos, revelando não só o universo de Blondie, mas os mitos e valores desta sociedade de consumo.



Fig. 8 - Blondie entre rock and roll e banguê-banguê. Universo traduzido com os recursos do quadrinhos.

Os outros dois livros que têm cenas que se referem aos quadrinhos, são em preto e branco. Ambos partem de temas ecológicos, e compõem “Os Povos da Floresta”, texto de Marcia Peltier, e “Uma Ilha Lá longe”, história de Cora Rónai.

O primeiro livro trata de uma expedição ecológica, que faz uma viagem pela Amazônia e sofre um acidente de avião. Miná, uma das passageiras, é recolhida por uma tribo de mulheres, vivendo uma série de aventuras na selva. A cena referente ao momento em que Miná, depois de ter vivido na tribo, está indo de barco para encontrar o padre da região, é montada seqüencialmente (Fig.9 e Fig.10), em uma disposição mais tradicional, que lembra os quadrinhos antigos como “O Príncipe Valente”, de Harold Foster (Fig.11). A ilustração que será apresentada pertence ao episódio “Companheiros de Aventuras”.



Fig. 9 - seqüência que revela o momento solitário em que Madá não consegue obter respostas para as suas indagações.

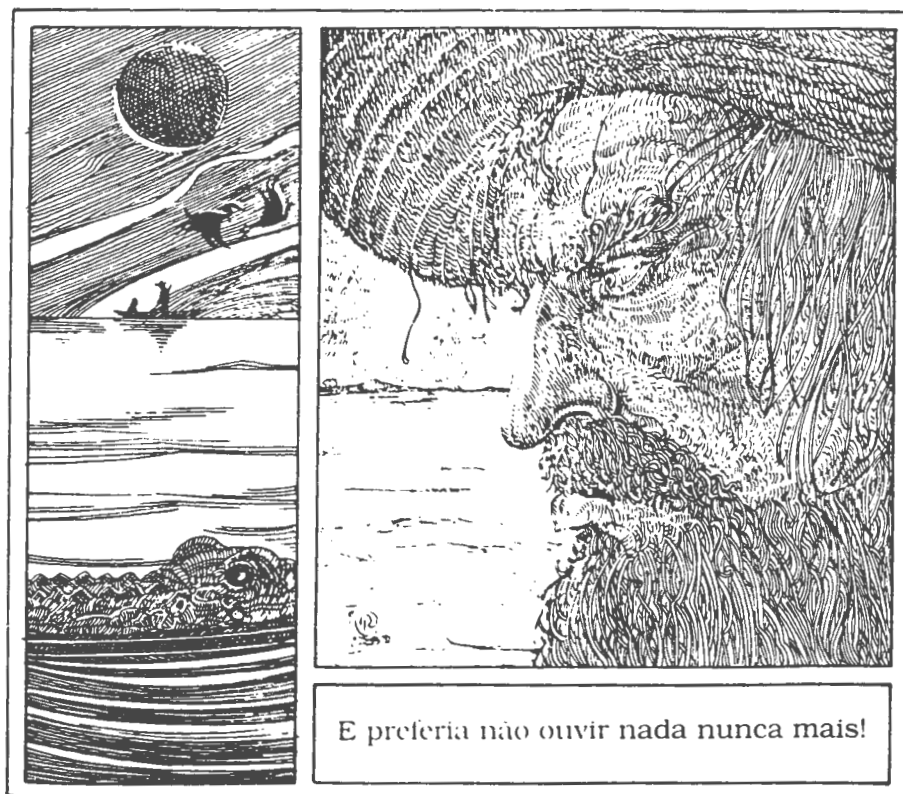


Fig. 10 - seqüência em que se percebe o mistério e o perigo que envolve Madá e o velho. Na ampliação do rosto do caboclo, a preocupação silenciosa.



Fig. 11 - "O Príncipe Valente", tradicional história em quadrinhos. Referências de uma estrutura e de um tratamento gráfico semelhante ao adotado por Rui de Oliveira.

Na primeira ilustração (Fig.9) o clima da viagem é vivido sob tensão e mistério. A imagem corresponde ao que a palavra revela: o silêncio daquele que comanda o barco, que não quer responder as perguntas insistentes de Miná, sobre as Amazonas. Este ambiente misterioso, de solidão e quase incomunicabilidade entre a mulher e o velho caboclo, Rui de Oliveira representa através de um recurso usado no quadrinhos clássico, tradicional. Os personagens recebem ainda um tratamento quase realista. O jogo de luz e sombra e o volume é conseguido com as hachuras.

Na segunda ilustração (Fig.10), em que um pequeno texto fica inserido no retângulo, há também uma descrição poética da solidão, um diálogo silencioso entre a paisagem(cenário) e os personagens. Nesta mesma ilustração, no retângulo mais estreito, tem-se uma idéia da imensidão do rio. Observa-se o jacaré, em primeiro plano, dando a dimensão do perigo, enquanto os dois personagens no barco, aparecem bem longe, como dois pontos, desprotegidos entre as águas e os mistérios que ela esconde. No retângulo maior, o *close-up* (artifício cinematográfico)no rosto do cabloco, serve para ampliar a sua expressão preocupada e a sua personalidade taciturna.

No segundo livro, “Uma Ilha Lá Longe”, mesmo tratando de um tema ecológico como o “Os Povos da Floresta” Rui de Oliveira propõe uma solução gráfica diferente. Mas antes de vermos qual é esta solução, seria interessante saber como Cora Rónai conta a história. Ela inicia com o clássico começo dos contos de fadas “era uma vez...” e fala de um lugar mágico, onde habitam, além dos camponeses e pastores, unicórnios, cavalos alados e centauros. Este mundo mitológico não resiste a entrada das máquinas, dos prédios modernos, da

televisão. Mas, no final, percebe-se que este universo encantado não fica totalmente esquecido, é resgatado pela memória de quem viveu no povoado antigo, e sendo assim, as histórias não se perdem, seguem seu caminho.

Tomando como referência o teatro de sombras javanês, Rui de Oliveira constrói toda a narrativa imagética com pretos e brancos chapados, sem variações de cinzas, praticamente sem linhas, através de um jogo de positivo e negativo, explorando a figura recortada da sombra. A cena escolhida, que traz semelhanças com os quadrinhos policiais, como “Dick Tracy”, de Chester Gould (Fig.12), mostra um rosto de mulher ameaçado por uma arma (Fig.13). As sombras se entrelaçam, se sobrepõem, mas nem por isso as formas perdem sua definição, percebe-se perfeitamente que a arma está em primeiro plano, destacando-se ao ocupar a diagonal do quadro. Esta cena, dentro da história, recebe um tratamento diferenciado das demais ilustrações do livro. Segue o mesmo princípio do jogo de sombras, mas é mais pasteurizada, trata-se de uma imagem vinda da televisão. É importante, portanto, notar estas diferenças sutis. A solução gráfica está de acordo com o seu significado, é construída conforme o que representa.



Fig. 12 - Cena de Dick Tracy, de Chester Gould.



Fig.13 - Ilustração para o livro de Cora Rónai "Uma Ilha Lá Longe" em que Rui de Oliveira utiliza o recurso do quadrinho policial.

Para que se possa ter uma idéia do que foi comentado anteriormente, sobre Rui de Oliveira seguir um mesmo princípio, - o jogo de sombras, construindo resultados gráficos diferenciados, de acordo com o significado que a imagem representa - seria importante observar uma outra ilustração, do mesmo livro, em que a imagem, ao invés de ocupar a tela da televisão, ocupa o cenário do povoado que está deixando para trás um imaginário repleto de unicórnios, que vagueiam esquecidos. Nesta ilustração (Fig.14), o animal "fantástico" parte cabisbaixo, rompe o limite do quadro, caminha para um universo desconhecido, coberto de flores, aparentemente sem vida, sobre um fundo negro. O inverno, o

branco da paisagem e do animal, a sua postura triste, estão longe do clima sem lirismo encontrado na imagem anterior, que habita a tela da televisão(Fig.13) e no entanto, ambas, recebem o tratamento do positivo/negativo, têm também como referência o teatro de sombras.

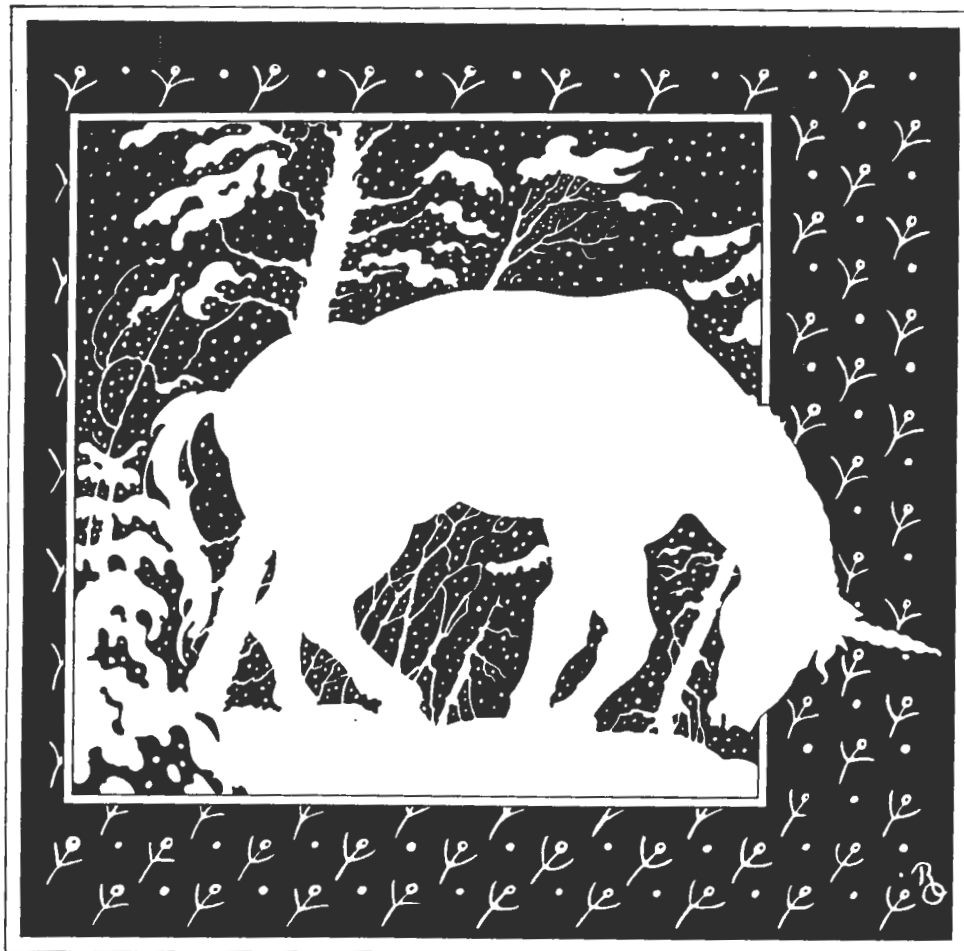


Fig. 14 - Ao contrário da ilustração anterior que acontece na tela da televisão, esta tem por cenário o povoado e apresenta uma solução gráfica diferente, que remete a um outro tipo de emoção.

Observadas as ilustrações que utilizam elementos advindo do cinema e dos quadrinhos, gostaria de fazer uma referência aos recursos provenientes da caricatura. Ernst Gombrich, em seu livro "Arte e Ilusão", dedica um capítulo ao assunto. Segundo ele, os inventores desta arte seriam os irmãos Carracci, que

criaram a brincadeira de transformar a cara de uma pessoa ou de um objeto, em animal. Mas, a popularização da caricatura ganha grande impulso através do semanário "La Caricature", fundado por Charles Philipon, em Paris, em 4 de novembro de 1830. A caricatura costuma exagerar a fisionomia das pessoas, ridicularizando-as. E é através do estudo da expressão da fisionomia que o caricaturista compõe tipos, constrói imagens. Gombrich comenta que o crítico Filippo Baldinucci, em seu dicionário de termos artísticos, editado em 1681, define a caricatura como sendo um método em que se procura retratar a pessoa com o máximo de semelhança, mas exagerando e acentuando os defeitos

Trabalhar com caricatura e voltar-se para a ilustração, de certa maneira, faz parte de uma tradição. William Feaver (1977, p.11-16) comenta que tanto o ilustrador George Cruikshank (1792-1878) quanto Gustave Doré (1832-1883), trabalharam como caricaturista. Rui de Oliveira não é um *expert* em caricatura, mas quando é necessário, quando o texto possibilita a entrada deste recurso na solução gráfica, ele o utiliza com bastante propriedade, e assim fazendo não deixa, de certa maneira, de se remeter à uma tradição, de voltar-se para a história da ilustração.

Seis livros, dentre os estudados, exageram as feições dos personagens, apresenta-os como uma caricatura. Foram escolhidos três desses livros para serem observados: "O Homem que Botou Ovo", texto de Maria Lúcia Amaral; "O Rapto do Menino", também de Lúcia Amaral e "Um Pacato Vilarejo", de Hebe Coimbra. Nos outros livros que deixarão de ser apresentados o traço da caricatura aparece em um ou outro personagem, encontra-se mais diluído na narrativa. E em relação aos três que serão analisados, é importante destacar

que seus textos possuem alguns pontos em comum, como o humor e a proximidade com a oralidade, não a advinda do conto de fadas ou das lendas, mas as que habitam o imaginário do homem interiorano, que estão mais próximas das invencionices, dos “causos”.

Observando-se os elos entre os três textos, percebe-se que a opção de Rui de Oliveira por uma representação dos personagens de forma caricatural está articulada com o humor e com a maneira particular de ampliar os fatos que este tipo de narrativa apresenta. A solução gráfica que o ilustrador encontra para organizar a narrativa imagética, caminha pela ampliação dos traços fisionômicos, exagerando os olhos, o nariz. Oliveira cria uma intimidade com o texto associando-se, de maneira inventiva, ao escritor. Atento às características do texto e pensando com os códigos plásticos, organiza um espaço gráfico afinado com a palavra.

Em “O Homem que Botou Ovo”, Maria Lúcia Amaral conta a história de uma mulher que vivia dizendo ao marido que era capaz de guardar todo tipo de segredo. Duvidando desta discrição, ele resolve colocar a mulher à prova. Prepara uma armadilha, fingindo que colocou um ovo. Espantada, a mulher ao invés de guardar segredo, espalha para as amigas o acontecido, revelando assim a sua incapacidade em ser discreta.

Será apresentada apenas uma ilustração, a que mostra o momento em que Sebastião, o marido da fofqueira, está voltando para casa e seus amigos, seguindo o ditado de “quem conta aumenta um ponto”, comunicam-lhe que um morador da rua colocou um cento de ovos (Fig.15). Todas as ilustrações do livro, recebem o mesmo tratamento gráfico: uma linha fina de contorno que constrói

personagens e cenários sobre o branco do papel. A simplicidade do desenho, os rostos com olhos exagerados e o excesso de branco são os recursos utilizados em todas as cenas. A moldura, que traz uma espécie de friso adornado com um floral, conserva-se idêntica e acompanha sempre as ilustrações.

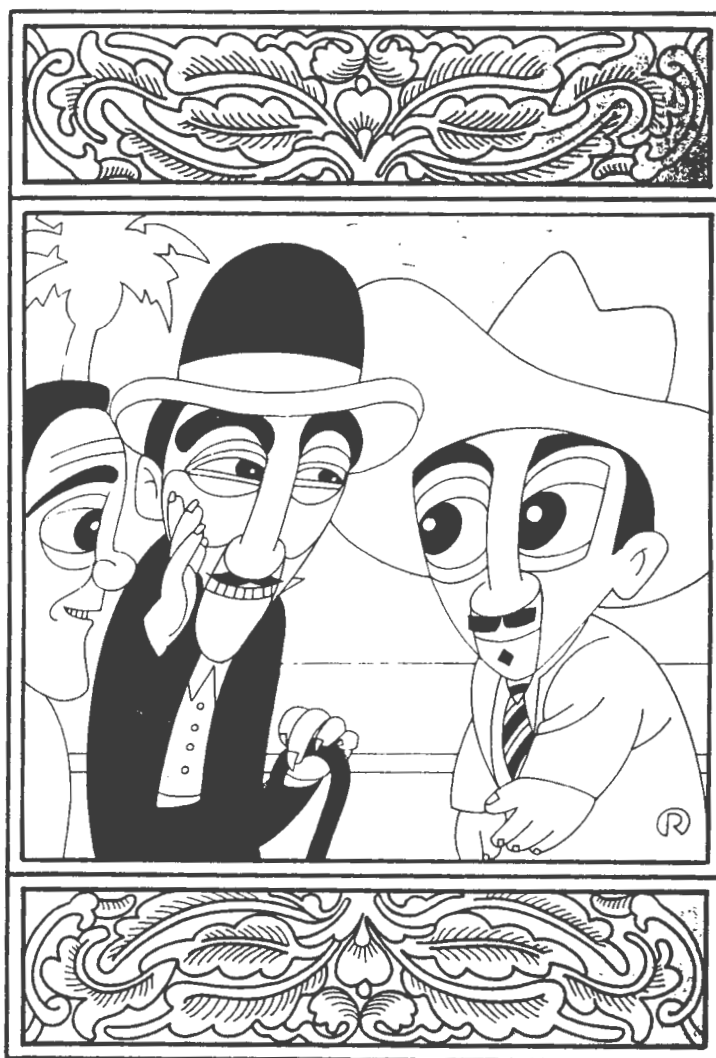


Fig.15 - Personagens construídos tendo como referência a caricatura

O projeto gráfico mantém a mesma simplicidade e segue o princípio organizacional da simetria e da repetição. Na página ímpar fica o texto, seguido de um friso vertical no lado esquerdo, e na página par fica o desenho(Fig.16). Esta solução espacial, para o texto e os elementos gráficos, se repete em todo o livro, com exceção da página central, onde não há imagem, apenas um texto

entre dois frisos (Fig.17). Mas nesta página dupla continua a prevalecer o branco do papel.

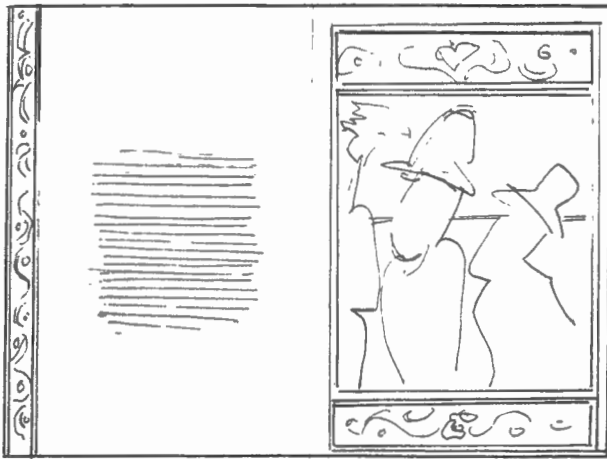


Fig. 16 - O esboço da localização do texto e da imagem nas páginas do livro. Este princípio, de texto na página par e ilustração na página ímpar, se repete em todo o livro.

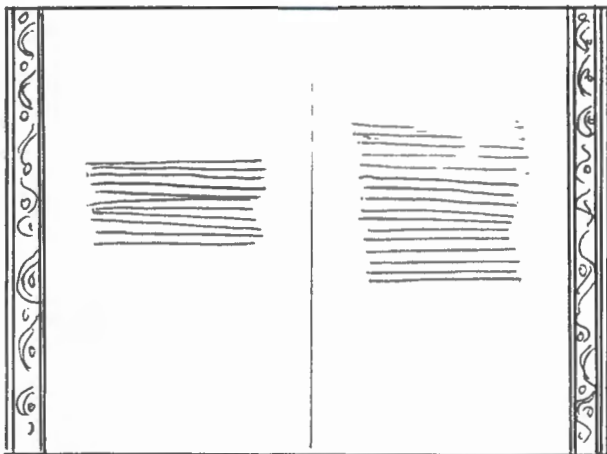


Fig. 17 - O esboço da página central mostra a única vez em que o projeto gráfico não segue o princípio da repetição.

Vale a pena notar ainda que, se a caricatura está afinada com os exageros e a dimensão ampliada da fofoca provinciana, a simetria e a repetição estão de acordo com a monotonia e a mesmice dos lugarejos distantes. Sendo assim, as soluções gráficas encontradas pelo ilustrador mantêm um diálogo com o texto, seguem uma lógica, construindo um campo figurativo provido de sentido. A

estética escolhida está perfeitamente integrada ao espírito simples da história contada por Maria Lúcia Amaral.

Em “O Rapto do Menino - um conto de Natal”, da mesma autora, a calma interiorana está presente, a notícia também corre de boca em boca. Mas a história, desta vez, gira em torno de um presépio, em que o Menino Jesus sumiu da manjedoura. Apesar dos personagens trazerem o traço da caricatura, o tratamento gráfico é diferenciado. O preto e branco é substituído pela variedade de cores, a simplicidade da linha pela textura. Em vez da repetição, da simetria, é o caos que se espalha pelas páginas do livro.

As ilustrações são distribuídas no espaço gráfico, seguindo uma organização que induz o olhar do leitor para várias situações da história. O excesso de cor, os grafismos de natureza diversa, a disposição dos personagens no campo figurativo, ora mais estáticos ora mais dinâmicos, faz com que os olhos não descansem, sendo continuamente introduzidos no grande alvoroço causado pelo roubo do Menino Jesus. E este artifício gráfico é o responsável pelo processo interativo entre o leitor e a narrativa. Nas duas ilustrações que serão apresentadas se poderá observar tanto o traço da caricatura, como o clima de “disse me disse” e “pega o ladrão” que predomina na história.

A primeira ilustração a ser apresentada é de página inteira e ocupa o centro do livro(Fig.18), refere-se à situação em que a notícia do roubo se espalha. É possível notar que, se por um lado, o uso de múltiplas cores e texturas faz com que os olhos não se fixem em um determinado local. Por outro, a distribuição das figuras no campo gráfico estão estruturadas dentro de um princípio de equilíbrio e estabilidade. Os personagens ocupam planos paralelos

frontais. O primeiro grupo, de três pessoas, localiza-se no primeiro plano e o segundo, também de três, fica mais atrás em um plano paralelo ao anterior. Entre os dois grupos está o rosto do homem negro. As fachadas das casas estão sobre uma mesma linha, de frente para o leitor. Esta disposição das casas reforçam ainda mais a sensação de estabilidade.



Fig. 18 - Na monotonia da cidade a noticia se espalha

É interessante perceber este contraste gráfico entre o dinamismo e a estabilidade. O porquê desta opção por princípios conflitantes. Nos livros analisados, pôde-se perceber que, na maioria das vezes, a página dupla central tem servido para sintetizar uma idéia ou um momento importante. Nas ilustrações, que estão sendo abordadas, há dois momentos fundamentais para situar o leitor na historia. O primeiro refere-se à noticia do roubo, que se espalhou com facilidade pela cidade. E esta situação é representada pelas cores fortes, pelas texturas variadas, pela expressões do rosto dos personagens. O

segundo momento diz respeito à cidade em si, à monotonia comum às pequenas localidades. E a organização das figuras no espaço, contribue para enfatizar que ali, naquele vilarejo, tudo é estático.

A outra ilustração (Fig.19) que será observada concentra-se no corre-corre da população. Um bilhete dos seqüestradores revela a condição para que devolvam o Menino Jesus ao presépio: alguém tem que deixar, na manjedoura, sete peixinhos de chocolates. O confeiteiro da cidade traz os peixinhos e os coloca no local combinado. Logo após, o padre comanda a operação de retirada, dizendo que era preciso que todos saíssem para que os raptores não ficassem constrangidos em devolver a Criança. Deste trecho da historia, Rui de Oliveira escolhe justamente o momento do corre-corre para ilustrar. Desta vez, quase não utiliza a textura, e as cores ficam reduzidas ao amarelo e ao tom de terra. Em compensação, os olhos do leitor entram na correria, envolvem-se com os movimentos dos personagens.



Fig.19 - o corre-corre dos personagens, a caricatura, a farsa teatral.

Esta ilustração possibilitou três tipos de observações. Primeiro, devido ao vestuário dos personagens e a sua gestualidade, observou-se que a imagem da correria trazia uma afinidade com o teatro proposto por Martins Pena. Este autor, na primeira metade do século XIX, escreveu várias peças teatrais. Entre elas, “O Noviço” e “Quem casa quer casa”. Suas comédias traziam improvisações, usavam o humor e a caricatura de tipos para criticar os costumes da época. A segunda observação refere-se à ação dos personagens, ao zigzague de suas movimentações, às seqüências ágeis, ao tempo nervoso da retirada de cena. Sob este ângulo, a solução gráfica aproxima-se do desenho animado. Por último, verificou-se que escritor e ilustrador estão muito integrados. A palavra diz, o desenho mostra. E não se trata de repetir o que já está na palavra, mas sim, de organizar texto e desenho dentro de uma dinâmica de apresentação. Ao mesmo tempo em que se retiram, para que o ladrão possa devolver o Menino, personagem por personagem vai sendo apresentado ao público.

Com estas duas ilustrações já se pode perceber que a construção do espaço figurativo, a organização dos elementos e o tipo de tratamento gráfico, seguem uma lógica, partem de um pensamento formulado com imagens. Foi este tipo de pensamento que determinou a escolha por esta ou aquela caracterização do personagem, por uma determinada linha de ação. A seleção dos acontecimentos, e a maneira como deveriam ser traduzidos, só foi possível devido à lógica visual do ilustrador, da sua intimidade com este tipo de experiência. O conhecimento da linguagem da ilustração é que possibilita esta estrutura figurativa, em que cada detalhe tem sentido, comunica um aspecto da história.

O último livro da série caricatura que será estudado é “Um Pacato Vilarejo”, de Hebe Coimbra. Trata-se mais uma vez de um pequeno lugar em que nada de novo acontece. Mas desta vez, a dinâmica da história não é movida a boatos, é o sonho ou a magia que produz em Sr Manuel, o comerciante, um certo estado de letargia, que faz com que troque os objetos comprados por seus fregueses. Assim, ele torna-se responsável pelas atitudes mais criativas dos habitantes do vilarejo. As duas ilustrações, que serão mostradas, referem-se ao momento que dona Mercedes, uma de suas freguesas, pede um spray para barata, e ele embrulha e entrega o livro “O Democrata”. A outra é a cena final, em que o comerciante se faz a constante indagação: “vi ou não vi?...”

Apesar de trabalhar com uma única cor, ao invés de quatro cores, Rui de Oliveira opta por um tratamento mais pictórico do que os dois livros anteriores. Esta opção está mais de acordo com o clima onírico que conduz a história, com a incerteza do principal personagem que não sabe se viu ou não viu aquela alguma coisa que nunca apareceu. Esta incerteza é contraponto com cada ação referente à venda de um produto, com o aspecto insípido do dia-a-dia repetitivo do vilarejo. Afinada com o clima onírico, encontra-se a opção gráfica pelo friso (Fig.20). Este recurso é usado nas páginas em que há apenas o texto, apresenta-se sinuoso e leve. E esta leveza contrasta com as figuras de traço caricatural das ilustrações que mostram mais massa e volume.

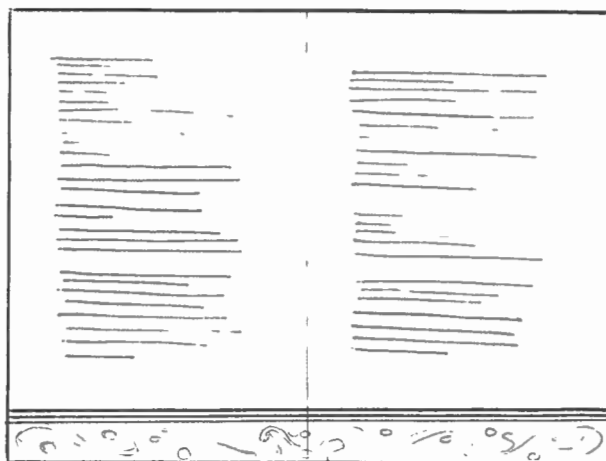


Fig.20 - O esboço do friso que adorna o texto e faz o contraponto ao traço caricatural das figuras.

Na ilustração que traz Dona Mercedes (Fig.21), é possível perceber o volume e a massa que compõem sua figura grotesca. Nesta imagem o ilustrador descreve o personagem através da postura e da expressão facial. Amplia a descrição realizada pela escritora, quando diz que Mercedes é uma senhora cheia de “caras e bocas”, de “tric-tric” e “píssica por limpeza”.

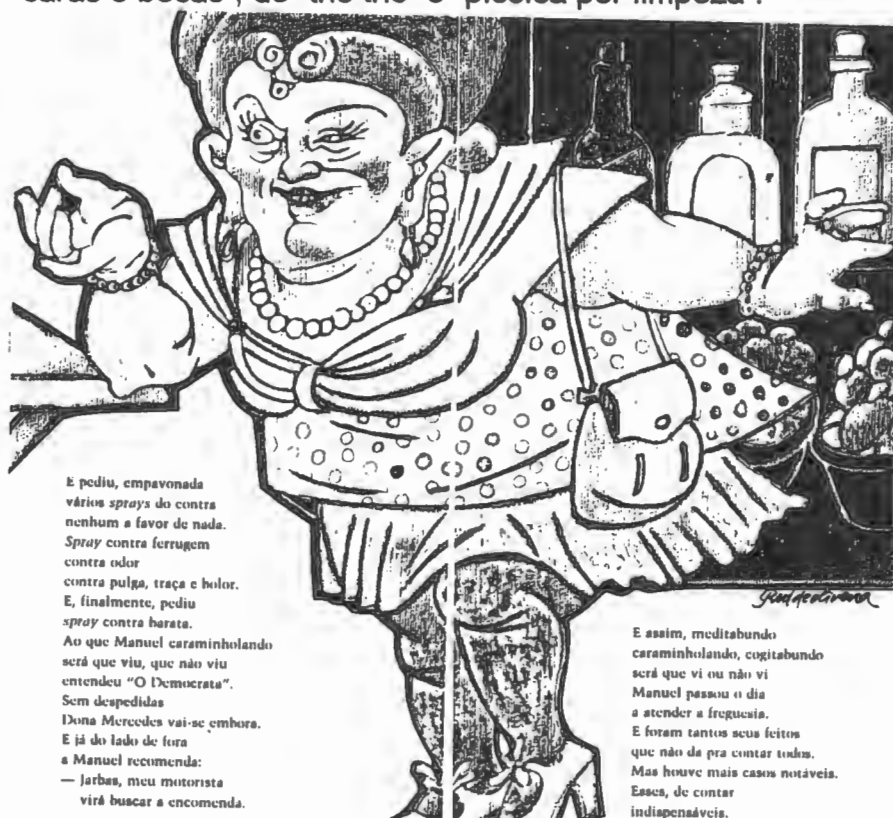


Fig.21 - As “caras e bocas” e os “tric-tric” de D Mercedes

Na ilustração de Sr. Manuel (Fig.22), também estão presentes a massa e o volume, mas a expressão facial não traz traços tão caricaturais como os de D. Mercedes. O exagero é mais contido, prevalece o ambiente de sonho, o riso feliz. Na diagonal, ele voa com as estrelas, se pergunta “vi ou não vi?...” Esta ilustração encerra a história, em que o comerciante vira herói, nome de praça. Mas, obcecado pelo que não tem certeza se viu, caminha, como um lunático, pelas ruas. Rui de Oliveira interpreta graficamente essa andança, colando o personagem em uma nuvem-cidade, onde ele flutua, recortado, entre a própria nuvem e o branco do papel. Esta solução gráfica está de acordo com o destino de Manuel, que é transitar entre a realidade e o sonho. Na verdade, mais no sonho do que na realidade. Daí o corpo ocupar mais o espaço da nuvem-cidade do que o branco do papel.

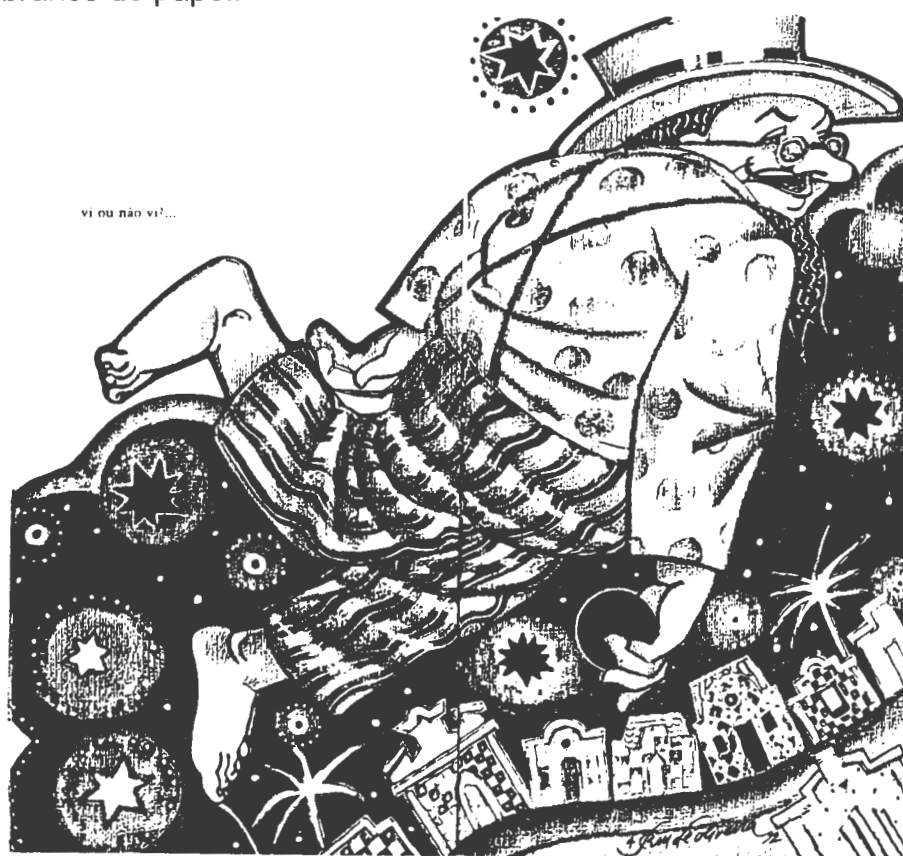


Fig.22 - Sr. Manuel flutuando na nuvem-cidade. Solução gráfica que traduz o seu passeio, desvairado, pelas ruas, sem saber se viu ou não viu, aquela alguma coisa nunca revelada.

Com estas ilustrações fecha-se o ciclo dos livros da categoria "A", aqueles em que o ilustrador parte de um texto elaborado pelo escritor. Nesta pequena mostra do trabalho de Rui de Oliveira prevaleceu a seleção de desenhos que utilizam recursos advindos do cinema, dos quadrinhos e da caricatura. Esta preocupação deve-se ao fato de que nestes tipos de desenhos se pode melhor observar a linguagem específica da ilustração, assim como sua relação com outras linguagens visuais.

Através deste grupo de ilustrações também foi possível visualizar a forma diferenciada com que o ilustrador conduziu a narrativa imagética, como partindo de textos diferentes utilizou recursos variáveis, de acordo com que a palavra propunha, mas sem submeter ao verbal.

Vale a pena observar que no trabalho de Rui de Oliveira, os artifícios gráficos, que tem como referência outras linguagens visuais, foram usados dentro de uma ordenação coerente que privilegia a linguagem da ilustração. De acordo com a história foram distribuídos nas páginas, seguindo especificidades próprias do ato de ilustrar um livro infantil. Formando uma seqüência lógica que determina o que, como e onde o elemento figurativo deve ser colocado para dar sentido à narrativa, ser decodificado e apreendido pelo leitor.

Da linguagem cinematográfica foram retirados recursos como a seqüência "em paralelo", o *close-up*, o *travelling*, mas cada um desses recursos foram resolvidos na superfície plana do papel. O olhar percorrendo uma página e outra é que mobilizou o leitor para associar o processo de sucessão das figuras. Não houve a "impressão de realidade" provocada pela fita cinematográfica, existiu, sim, um sistema de leitura que ocorreu no silêncio da página. As mãos do leitor é

que determinaram o tempo necessário para se deter em cada imagem. É provável que este tempo também tenha sido induzido pelo ilustrador, mas é, sem dúvida, o leitor que decide a duração do olhar em uma mesma ilustração. Tal procedimento não ocorre no cinema, em que os fotogramas se sucedem independente da vontade do espectador, em que a leitura mais solitária do livro é substituída pela leitura coletiva de uma sala de projeção.

No caso dos recursos visuais trazidos dos quadrinhos, como a onomatopéia, o balão, o quadro a quadro, estes funcionam, na ilustração, apenas como uma pontuação que cabe somente em determinado trecho da história. A sua disposição no corpo do livro ocupa um pequeno espaço e a sua relação com o texto difere da linguagem dos quadrinhos. Não há um roteiro em que a imagem segue inseparável da palavra. A ilustração não caminha em simbiose com o texto, ela segue dialogando com ele, é diferente.

Em relação à caricatura, a ilustração toma de empréstimo o exagero, a visão ampliada dos detalhes. Todavia, aproveita estes exageros apenas para caracterizar um estado da narrativa em que há afinidades com a ampliação dos fatos. O quadro único, em geral, utilizado pela caricatura, é substituído pelos vários momentos seqüenciais, integradores da narrativa. Desta linguagem dos excessos, o ilustrador retira o humor, adapta a sátira política (mais usual na caricatura) à sátira de costumes.

Para Pierre Francastel “o que caracteriza justamente um objeto figurativo é que ele combina elementos irreduzíveis a um vocabulário.” (1993: p.116). Observa ainda que há uma combinação de elementos selecionados que não são da mesma natureza e nem possuem o mesmo nível de abstração e invenção. A

obra figurativa faria uma justaposição de elementos elaborados diversamente. Detendo-se nas ilustrações de Rui de Oliveira pode-se perceber esta diversidade, o uso de um vocabulário de várias procedências, cuja a seleção dos elementos plásticos e a sua combinação estruturam-se, trilhando soluções de diferente natureza, seguindo níveis de invenção e abstração de acordo com as exigências do texto e a arbitrariedade do próprio ilustrador.

A leitura de todos esse elementos visuais, a trajetória pela qual o leitor organiza o caminho da leitura, possibilita também diferentes interpretações. Francastel observa que em uma obra de arte, a relação entre os elementos percebidos não é uma relação fixa, por isso propõe que inicialmente se explore o conjunto do campo figurativo e revele o grau de abstração e invenção dos elementos. Diz que:

Tomada globalmente como uma unidade, a obra de arte, para se revelar obriga o olho - e o espírito - a uma série de vaivéns das partes para o todo, da experiência do espectador para aquela, infinitamente complexa e desenvolvida, do autor. Enquanto que a mensagem verbal uma vez ouvida desaparece e o espírito trabalha sobre uma noção transmitida, o objeto figurativo permanece diante dos olhos. É com o objeto figurativo e não com o real que se trava o diálogo e esse objeto é o produto, não de um em-si, mas de uma experiência móvel (...). O olho varre o campo figurativo ou manipula o volume moldado pelo artista. (1993: p.117).

Foi percorrendo, com o olhar, inúmeras vezes as páginas ilustradas do livro que se procurou visualizar o universo complexo do ilustrador. Seguindo o método proposto por Pierre Francastel, tentou-se perceber os elementos plásticos sem perder de vista os seus diversos graus de invenção e abstração. Todo este processo de leitura teve com princípio que "a linguagem figurativa é ao mesmo tempo, um instrumento de informação e um instrumento de

pensamento.”(Francastel, 1993: p.118-119). Através deste princípio foi possível observar o campo figurativo do ilustrador e elaborar esta interpretação, que se apresenta como uma entre outras possibilidades de leitura.

4. NOS JARDINS DA BELA E A FERA

Se uma ilustração realizada a partir de um texto possibilita mais de uma leitura, esta possibilidade aumenta quando o livro em questão é construído apenas com imagens, tendo como única referência verbal, o título. E é neste universo, em que a narrativa se processa tão somente através da construção gráfica, que se pode melhor visualizar como a ilustração organiza a sua maneira particular de contar uma história. Por mais que a margem interpretativa se amplie com uma narrativa exclusivamente imagética, haverá sempre, no entanto, normas que poderão estruturar os elementos plásticos conferindo-lhes um sentido passível de leitura e prazer estético.

A experimentação de construir uma história somente com imagens, está sendo realizada pelos ilustradores brasileiros, cada vez mais, com maior frequência. Angela Lago, é uma das ilustradoras que tem realizado várias experimentações com este tipo de livro. Na entrevista para a “Doce de Letra”, referindo-se ao “Cena de Rua”, um dos livros sem texto mais premiados, que integra o “The Best Children’s Books in the World”, editado em 1996 pela Byron Preiss, revela que ele lhe custou um bom tempo de pesquisa, em que a questão gráfica foi bastante estudada. Sobre esta experiência, diz:

...para mim o livro é também sua construção enquanto uma estrutura de páginas que prevê um movimento e uma direção do olhar(...)no “Cena de Rua” se você reparar, vai ver que o joelho do menino está justo na dobra da folha, no meio do livro, o que acentua o movimento e emoção no momento

que passamos a página. Ou então que algumas perspectivas foram construídas para serem lidas no ângulo de abertura de um livro e que não funcionariam ou funcionariam pior num quadro pregado plano na parede. (ANEXO 6, p.2).

As questões apresentadas por Angela Lago confirmam que o ilustrador constrói a narrativa imagética formulando um pensamento através de elementos plásticos, de soluções específicas da ilustração. Como bem enfatiza a ilustradora, estas soluções podem funcionar dentro de uma estrutura própria do livro, mas não têm o mesmo efeito em outra situação como a do quadro. É dentro da perspectiva da ilustração, de organizar os elementos no campo figurativo com inventividade e respeitando a sua linguagem, que o livro sem texto pode satisfazer o aspecto narrativo e o aspecto estético

Até o momento “A Bela e a Fera” é o único trabalho de Rui de Oliveira que está inserido na categoria “C”, dos livros sem texto. Mas, ele ainda pretende elaborar outras narrativas, utilizando somente imagens. Na verdade, a história da Bela, faria parte de uma série em que estariam incluídos os clássicos contos do “Chapeuzinho Vermelho” e do “Barba Azul”. Sobre como construiu “A Bela e a Fera”, Oliveira comenta:

Por tratar-se de um conto de fadas, é um outro gênero de livro de imagem, bem mais complexo, devido a alta polissêmia e os vários significados simbólicos que possui. Tudo isto requer certos cuidados e um poder de síntese muito grande para se poder extrair o essencial, em termos de imagem, daquilo que muitas vezes é dito através de páginas e páginas. Você precisa encontrar uma frase visual para o que é dito em vários parágrafos literários. E isto é muito difícil para o ilustrador. (ANEXO 1, p.13).

De fato, Rui de Oliveira, apresenta um trabalho complexo e ousado ao narrar uma história tradicional apenas com imagens. Reconstrói de forma não usual um conto popular muito conhecido e que o leitor, de certa maneira, já traz

pré-construído em sua mente. Isto possibilita que as imagens criadas pelo ilustrador possam ser submetidas a um processo comparativo, sendo julgadas a partir de um referencial bastante sedimentado na memória cultural do leitor. Todavia, mesmo utilizando um signo mais flexível, não tão preciso como o proveniente da linguística, ele consegue fazer com que esses signos se combinem e estabeleçam uma lógica, tornando a história inteligível. Na realidade, Oliveira propõe um outro processo de leitura que, ao invés de ser construído com frases, é construído com texturas, linhas e cores.

Mas antes de se estudar a construção do livro sem texto "A Bela e a Fera", seria interessante fazer algumas observações relativas ao conto de fadas. A transmissão desse universo de fantasias aconteceu através da memória do contador de histórias. Retirado da tradição oral, esse gênero de conto costuma ter inúmeras versões. De origem incerta, todavia bem construídas, essas narrativas foram constituindo-se como o testemunho do imaginário popular. Na sua essência, permaneceram na cultura de vários povos e são hoje assimiladas e transmitidas através da oralidade, da edição de livros, do cinema e da televisão.

No que se refere a origem do conto de "A Bela e a Fera" alguns estudiosos como Nelly Novaes de Carvalho, da Universidade de São Paulo e o psicanalista Bruno Bettelheim apontam como o ancestral desta história o mito de "Psyché e Cupido" de Apuleio. Todavia é a versão de Madame Leprince de Beaumont, editada em 1757, que mais se popularizou. Ela refere-se a uma versão anterior escrita por Madame de Veilleneuve.

Muitas das interpretações sobre os contos de fadas são de origem psicanalítica, como é o caso do livro de Erich Fromm, "A Linguagem Esquecida" e

do livro de Bruno Bettelheim, "A Psicanálise dos Contos de Fadas". Em ambos há uma preocupação com a linguagem simbólica. Bettelheim, em seu livro, faz uma análise da "A Bela e a Fera", mas antes afirma que "os contos de fadas descrevem estados internos da mente, por meio de imagens e ações"(1980: p.90) e que os significados dessas imagens, quando advindas do medo fantasioso, não devem ser revelados, pois o sentido pleno da história só deve ser alcançado pela própria criança, num processo espontâneo e intuitivo.

Bruno Bettelheim considera "A Bela e a Fera" como o conto mais popular de um ciclo de histórias que, embora diferentes, apresentam uma característica comum: o parceiro sexual sempre apresenta-se, inicialmente, como um bicho. Este ciclo ficou conhecido pelo nome de "noivo-animal", e apresenta narrativas cujos traços comuns são: o desconhecimento da razão exata pela qual o "noivo" transformou-se em fera; a condução e apresentação do "noivo" à heroína, pelo pai dela; a não existência da figura da mãe, na relação familiar. No que se refere a mudança de aparência da Fera em Príncipe, segundo Bettelheim, ela ocorre em um passado insondável, assim como a repressão sexual, de maneira geral, acontece tão cedo que nem pode ser lembrada.

A rosa que é um símbolo deveras importante, utilizado nas várias versões da história, é visto por Bruno Bettelheim como um elemento representativo do amor e da sexualidade. Bela ao pedir a flor para o pai quer uma prova de sua afeição e ele ao trazer o objeto desejado, confirma-lhe o seu afeto. Todavia, os eventos fatídicos ocorrem porque o pai transgrediu normas ao roubar a rosa. E o ato de arrancar a flor, simboliza não apenas o amor, mas a antecipação da perda da virgindade. Para Bettelheim "de todos os contos conhecidos A Bela e a Fera

é o que deixa mais claro para a criança que a ligação édipica com o pai é algo natural, desejável..." (1980:p.346). Bela ao transferir o seu amor para o monstro, após tempos de convivência, consegue resolver os laços edipianos. E o sexo, que antes era repugnante, torna-se belo.

A leitura psicanalítica é apenas uma das possíveis leituras da Bela e a Fera. E como se estará observando um livro narrado com imagens, caminhar-se-á por um outro tipo de leitura, que visa mais levantar as questões relativas à ilustração, às soluções gráficas propostas pelo ilustrador. Como a estrutura narrativa de Rui de Oliveira possui semelhanças com a versão da história realizada por Madame Leprince de Beaumont, será feito um pequeno comentário sobre a versão desta autora. Nela, a família de Bela é composta pelo pai e duas irmãs invejosas. Bela é a mais jovem e a mais bonita. A história tem início com a apresentação da família e em seguida vem a seqüência, em que o pai viaja e pergunta a cada uma das filhas o que gostariam que ele trouxesse para elas. Enquanto as irmãs pedem caros presentes, a mais jovem pede apenas uma rosa e é justo esta rosa que, ao ser retirada do jardim da Fera, desencadeia o desenvolvimento da trama. Para salvar o pai, Bela vai morar com a Fera, e em um determinado momento descobre-se apaixonada pelo monstro, conseguindo com isso quebrar o sortilégio, ao qual ele estava submetido. Desta maneira a Fera vira príncipe e os dois casam e cumprem o destino de quase todos os contos de fadas: são felizes para sempre.

Rui de Oliveira mesmo tendo como modelo a versão da "Bela e a Fera" de Madame Leprince de Beaumont, realiza uma interpretação pessoal da história, simplificando-a. Retira cenas e personagens, concentra-se no essencial do conto.

Troca o anel, elemento mágico, pelo espelho. A família de Bela fica, praticamente reduzida a ela e a seu pai. As irmãs talvez estejam presentes na página dupla inicial, mas como o código verbal está ausente e os elementos gráficos não explicitam tal situação, a cena torna-se ambígua. De uma maneira geral, Rui tenta reduzir o sentido dúbio proveniente de uma narrativa que não conta com o léxico seguro da língua. Uma das formas que ele encontra é reduzir o número de acontecimentos, sintetizando as seqüências, colocando expressões reveladoras no rosto dos personagens.

Mas, antes de entrar no processo narrativo proposto por Rui de Oliveira, seria importante observar a ilustração a partir das comparações que Roland Barthes faz entre a mensagem imagética e a mensagem verbal. Em "A Retórica da Imagem", quando analisa o anúncio publicitário "Panzani", Barthes diz que na publicidade a significação da imagem é intencional. Pode-se dizer que a ilustração também traz essa intencionalidade, só que, enquanto na publicidade a intenção é vender um produto, no livro sem texto a intenção é contar uma história.

Dando continuidade a sua análise, Barthes revela que "toda imagem é polissêmica e pressupõe(...) uma 'cadeia flutuante' de significados."(1990: p.32). E para combater "o terror dos signos incertos" é necessário utilizar a mensagem lingüística, pois a palavra ajuda a identificar os elementos da cena e a própria cena. Ao nível da mensagem "simbólica", a mensagem lingüística constitui uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados.

Acredita-se, porém, que a imagem, apesar de tender para a polissemia, pode conduzir a narrativa sem torná-la incompreensível. É certo que o leitor, se

quiser, percorre a história por mais de um caminho, a reconstrói de acordo com a sua interpretação. Mas esta liberdade acontece nos limites da lógica proposta pelo ilustrador. Dentro de um espaço que não foge às regras gerais da narrativa, nem às regras elaboradas pelo artista. Para exemplificar os aspectos relacionados à compreensão do texto imagético e verificar melhor os recursos formais encontrados para transformá-lo em prazer estético, propõe-se que seja visto alguns aspectos das soluções gráficas encontradas por Rui de Oliveira.

Em “A Bela e a Fera”, o ilustrador parte de um conto que tem como referência a fantasia. Mas, mesmo utilizando elementos do mundo fantástico, ele não desenvolve um trabalho em direção ao expressionismo ou surrealismo, os elementos gráficos são organizadas dentro de uma representação espacial mais clássica. Em geral, as figuras são distribuídas nas páginas obedecendo a perspectiva em que há um ponto fixo de observação. Neste ponto, fica visível apenas um ângulo do objeto representado tridimensionalmente. Trata-se de um método mais realístico de representação espacial. Contudo, outros artifícios gráficos provenientes da *Art-Nouveau* e do *Arts and Crafts Moviments* irão juntar-se a esta solução espacial, quebrando o aspecto realista da representação e valorizando os aspectos mais relacionados com o “mundo maravilhoso” dos contos de fada.

Os desenhos de Oliveira para “A Bela e a Fera” são realizados em aquarela e o seu trabalho com a cor é minucioso, apresentando nuances variadas de verdes, azuis, vermelhos e amarelos. Nas cenas mais sombrias existe a predominância de azul, lilás e roxo. Mas, apesar do grande uso das cores, sua ilustração é predominantemente linear. O que conduz é o “olhar tátil”.

As figuras são bem delineadas, contornadas por finas linhas, prevalecendo assim um tratamento gráfico mais próximo do desenho do que da pintura. Ao se percorrer o livro, percebe-se uma composição estável, responsável, talvez, por uma leitura mais estática, pausada. Na verdade, um quase silêncio invade os quadros (as páginas).

Em todas as ilustrações do livro estão presentes os motivos decorativos, seja na variedade de florais, sejam nas múltiplas texturas que compõem cenários e vestuários. Recursos gráficos, advindos dos manuscritos medievais, também são utilizados. Sendo assim, vinhetas, molduras, frisos organizam-se nos desenhos, permitindo-nos observar o gosto pelo decorativo de Rui de Oliveira. A história é toda ela contada como se fosse um álbum de fotografias retirado do imaginário, proveniente de uma memória construída com elementos do “mundo fantástico”. Quem se encontra emoldurada não são as personagens do “mundo real”, mas as figuras ficcionais. Estas molduras exercem uma função deveras interessante, provocam o distanciamento no leitor. Através deste recurso, ele se conscientiza que as imagens estão fixas no papel, fazem parte de uma outra realidade.

A moldura, na verdade, funciona como uma fronteira, serve para delimitar espaços. Rudolf Arnheim diz que a moldura como conhecemos hoje, desenvolveu-se no Renascimento. “Quando o espaço pictórico se emancipou da parede e criou vistas em profundidade, tornou-se necessária uma distinção visual definida entre o espaço físico da sala e o mundo do quadro.”(Arnheim, 1996: p.229).

O pesquisador russo Uspênski, considera que a moldura além de ser decorativa e ter sua própria representação, ela delimita o espaço entre o quadro e a parede. Para ele, "o problema das 'molduras' adquire importância peculiar na pintura."(1979: p.177), pois elas organizam a representação, dando-lhe um significado semiótico. Mais adiante, diz que "para se ver o mundo sob a forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação."(1979: p.177). Uspênski revela ainda que em certas línguas "representar", etimologicamente, está ligado a "limitar".

Para este estudioso russo, quando o artista constrói uma obra que utiliza o ponto de vista do observador que se encontra fora do que está sendo representado no quadro, a função da moldura seria designar as fronteiras da representação. Mas, se o ponto de partida é o ponto de vista do observador dentro do espaço representado, "as molduras desempenham outra função ainda, não menos importante: marcar a passagem de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno e vice-versa." (Uspênski, 1979:p.178).

Em "A Bela e a Fera", de Rui de Oliveira, o observador encontra-se sempre do lado externo dos acontecimentos. Está situado em um ponto de vista fora do que está sendo representado na ilustração. Por este motivo as fronteiras ficam muito bem demarcadas. Outro ângulo em que se pode perceber os limites impostos pela moldura diz respeito ao fato da história está enquadrada no gênero conto de fadas, que, em geral, costuma iniciar com "era uma vez", "havia uma cidade", "há muito tempo". Esta técnica tem como finalidade marcar o distanciamento entre o que é narrado e a realidade. No caso de Oliveira, o seu

"era uma vez" insere-se na narrativa de maneira especial. Não está apenas no início da história, ele perpassa todo o livro, situa-se nas molduras. São elas que demarcam a fronteira entre a realidade e o mundo da fantasia trazido pelo conto.

Como foi possível perceber a moldura funciona, não somente como um recurso decorativo, mas também como um signo que possui um significado dentro da narrativa. Outros elementos gráficos que constroem a ilustração, além das atribuições estéticas, também são portadores de um significado. E para que estes elementos sejam bem observados, seria interessante perceber agora a estrutura geral da narrativa imagética elaborada pelo ilustrador.

No capítulo referente á narrativa foram abordados alguns estudos sobre o assunto, realizados por Vladimir Propp, Roland Barthes e Christian Metz. Tendo como referência as propostas de Propp procurou-se seguir as ações dos personagens e com base nessas ações ficaram estabelecidas as seqüências do livro sem texto. Procurou-se observar ainda o aspecto apresentado por Roland Bhartes, em que a realidade de uma seqüência não está no seguimento "natural" das ações que a compõe, mas na lógica que as estrutura. Tendo em vista as proposições de Barthes, foram examinados os planos construtores da narrativa, na intenção de se verificar o sentido que a atravessa, o eixo que a conduz. Tomando como suporte as afirmativas de Christian Metz, certificou-se de que o conto de fadas são formados por seqüências fechadas de acontecimentos fechados, daí que os acontecimentos da Bela e a Fera atravessam um eixo previsível dentro da estrutura referente a esse gênero de conto.

De acordo com as propostas de Propp, Barthes e Metz, foram divididas em cinco, o número de seqüências que compõe a história. A primeira, refere-se à

apresentação da família de Bela; a segundo, à viagem do pai; a terceira, à transgressão, momento que o pai retira a rosa do jardim; a quarta, ao relacionamento de Bela com a Fera; e por último à transformação da Fera em príncipe. É partindo dessa divisão seqüencial que serão observados os desenhos.

As imagens que contam a história estão distribuídas em 21 ilustrações, sendo que quatro ocupam página dupla. Fazem parte de algumas dessas ilustrações duas figuras bastante representativas: a rosa e o espelho. A primeira está relacionada ao amor que unirá Bela a Fera e a segunda ao poder mágico que possibilitará, aos dois personagens, ver alguém distante. Seria importante lembrar ainda que, no livro de Rui de Oliveira, o único código verbal está contido no título. Mas, mesmo sendo apenas um título, ele já remete, de imediato, aos dois personagens centrais. Lembrando ou não do enredo, o leitor, provavelmente, trará de sua memória a imagem desses dois personagens. É possível que a partir desse momento recomponha algum fragmento da narrativa e lembre que o amor de Bela transformou a Fera em príncipe.

4.1. Bela, muito prazer!

A seqüência em que o ilustrador faz a apresentação de Bela e da sua família é composta de duas ilustrações, uma em página dupla e a outra em página inteira. A de página dupla(Fig.23), que inicia a seqüência, traz a Bela em primeiro plano com uma bandeja na mão. Nesta cena estão presentes outras mulheres, em uma situação bem mais agradável do que a da protagonista. Caso

se tenha conhecimento da história pode-se imaginar que estas mulheres sejam as irmãs de Bela, e por serem invejosas e mais velhas, a mantém sob o seu jugo sem deixá-la compartilhar dos prazeres da vida, fazendo-a de serviçal. Todavia, esta suposição não passa de um dado muito vago, pois como trata-se de uma ilustração inicial, o nível de informação ainda é pequeno. Não existe um elemento gráfico que explicita que aquelas mulheres, ou alguma delas são as irmãs de Bela. Por esta razão, o leitor, que está sendo introduzido na leitura imagética, se depara com uma incógnita, e para desvendar os mistérios desta nova leitura tem que estar atento aos detalhes, às passagens de uma página a outra.



Fig. 23 - O momento em que Bela é apresentada ao leitor.

O detalhe para o qual o leitor deve estar atento refere-se ao porta-retrato que se encontra em cima da mesinha, no canto inferior esquerdo da página, ele traz a fotografia de um homem barbudo que aparecerá na ilustração da página seguinte. Este detalhe, além de funcionar como um elo de ligação da seqüência narrativa, indica que aquele homem é alguém íntimo, alguém que merece

destaque naquela casa. Ao virar a página, o leitor se dá conta que Bela tem intimidade com o homem da foto, dessa forma não fica difícil deduzir que aquele homem pode ser seu pai.

Nesta última imagem da primeira seqüência (Fig.24), o foco de atenção converge para o pai e a filha, que estão centralizados em um medalhão redondo. E esse medalhão, emoldurado por desenhos decorativos, provoca a sensação de álbum de fotografia, ao mesmo tempo em que apresenta recursos gráficos que remetem o leitor aos padrões decorativos muito utilizados por William Morris (Fig.25) e o grupo do movimento inglês do século XIX, *Arts and Crafts*. Na primeira página do “Bela e a Fera” (Fig.26), na capa, contracapa e folha de rosto, onde Rui de Oliveira utiliza essas padronagens com motivos florais, ficam mais evidente as fontes gráficas advindas deste movimento.

Com a ilustração que fecha a primeira seqüência, além dessas informações de ordem estética, o leitor toma conhecimento dos dados referentes à narrativa. Bela abraça carinhosamente seu pai, mas a expressão de ambos revela preocupação e tristeza. A cor azulada, é responsável pela ar sombrio que envolve a cena. O clima triste e preocupante - induzido pelo tratamento gráfico das cores, da expressão e postura dos personagens - pode ser associado à carta que repousa nas mãos do homem. Este pequeno detalhe será melhor decifrado pelo leitor quando ele virar a página e se deparar com uma outra ilustração.



Fig. 24 - O foco de atenção em Bela e seu pai.



Fig. 25 - Um dos florais, muito utilizado pelos artistas do *Arts and Crafts Moviment*. Este refere-se às primeiras páginas de *Chaucer*, livro impresso na Kelmscott, em 1896. Ornamento de William Morris e ilustração de Burne-Jones.



Fig. 26 - Padrão floral realizado por Rui de Oliveira na primeira página do livro. O mesmo motivo se repete na capa, contracapa e folha de rosto

4.2. No meio do caminho

A segunda seqüência, que diz respeito à viagem do pai de Bela, é composta por quatro ilustrações, sendo que uma delas é realizada em página dupla. A ilustração que inicia esta seqüência (Fig.27) contribui na elucidação do motivo da tristeza, anunciada na ilustração anterior(Fig.26). Percebe-se que o clima melancólico tinha a ver com a partida do homem. A lágrima no rosto de Bela confirma o ar preocupado de antes, a junção das duas imagens conduz o leitor ao ato revelador da tristeza.



Fig. 27 - A partida do pai de Bela e a sinuosa assinatura do ilustrador.

Nesta ilustração uma outra informação é sugerida com muita sutileza: a possível presença das três irmãs de Bela. Todavia, mais uma vez esta presença não se encontra explicitada, dando margem a conjecturas. Mas, mesmo assim um elemento da estrutura do desenho apresenta uma solução gráfica que indica a importância das três figuras femininas situadas entre a casa e o cavalo. Se o leitor traçar uma linha que sai da cabeça de Bela e outra que parte de seu cotovelo esquerdo (Fig. 28) perceberá que essas duas linhas convergem para as três mulheres.



Fig. 28 - A estrutura do desenho, onde pode-se observar as linhas convergentes que ligam a Bela e o pai às três figuras femininas próximo à casa.

Outro dado importante é que o pai ocupa um espaço significativo entre a protagonista e o trio feminino. Está claro que o homem do cavalo tem uma relação mais íntima com Bela, pois além de estarem mais próximo um do outro, suas figuras se sobrepõem. Através desta solução gráfica é possível acreditar que existe uma afinidade maior do pai com a suposta filha caçula. Todavia,

mesmo que o nível de intimidade do homem não seja o mesmo com as três mulheres, há linhas convergentes que as unem ao cavaleiro. Da cabeça do homem e da perna do cavalo partem duas linhas que se direcionam ao trio feminino, fazendo ver que existe um elo de união entre o pai de Bela e essas mulheres próximo à casa.

Também é possível observar um aspecto gráfico interessante, já mencionado no capítulo anterior, trata-se da assinatura de Rui de Oliveira, que se encontra no canto inferior direito da página. Como foi visto, a sua assinatura muitas vezes se integra à ilustração como um elemento plástico, dado o traçado *art-nouveau*, o artifício decorativo da sinuosidade da linha. Em outras ilustrações que serão apresentadas poder-se-á perceber este artifício decorativo solucionado de diferentes maneiras, ora mais simples, ora mais elaborado. Em relação à data de realização do trabalho, que, às vezes, acompanha a assinatura, não segue uma leitura contínua, pois cada número ocupa uma das extremidades da subscrição, propondo um jogo visual, uma associação de elementos numéricos e plásticos.

A ilustração seguinte é realizada em página dupla, nela existe uma multiplicidade de texturas e nuances de azuis, verdes e lilás que conferem um clima de mistério à cena da floresta (Fig.29). Em meio aos tons azulados, destacam-se as variantes do vermelho utilizadas no castelo, que desenhado com um jogo habilidoso de linhas sinuosas, traz referências às livres curvas, às formas bamboleantes, usadas por Antoni Gaudí em suas concepções arquitetônicas (Fig.30).



Fig.29 - Texturas, nuances de azuis, verdes e lilás conferem mistério à floresta.



Fig. 30 - No detalhe do Parque Güell, de Antoni Gaudí (foto retirada de Argan, 1992: 224), as curvas que podem ter servido de referencial para as linhas do castelo de Rui de Oliveira.

Quanto ao aspecto narrativo, vale observar que a floresta está envolta em um clima denso e sombrio. O cenário gráfico reflete a estranheza da situação e anuncia o perigo. O céu é escuro, encontra-se coberto de nuvens. Um raio indica

a possível tempestade. A maioria das árvores são representadas com enormes troncos e raízes e o pai de Bela quase desaparece no gigantismo da floresta. A sua figura recebe um tratamento cromático que provoca um certo mimetismo, por pouco o leitor não o confunde com a paisagem.

No castelo, uma das janelas deixa antever um vulto. Todavia, a silhueta é tão minúscula, que, para uma pessoa mais desatenta, a figura passará despercebida. É bom lembrar que a entrada na floresta significa a entrada em um mundo desconhecido que provoca medo, traz surpresas, muitas vezes ameaçadoras. É neste momento que o personagem transpõe a linha divisória do “mundo real” e passa para o “mundo da fantasia”. Nesta ilustração, os elementos plásticos acham-se de tal maneira organizados e bem estruturados que, ao mesmo tempo em que trazem referências estéticas, fornecem índices-chaves que conferem coerência à narrativa, revelando o clima misterioso e ameaçador da passagem do personagem para o inimaginável.

Virando a página se visualizará a entrada do pai de Bela no castelo (Fig.31). Há uma teatralidade nesta entrada. Abrem-se as cortinas vermelhas e o foco de luz concentra-se na silhueta do homem que move a porta e entra em cena. Rui de Oliveira, em sua entrevista, faz algumas observações relativas ao aspecto teatral da ilustração que seriam importantes serem colocadas. Diz:

...a ilustração não deixa de ser um palco. Uma página é um palco. O ilustrador tem que criar um proscênio para a ilustração porque tudo aquilo ali é uma convenção. Estar ilustrando um conto de fadas é uma convenção. (...),Então, tem que ter uma cortina, tem que ter uma luz de velas, tem que ter essas coisas todas (ANEXO 1, p.7).



Fig. 31 - A entrada teatral do pai de Bela no castelo da Fera.

Mais adiante o ilustrador comenta: "...quando você está trabalhando em um livro, você trabalha com atos. Cada página é um ato." (ANEXO 1, p.7). Essas afirmações estão afinadas com os comentários de Pierre Francastel sobre dois quadros de Paolo Uccello, que representam São Jorge e o Dragão. Observa que,

quadros de Paolo Uccello, que representam São Jorge e o Dragão. Observa que, nestes dois quadros, as grutas de onde sai o monstro causam estranheza no espectador. Isto porque estas grutas evocam os rochedos de cartolina utilizados durante algumas festas no Quatrocentos. (1993: p.224-225).

Seguindo com suas observações, Francastel refere-se ao livro de Alessandro d'Ancona, dedicado à *Sacra Rappresentazione* italiana, que considera muito importante para se estudar "as relações da arte, do teatro e da vida durante o Quatrocentos". O historiador faz ainda uma referência ao livro de Mario Apollonio, sobre a história do teatro italiano, em que relaciona o material de teatro sacro com a arte do Quatrocentos. Francastel acredita que além do teatro medieval, o ciclo das festas populares, dos cortejos rituais, advindos do antigo drama litúrgico, saídos da igreja, serviu de inspiração para os artistas. E referindo-se ao fenômeno de um sistema de representação medieval passar para o da Renascença, diz que:

De uma geração a outra, os homens interpretam os cenários e os gestos representados ou figurados nas telas plásticas de duas dimensões em função de um certo número de valores materiais e sociais cambiantes. Mas, não é o navio, a torre ou a fonte sozinhos, isolados, - isto é, a morfologia - que possuem em si uma significação e situam imediatamente, para um grupo determinado de homens, a cena representada: é também a justaposição ou o encadeamento de signos que comporta um valor de significação convencional mas absolutamente preciso e que constitui um sistema digno de ser descrito. (Francastel, 1993: p. 230)

A análise das ilustrações de Rui de Oliveira deteve-se em alguns elementos gráficos isolados, mas sempre privilegiando a sua relação com os outros elementos. Um único elemento pode ser destacado quando se mostra a sua função reveladora, a sua função especial que enfatiza determinados aspectos, todavia este destaque está inserido em um encadeamento de signos,

só assim ele pode ganhar um valor de significação. É dentro do sistema que o elemento ganha significado.

Nesta cena teatral de “A Bela e a Fera”, pode ser observado um pequeno elemento que merece destaque. Próximo à cortina esquerda surge uma misteriosa mão. Neste trecho forma-se uma cumplicidade entre o leitor e o ilustrador, pois o personagem, dificilmente percebe este pequeno detalhe, só quem fez a ilustração e quem a observa é capaz de ver o fragmento do monstro. O pai de Bela até desconfiará que não está sozinho, mas por outra razão: a mesa encontra-se arrumada como se alguém esperasse um convidado. Para formular esta interpretação a respeito da impossibilidade do pai de Bela estar vendo a mão da Fera, foi necessário sair da posição de espectador e ocupar a do personagem, que se encontra próximo à porta. Apenas desta maneira foi possível observar que daquele ângulo e daquele lugar seria impossível ver o único dedo da mão que, por aparecer minúsculo, devido à distância, jamais seria percebido.

O jogo de cumplicidade proposto pelo ilustrador é um artifício deveras interessante, com este recurso o autor do desenho entra na narrativa e segreda ao leitor que a Fera está naquele momento na sala, mas o pai de Bela não pode vê-lo. O mais instigante é que o segredo revelado, antes de trazer tranquilidade para o leitor, traz inquietação, cria suspense, pois o espectador não sabe como é o monstro e porque se esconde. Vale observar que, enquanto a Bela surge logo na primeira ilustração, o monstro só aparecerá na décima página, apesar de sua presença ter sido anunciada na sétima.

Nesta ilustração, ainda pode-se perceber que, ao abrir a porta, a sombra do pai de Bela projeta-se desproporcionalmente em direção à mesa. O pai da

moça ao entrar se depara com um cenário simetricamente dividido por uma porta e uma cortina. Rui de Oliveira, também cria um ambiente arquitetônico superdimensionado, quase irreal. Rica em detalhes, a ilustração mantém-se fiel ao clima de mistério que é representado pelas cores de tom azulado, pelo cenário grandioso, pelo excesso de linhas. As referências Art Nouveau acompanham o mobiliário, os objetos de decoração, os vitrais. Através das explosões de curvas é possível observar os arabescos das linhas, tomadas de empréstimo de Victor Horta, de Antoni Gaudí.

Na página seguinte (Fig.32), que dá continuidade à seqüência, são utilizados os mesmos recursos estéticos. Aparentemente estática, esta ilustração abriga dois movimentos, duas situações. Uma única imagem contém tempos e espaços diferentes. O leitor, observa do lado de fora, pelo vitral, uma silhueta, mas não identifica o personagem. Uma janela emoldurada, no entanto, deixa bem visível uma outra figura: a do pai de Bela. No mesmo desenho, na parte inferior, através de uma segunda janela, percebe-se a passagem do tempo. O pai de Bela, agora, descansa em seu quarto. Em mais três ilustrações, Rui utiliza esse recurso inventivo de uma mesma imagem conter tempos diferentes.

Com esta ilustração encerra-se a seqüência relativa a viagem do pai de Bela. O mistério, a tensão e a inquietude, que sempre pontuam esta série de ilustrações, romperão a barreira do desconhecido. O anunciado "mundo da fantasia", a estranha figura da Fera, se tornarão visível.



Fig. 32 - Tempo e espaço bem diferenciado em uma mesma ilustração.

4.3. Uma rosa e um castigo

Na seqüência de imagens observadas até o momento, a única informação que o leitor tem é que o pai de Bela partiu causando-lhe tristeza. Nada revela que a filha havia solicitado ao pai uma rosa e porquê ele decidira viajar. A narrativa que utiliza o recurso verbal, com certeza, já teria antecipado o pedido de Bela e nessa fase dos acontecimentos começaria a descrever a situação dolorosa provocada pela retirada da flor. Por não contar com este tipo de exatidão que o código lingüístico possui, Rui de Oliveira ordenará suas figuras dentro de uma lógica e uma sensibilidade que, se não explicita tal situação, oferece elementos que fará o leitor perceber a gravidade daquele ato simples de retirar uma flor do jardim.

Para construir a seqüência da transgressão (Fig.33), Oliveira lembra o leitor da sua posição passiva de observador da cena. Na verdade, a passividade imposta, é proposital, pois trata-se de um recurso para valorizar a ação dos personagens. Diferente da ilustração da seqüência anterior em que o leitor sabe da presença da Fera antes do pai da protagonista, agora toma contado com o animal, segundos depois do personagem, quando a cena já está em andamento. O leitor não vê a entrada da Fera em cena, mas, pelos gestos, percebe que algo grave aconteceu. O momento da transgressão é um momento crucial para o desenvolvimento da história, em que o monstro se sente ultrajado por ver seu hóspede retribuir-lhe a boa hospitalidade com a retirada de uma rosa de seu jardim. Desta feita, trazer a ação para o primeiro plano e mostrar ao leitor a sua posição de simples observador, é reafirmar a importância da cena.



Fig. 33 - O momento crucial da história representado no centro do livro, em página dupla.

Todo o aspecto de tensão da história é reforçado pelo jardim luminoso que apresenta um esplendor aparente. Nele, a textura paisagística conduz o leitor a um mundo inquietante, reforçado pelo chafariz *Art Nouveau* - mais próximo do bosque do que do jardim - que fornece ao ambiente um toque de estranheza. No que se refere à inteligibilidade da história contada pelo ilustrador, é possível perceber que o ato de arrancar a flor provocou a indignação da Fera. Contudo, não fica explicitado o tipo de pena que o homem sofreu por ter transgredido uma norma. Mas, será que essas lacunas nas informações tornam inteligíveis a história?

As expressões faciais e os gestos dos personagens não deixam dúvidas sobre as tensões existentes. O leitor tem certeza que este momento é deveras importante, mesmo sem saber o tipo de pena que o homem sofreu em consequência da violação das normas de hospitalidade. Não foi por acaso que

Oliveira distribuiu a seqüência em três páginas. Sendo, a do ato transgressor, realizada em página dupla e localizada no centro do livro. Não foi sem intenção que a terceira e última página da seqüência (Fig.34) apresenta-se menos tensa, reveladora de outros sentimentos. Os dois personagens ("objetos de desejo" de Bela) aparecem isolados, voltados para os seus próprios pensamentos. O leitor percebe, então, que a partir daí a história tomará um novo rumo. Se, por um lado, desconhece o teor da punição, por outro, o desenho lhe fornece o indício de que Bela é o pivô da trama que começa a ser estabelecida. Na mão da Fera há um espelho que, ao invés de refletir a imagem do animal, reflete a imagem de Bela. Este objeto, traz assim a informação de que não é um espelho comum, mas um espelho mágico.



Fig. 34 - na mão da Fera o espelho mágico que reflete a imagem de Bela.

Na recente edição francesa da versão da “Bela e a Fera”, de Madame Leprince de Beaumont⁸, Ruth Sanderson ilustra o texto dando uma interpretação realista à cena da rosa(Fig.35). Antes que a narrativa verbal mostre a reação da Fera devido a retirada da flor do seu jardim, a ilustradora antecipa a cena para o leitor. Este, no entanto, através do texto, já sabe que o homem queria levar a rosa de presente para a sua filha. Sanderson, apresenta uma ilustração de página inteira e concentra a dramaticidade da situação na diagonal que une o olhar do pai de Bela ao da Fera. O poder do animal é reforçado pela sua posição no espaço superior, pelo olhar amedrontado do homem.



Fig.35 - A retirada da rosa, na interpretação da ilustradora Ruth Sanderson.

⁸ O texto é de Madame Beaumont, mas a ilustração é contemporânea. Mme Leprince de Beaumont. *La Belle et la Bête*. Paris: Mango, 1996

Na história recontada por Marianna Mayer ⁹, a ilustração de Mercer Mayer (Fig.36) também é de página inteira, mas, surge após a narrativa verbal mostrar a indignação da Fera pela rosa ter sido roubada do jardim. A solução gráfica é bastante diferente da de Ruth Sanderson, porém guarda uma pequena semelhança com a de Rui de Oliveira no que se refere a presença de uma escultura no jardim e ao gesto da Fera.



Fig. 36 - A interpretação gráfica da retirada da flor, por Mercer Mayer

⁹ Neste caso a adaptação da história e as ilustrações são contemporâneas. Marianna Mayer . *Beauty and the Beast*. New York: Alladdim Books, 1987.

Com estas três interpretações da cena da flor, é possível verificar como o olhar diferenciado de cada ilustrador pode estruturar o espaço representativo de uma mesma situação. Enquanto a diagonal predomina nas ilustrações de Sanderson e Mayer, é a perspectiva planimétrica que se destaca na ilustração de Rui de Oliveira. No catálogo da exposição do Livro “A Bela e a Fera”, o ilustrador faz referência a essa solução gráfica, chamando a atenção para os planos do cenário que se afastam paralelamente. É interessante ver também que a diagonal da ilustração de Ruth Sanderson une o olhar da Fera ao olhar do pai de Bela, já a de Mercer Mayer une o olhar da Fera à rosa que está na mão do pai da protagonista. Outro dado que pode ser percebido é que Sanderson opta por um desenho na vertical e Oliveira e Meyer por um na horizontal. Mas, dos três, Rui de Oliveira é o único que trabalha esta situação em um processo imagético contínuo, em que a narrativa vai acontecendo apenas no campo da imagem, sem contar com o recurso verbal.

4. 4. Entra dia sai noite e um coração se abre

A seqüência que vai do momento que Bela é levada ao castelo até o instante em que ela salva a Fera, refere-se a fase em que os dois, lentamente vão se conhecendo e criando laços afetivos. Esta seqüência consta de oito ilustrações, sendo que uma é de página dupla. A Primeira (Fig.37), é toda construída em um jogo de opostos, dia/noite, ida/volta. Sobre um fundo escuro de florais estão dois desenhos cercados por molduras ovaladas. O desenho situado na parte superior da página, apesar de trazer cores consideradas quentes, como

o vermelho e o amarelo, refere-se a um momento triste, dolente. O colorido das nuvens serve apenas para marcar a presença do dia, pois os tons mais escuros e pouco iluminados do homem, do cavalo e da terra revelam um outro significado: a dor de ter de entregar a filha à Fera. A cavalgada é difícil e solitária.



Fig. 37 - Dois tempos e dois movimentos de uma mesma dor.

Rui de Oliveira soluciona com muita propriedade este instante de aflição. O sentido da cavalgada, da direita para esquerda, reforça a sensação de peso e dor. Rudolf Arnheim ao comentar o processo da leitura pictórica, que é realizado da esquerda para a direita, diz que se vemos “um cavaleiro atravessar o quadro da direita para a esquerda, ele parece sobrepujar maior resistência, investir maior esforço e portanto avançar mais lentamente.” (1996: p.26). E é assim que o pai de Bela atravessa a árida terra, com esforço e lentidão.

A ilustração situada na parte inferior, por seguir a direção natural da leitura do quadro, não apresenta a lentidão da outra imagem, mas em compensação o clima é sombrio, a cavalgada é contra o vento. As nuvens mais uma vez anunciam a tempestade. Os dois, pai e filha, seguem ao encontro da Fera, que acontecerá na página seguinte (Fig.38). Nela, os tons de azuis ainda predominam, porém um friso vermelho ornamenta o instante, afina-se com a roupa de Bela, não apenas porque o vestido apresenta partes avermelhadas, mas, também, porque ele está mais adornado. Bela deixou a indumentária simples para trás. Lembrando um pouco a análise realizada por Bruno Bettelheim, sobre a história, acredita-se que há, nesta passagem, algo edipiano. O ambiente é solene, a Fera mostra a sua sensibilidade ao tocar o cravo, mas o pai de Bela assume uma atitude próxima a de um pai que entrega a filha ao noivo, o seu semblante é muito semelhante ao da Fera e a forma do nariz é muito parecida com a do animal. É como se os dois fossem a mesma pessoa. Para completar, a filha tem um *bouquet* de lírios nas mãos. E o lírio, como se sabe, representa a pureza. Trata-se de qualquer forma de um rito de passagem, de um momento diferenciado na vida de Bela.



Fig. 38 - A Fera mostra sensibilidade ao tocar o cravo e o pai assume uma postura semelhante a daquele que entrega a filha ao noivo.

A terceira e a quarta ilustrações referem-se à partida do pai da protagonista e ao romântico passeio de barco da Bela e a Fera. Nesta ilustração, aparecem dois cisnes nadando no lago, eles funcionam como o símbolo do amor que começa a surgir. No quinto desenho da sequência, percebe-se que a convivência afetuosa, produz mudanças em Bela, que se apresenta pela primeira vez com os cabelos presos. Ela e o monstro conversam ao redor de uma mesa e ele entrega-lhe um espelho, e é justamente através deste objeto mágico que terá notícias do pai.

O desenho da página seguinte (Fig.39) mostra três momentos, três espaços e três tempos diferentes. O primeiro diz respeito à imagem no espelho, esta imagem é compartilhada com o leitor. Nela, ele vê o que Bela está vendo: o pai deitado na cama, seu semblante sofrido, o remédio em cima da cômoda, o terço pendurado. As cores lilás e azul são os sinais de que algo não vai bem. No segundo instante, a silhueta de Bela sobre o cavalo mostra que ela parte em

direção ao pai. O sentido direita esquerda, como foi visto anteriormente, significa uma força contrária, aqui, no entanto, esta força de resistência é diminuída devido as patas do cavalo revelarem um movimento veloz e, principalmente, porque a figura está sobre um fundo infinito branco, responsável por uma sensação de quase vôo. No último momento, a Bela já está com seu pai, cuida dele com carinho. O ambiente sombrio ganha mais cor, mais luz. Sobre a cômoda ornamentada, além do remédio, estão as flores, o tinteiro, os jarros.

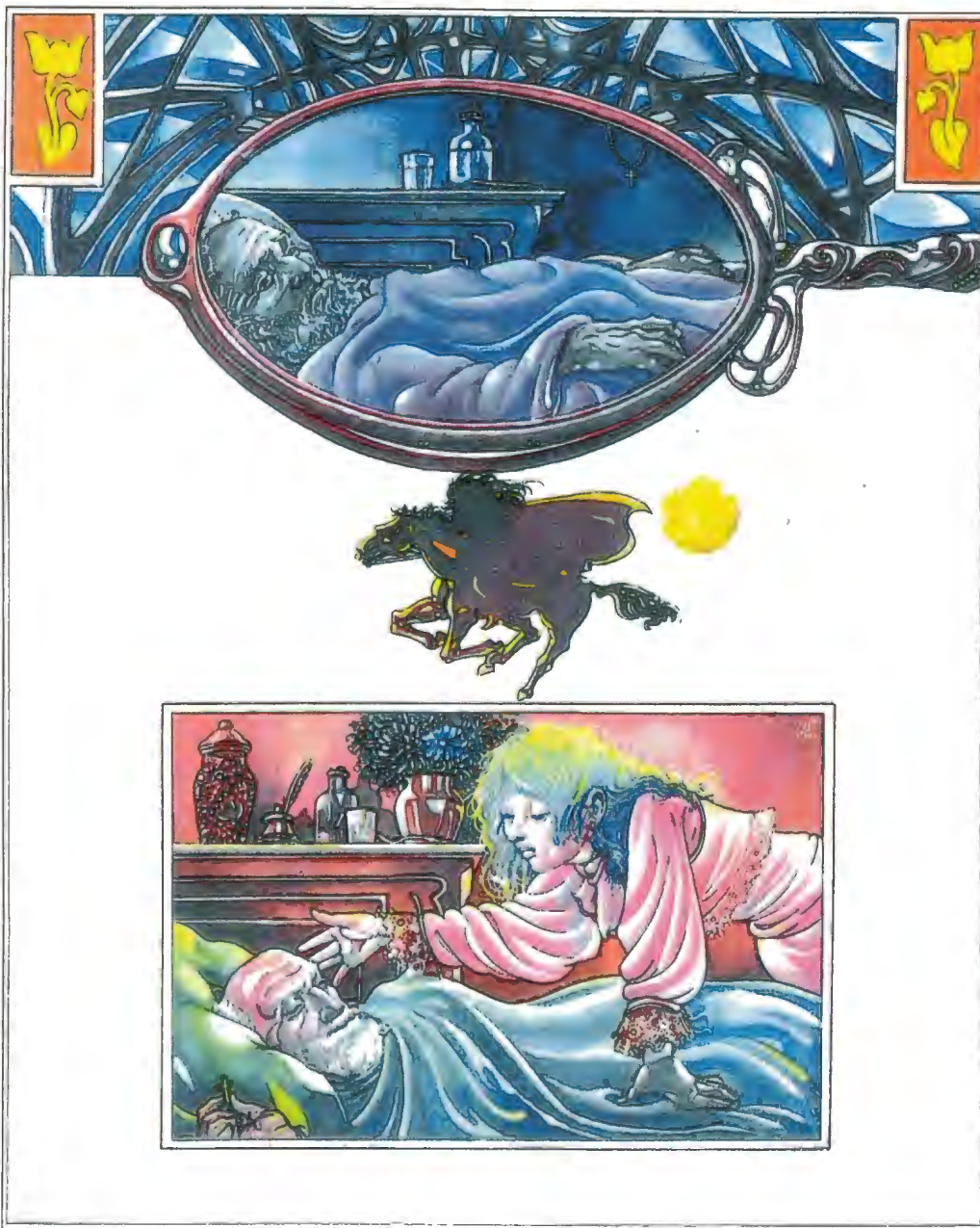


Fig. 39 - Três instantes diferentes

Na cena do espelho, ilustrado por Ric Gonzalez e Ron Dias (Fig.40), para a Companhia de Walt Disney¹⁰, também traz a seqüência do espelho em que o leitor compartilha com Bela a imagem de seu pai adoentado. Mesmo que Rui de Oliveira e estes dois ilustradores partam do mesmo princípio - o leitor vê a mesma imagem que a personagem vê -, apresentam soluções gráficas bastante diferenciadas. Na concepção dos ilustradores da Disney a seqüência, em diagonal, corta o texto. As cores são chapadas, com exceção das que estão ao redor das figuras. Apesar de expressarem espanto, e sofrimento, o rosto das duas personagens não trazem as marcas da dor, nem as cores escolhidas conduzem o leitor à dramaticidade da cena. Mostram mais o brilho do vestido, os raios de luz do espelho mágico.

Um dado que não se pode esquecer é que os ilustradores da Disney trabalham quase no anonimato, letras minúsculas acompanham os créditos que ocupam a folha de rosto do livro. As imagens, na verdade, são produzidas por uma equipe de desenhistas, e todos eles utilizam o padrão Disney, por isso, têm que imprimir, ao conto da Bela e a Fera, a marca desta indústria americana de entretenimento. Sendo assim, as suas criações individuais ficam limitadas a uma padronização, que parte da exigência empresarial que tem como objetivo a venda de inúmeros produtos. Portanto, é bastante coerente que estas produções, seguindo um mesmo tema, reproduzam sempre a mesma forma, a mesma solução plástica, que por sua vez segue o mesmo tratamento dado às imagens

¹⁰ Esta adaptação da “Bela e a Fera” foi realizada por Teddy Slater e editada no Brasil pela Melhoramentos.

relativas a outros temas. A Disney precisa ter um único rosto, para que ela seja logo identificada. Trata-se de um *marketing* de vendas.



Fig. 40 - A cena do espelho na concepção dos ilustradores da Companhia Walt Disney.

Na realização cinematográfica da *Bela e a Fera*, o grupo Disney construiu a história utilizando uma tecnologia de ponta como a computação gráfica. Tanto o roteiro, como a sonoplastia, a trilha musical e a animação dos desenhos foram realizados com apuro técnico e competência. O filme é alegre, bem-humorado, envolve o espectador. A solução padronizada se dilui no escuro do cinema, os recursos utilizados estão afinados com a linguagem cinematográfica. Todavia, o

mesmo desenho animado, agora fixo, selecionado e transportado para o livro perde o impacto, não satisfaz as novas exigências. Assim, os desenhos acabam transformando-se em imagens pobres, açucaradas e insípidas. A marca Disney se evidencia e a ilustração perde ao ter o pensamento plástico sufocado, ao ser estruturada sem um ordenamento adequado à linguagem da ilustração.

Observadas estas questões relativas à interpretação da Bela e a Fera pela equipe da Disney, seria interessante dar continuidade à seqüência proposta por Rui de Oliveira. Na versão do conto de Madame Leprince de Beaumont, o leitor fica sabendo que Bela, antes de ir visitar o pai, havia feito um acordo com a Fera. Prometera retornar dentro de um mês, pois caso não retornasse a Fera morreria. Contudo as irmã invejosas, usando de astúcia, fazem com que fique além do tempo planejado, e Bela só decide retornar quando tem um pesadelo, em que o animal lhe diz que está morrendo devido ao esquecimento da promessa. No livro sem texto de Oliveira estas passagens não ficam explicitadas. Como o ilustrador trabalha com a síntese da história, ele traduz o retorno da protagonista com uma ilustração que abriga duas ações (Fig.41). Na que se localiza na parte superior da página, pela expressão de Bela, pode-se perceber que algo grave está acontecendo. Como o leitor sabe que o espelho é um objeto mágico, presente que ela viu refletido alguma coisa desagradável. O pressentimento é confirmado na ação do desenho situado na parte inferior da página. Nele, o cavalo segue em direção oposta a de quando Bela foi ao encontro do pai, logo o leitor pode imaginar que, agora, ela está indo ver a Fera. Pela lágrima que escorre em seu rosto é possível antever a gravidade da situação.

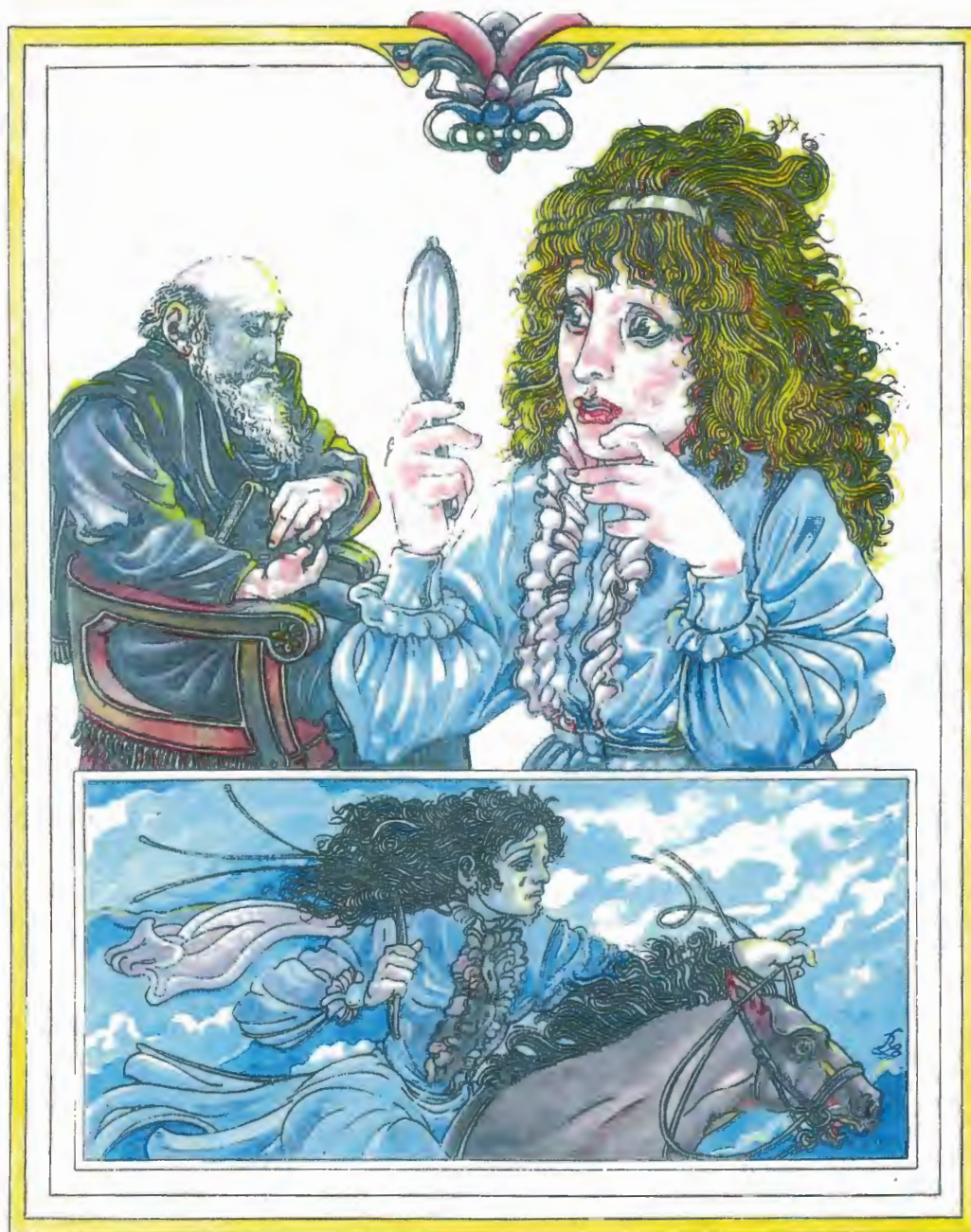


Fig. 41 - No espelho mágico Bela percebe que algo grave acontece e vai ao encontro da Fera.

Mais um possível índice edipiano é revelado. A lágrima que rola no rosto de Bela acontece em dois momentos, no início do livro, na terceira ilustração, quando, em primeiro plano, despede-se do pai. E neste instante em que ela parte ao encontro da Fera. A lágrima derramada une os dois homens, possíveis objeto

de desejo desta mulher que está sendo iniciada no ritual do amor e consequentemente do sexo.

Na ilustração que encerra a seqüência (Fig. 42) o pressentimento de que algo de grave havia acontecido, se confirma. A Fera encontra-se sem forças, tombada entre as pedras e as ramagens. Bela tenta socorrê-la, mas a posição do seu corpo é instável, tende a cair. A cena, pela posição dos dois corpos, reforça a irrealidade do instante. O improvável também está presente no minúsculo objeto (retrato de Bela talvez) que ele traz na mão. Dificilmente alguém que está morrendo seguraria com tanta delicadeza um objeto. A situação de desequilíbrio dos corpos e a sensação de irrealidade, provoca, no leitor, um sentimento de desconforto e ambigüidade. Predomina a incerteza, surge a pergunta: Bela conseguirá salvar a Fera?



Fig. 42 - O momento em que a Fera é encontrada quase morta.

4.5. Abre-se o coração: tudo se transforma

A resposta para a pergunta formulada surge na próxima página, em uma última seqüência, de plano único, quando o final feliz acontece (Fig.43). Com a prova de amor o monstro se desprende da forma animal e ganha a forma humana. Os enamorados, não tão belos como se costuma descrevê-los, se abraçam. Na mão dele, a flor, símbolo da união, o elo transformador. Sobre o fundo decorado, na parte superior da página, uma vinheta se destaca. Esta mesma vinheta estava presente na cena do passeio de barco, cena em que, sozinhos, longe do pai de Bela, começam a se conhecer.



Fig. 43 - O final feliz de um casal cuja beleza foge aos padrões estabelecidos pelos contos de príncipe e princesa.

O discurso de que o amor quebra barreiras, transforma, é construído por Rui de Oliveira com linhas, cores e texturas. Revelado quadro a quadro, ou, talvez, foto a foto. A lente foi o olhar do ilustrador que tornou visível a imagem da fantasia, do "conto maravilhoso". Pierre Francastel considera que a arte nos toca não por provocar em nós vagas sensações ou "por nos lembrar emoções sentidas por outras vias no plano literário" (1993: pp.146-147), mas porque ela trilha o caminho da razão. Ele está convencido "... que a grandeza da Arte advém justamente do fato de ela ser capaz de materializar o progresso do espírito humano, que reside sobretudo num certo poder de distinção."(1993: p.147). Mais adiante, tendo como referência um trecho da teoria de Descartes que coloca o problema das dimensões do espaço, Francastel procura mostrar como o desenho estabelece esses mecanismo de distinção. Para ele:

...um quadro é um sistema de linhas e de manchas que procura satisfazer ao dado de um problema, ele exprime tantas causas intelectuais quanto um discurso ou um teorema - seja pelo que ele significa seja pela qualidade dialética das ligações que ele se serve. (1993: p.147).

Foi através do pensamento plástico, com auxílio de códigos não verbais que Rui de Oliveira formulou o espaço gráfico do "conto maravilhoso". O livro sem texto, para tornar a história compreensível, costuma exigir do leitor maior atenção e do ilustrador uma sensibilidade mais aguçada para conjugar os elementos plásticos de forma a construir uma imagem legível. Observando os resultados alcançados pela ilustração da Bela e a Fera, pode-se perceber que, respeitando suas especificidades, Oliveira trabalhou com delicadeza esta narrativa tradicional. De acordo com suas propostas estéticas criou formas inventivas que proporcionaram uma releitura do "conto maravilhoso". Sob o seu

olhar de artista gráfico, ele dotou de novas imagens uma história simples, secular.

Ao se caminhar pelas imagens de Rui de Oliveira, tem-se a oportunidade de visitar uma história que traz a magia de um “mundo fantástico” advindo da memória popular. O contato com “A Bela e a Fera” conduz o leitor à presença de figuras encantadas, de ações improváveis de acontecerem no dito “mundo real”. Mas, estas figuras vão muito além do fascínio provocado pelo clima mágico da trama. Mesmo mantendo-se fiel ao maravilhoso, Rui de Oliveira constrói sua ilustração de maneira própria. Pode-se reconhecer personagens, cenários, mas estes são interpretados de acordo com a especificidade da linguagem da ilustração e construídos através de soluções estéticas diferenciadas.

Os elementos gráficos, como a linha sinuosa, que Rui de Oliveira utilizou em seu trabalho, remeteu o leitor à *Art Nouveau*, o gosto pelo decorativo ficou evidenciado pela utilização de recursos advindos do *Arts and Crafts Movement*. Há também elementos que revelam outra fonte de referência. As molduras, as vinhetas e os frisos são heranças dos manuscritos medievais. Desta maneira, além da arte do século XIX foi possível ao espectador reporta-se à Idade Média, tomar contato com elementos significativos e ornamentais das histórias sagradas, que habitam os manuscritos. O medievalista suíço Paul Zumthor ao referir-se à escritura e à imagem, tendo como objeto estes manuscritos, diz que “no francês antigo, o verbo *écrire* significa tanto ‘desenhar’ ou ‘pintar’ quanto traçar letras: a escritura é uma figuração.” E que o “...grego bizantino *graphein* se refere, ele também, à inscrição e à imagem, ao relato e ao afresco.” (1993: p.125). Continuando a sua explanação afirma que:

...a iluminura associa na página a escritura e a pintura, numa mesma geometria cujos componentes tendem a trocar suas funções ou a superá-las juntos, com vistas a simultaneamente ritmar a palavra e produzir uma significação mais rica e mais segura.(1993: p.125).

Paul Zumthor revela ainda que nesta inter-relação da palavra com a imagem, a arte plástica, no interior deste sistema de intercâmbios, mantém a sua autonomia. Neste vai-e-vem da escrita à imagem e da imagem à escrita, “a referência não é unívoca. Uma só é por exceção o par da outra”. E que, em relação às duas linguagens, elas se confirmam, devido ao fato de permanecerem no plano que lhe é próprio (Zumthor, 1993: p.125-126).

Remetendo essas observações ao universo do livro infantil, pode-se perceber que, nele, é exigido uma dupla leitura, a das imagens e a das palavras. Isto reafirma as colocações apresentadas no decorrer deste trabalho, que, neste caso específico, vê a literatura e a ilustração sendo construídas em um regime de parceria, estabelecendo um diálogo, mas mantendo as especificidades própria de cada linguagem.

No que se refere “A Bela e a Fera”, Rui de Oliveira conta uma história tradicional, sem o recurso da palavra. Logo, não estabelece o diálogo entre o verbal e a imagem. Mas, sobre esta relação do verbal com o não-verbal, seria interessante fazer ainda uma pequena observação. O diálogo não aparece explicitamente, todavia ele é uma presença constante já que o som da oralidade, deste contar tão antigo, permanece como um eco tanto no imaginário de quem criou a imagem como no de quem lê visualmente a história.

Em relação ao trabalho gráfico de Rui de Oliveira é importante que se faça uma última observação. Ele utiliza os elementos visuais, provenientes do

manuscrito medieval, de uma outra forma, atualizando-os, trazendo-os para uma leitura contemporânea, conferindo-lhes um outro significado. E, com estes recursos e mais os que vieram da *Art Nouveau*, do *Arts and Crafts Movements*, Oliveira também realiza uma homenagem à própria História da Arte. O ilustrador se detém nos esquemas formadores de imagens, utilizando elementos plásticos que se combinam, se relacionam e se organizam, produzindo um livro, em que o leitor segue o sentido da narrativa imagética ao mesmo tempo que sente o prazer estético proporcionado pelo desenho.

5. SAINDO DO CASTELO

Na seqüência de imagens foram sendo construídas as narrativas propostas por Rui de Oliveira. A partir deste universo foi possível percorrer espaços organizados com cores e formas, deparando-se com os mais variados personagens e penetrando-se em inúmeras tramas. No lugar e no tempo foram tecidos e desfeitos inúmeros fios até se encontrar aquele que conduziria ao tão desejado Castelo. No entanto, o carretel do fio do caminho, deslizou nas curvas de um Castelo encantado que ao invés de certezas trouxe o que existe de provável.

No jardim onde Rui de Oliveira habita, outros ilustradores podem caminhar. Unicórnios, cavalos alados possuem a licença de semelhantes sonhos, em que teias são armadas com instrumentos comuns. Todavia, cada qual com seu lápis traça o risco imaginado - imaginário íntimo que só se pode prever no instante concreto da figura exposta no papel.

No limite invisível em que o ilustrador e o escritor aproximam-se e seguem um mesmo fluxo, pôde-se perceber o lugar da imagem, o tempo da palavra. Dois campos específicos onde o ilustrador se detém, criando intimidade com a literatura, revelando a sua íntima relação com os recursos visuais.

Recursos estes que, apesar de oriundos de fontes variadas, se mostraram em harmonia com os princípios da ilustração de livros infantis. Arte que se propõe

contar uma história com imagem tendo como interlocutor a criança. Neste mundo criado com mágicas figuras, seqüências fixas no papel revelaram, através das cores e linhas escolhidas pelo ilustrador, uma linguagem própria da ilustração, estruturada a partir de um pensamento figurativo que se organiza utilizando códigos visuais.

Ao perceber as tessituras de uma narrativa construída com imagens, o leitor poderá aliar ao prazer da leitura verbal, o prazer de um novo conhecimento. De um modo geral, o processo de ler imagens ainda não está bem assimilado. Os mecanismos de ordenação dos códigos visuais precisam tornar-se mais familiarizados ao leitor. Por isso, estudar a linguagem da ilustração, transforma-se em uma necessidade. Pois, ao se observar como o campo figurativo do livro infantil se estrutura, desvela-se pequenos enigmas, abrindo espaço para que uma nova leitura aconteça.

E o sucesso desta leitura depende também do contato com referenciais que se encontram na História da Arte e que são revelados à medida que se conhece os movimentos artísticos e se tem contado com os trabalhos realizados por aqueles que dão vida às imagens.

Neste sentido, as Exposições, sejam elas de ilustradores ou não, são peças fundamentais, para que se estabeleça uma intimidade com universo visual. Além das Exposições, os livros de arte infantil, que circulam nas prateleiras das livrarias, são fontes deveras importantes, que podem contribuir para que se construa um olhar mais sensível e inteligente.

Com a ilustração dos livros infantis amplia-se o universo da criança oferecendo-lhe a possibilidade de mais um aprendizado: o das artes visuais.

Através da convivência sistemática do campo verbal com o não-verbal, o pensamento aprende a estabelecer novas relações de linguagem. O indivíduo pode desenvolver, então, um senso crítico de dupla natureza que contribuirá para que, a partir da infância, apreenda melhor um mundo que, desde cedo oferece-lhe um número insondável de palavras e imagens.

Se a palavra pode despertar o interesse pela literatura, a imagem pode conduzir ao encontro das artes visuais. Dois processos de leitura ficam enriquecidos possibilitando um leque maior de informações e conhecimento. Acrescenta-se a este processo a expansão da sensibilidade e a dinâmica de um raciocínio que se torna capaz de estabelecer relações, associando códigos de diferente ordem. Tudo isto pode contribuir para que, ao fechar o livro, a criança leve a magia da leitura para o cotidiano, fazendo com que surja um mundo mais inteligível e propício a experiência estética.

Deixa-se o Castelo, com a convicção de que a ilustração possui uma linguagem que, se entrelaçando com a palavra, vai dispor de caminhos próprios. Nas cercanias do Castelo, vários riachos deságuam sem que o rio principal perca a direção ou sua natureza se altere. A tecelã, que junto a Moira tece os destinos, encontra-se diante do portão. Próximo à ponte movediça, faz a vigília. Permite que a despedida aconteça, que príncipes e princesas, com suas tintas e pincéis, contem novas histórias, iluminem o branco do papel, ordenem o reino encantado da ilustração.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ABREU, Caio Fernando. **As Frangas**. Rio de Janeiro: Globo, 1989 (ilustrações: Rui de Oliveira).

ADAMS, Steven. **The Arts & Crafts Movement**. New Jersey: Chartwell Books, 1987.

AMARAL, Maria Lúcia. **O Homem que Botou Ovo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986 (ilustrações: Rui de Oliveira).

_____. **O Rapto do Menino: Conto de Natal**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989 (ilustrações: Rui de Oliveira)

_____. **Zé Ventania**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 (ilustrações: Rui de Oliveira).

_____. **A Menina Amor**. Rio de Janeiro: Memórias Futuras, 1995 (ilustrações: Rui de Oliveira)

ARGAN, Giulio Carlos. **Arte e Crítica da Arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual**. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1995

_____. e MICHELE, Marie. **L'Analyse des Films**. Paris: Nathan, 1989.

AYALA, Walmir. **Guita no Jardim**. São Paulo: Melhoramentos, 1981 (ilustrações: Rui de Oliveira).

_____. **O Coelho Miraflores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993 (ilustrações: Rui de Oliveira).

- BARBOSA, Rogério Andrade. **Contos ao redor da Fogueira**. Rio de Janeiro: Agir, 1990 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural das Narrativas. In: **A Aventura Semiológica**. Lisboa, Edição 70, 1987.
- _____. A Retórica da Imagem. In: **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. Por um Cinema Impuro - Defesa da Adaptação. In: **O Cinema Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUMONT, Mme Leprince de. **La Belle et la Bête**. Paris: Mango, 1996 (ilustrações: Ruth Sanderson).
- BELLOUR, Raymond (org.). **Le Cinema Americain - Analyses des Films**. Paris: Flammarion, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **A Criança O Brinquedo A Educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BETTELEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BRAZ, Júlio Emílio. **Pivete**. São Paulo: Editora do Brasil, 1991 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMARGO, Luís. **Ilustração do Livro Infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. **Do Símbolo ao Virtual**. São Paulo: Perspectiva. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.
- CARR, Stella. **BZY**. São Paulo: Melhoramentos, 1981 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- CIRNE, Moacy. **Uma Introdução Política aos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Global, 1982.

- COIMBRA, Hebe. **Num Pacato Vilarejo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- CONDINI, Paulo. **Encontra-me em Vila Rica**. Aparecida, SP: Santuário, 1994 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- CORRÊA, Silvia. **Um Mundo Diferente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- COSTA, Amália. **Martins Pena Comédias**. Rio de Janeiro: Agir, 1961.
- COSTA, Marco Túlio. **O Pastor de Nuvens**. Rio de Janeiro: Record, 1985 (ilustrações Rui de Oliveira).
- ECO, Umberto. Leitura de "Steve Canyon". **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FEAVER, William. **When we were young - two centuries of children's book illustration**. London: Thames and Hudson, 1977.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FONSECA, Théa. **A História de um Rio**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- FRAISSE, Emmanuel; POMPOUGNAC, Jean-Claude; e POULAIN, Martine. **Representações e Imagens da Leitura**. São Paulo: Ática, 1997.
- FRANCASTEL, Pierre. **Études de Sociologie de l'Art**. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. **Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- _____. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FURNARI, Eva. A Comunicação da Imagem e sua relação com o texto. In: **Congresso da Fundação Nacional do Livro Infantil Juvenil**, 3, 1989, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1989. p. 104-106.
- GANEM, Eliane. **Uma Idéia sem Tamanho**. Rio de Janeiro: Agir, 1990 (ilustrações: Rui de Oliveira).

- GARRET, Jeffrey (introdução). **The Best Children's Books in the World - A Treasury of Illustrated Stories**. New York: Byron Preiss, 1996
- GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HETZEL, Graziela Bozano. **O Problema do Godofredo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991(ilustrações: Rui de Oliveira).
- HUYGHE, René. **O Poder da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LAGO, Angela. **Cena de Rua**. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- _____ e Albergaria, Lino. A Imagem que Narra. In: **Congresso da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil**, 3, 1989, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: FNLIJ, 1989, p. 81-90
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira - História e Histórias**. São Paulo: Ática, 1984.
- LEAL, José Carlos. **A Natureza do Conto Popular**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- MACHADO, Ana Maria. **Um Herói Fanfarrão e sua Mãe Bem Valente**. São Paulo: Ática, 1994 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- _____ . **O Touro da Língua de Ouro**. São Paulo: Ática, 1994 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- _____ . **Os Dois Gêmeos**. São Paulo: Ática, 1996 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- MACIEL, Katia. A Última Imagem. In: **Imagem Máquina - A Era das Tecnologias do Virtual**. Rio de Janeiro: Edições 34, 1993.
- MARNER, Terence ST. John. **A Direção Cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, s.d.
- MAYER, Marianna. **Beauty and the Beast**. New York: Aladdin Books, 1987(ilustrações: Mercer Mayer).
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____ . **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- MEYER, Susan E. **A Treasury of the Great Children's Book Illustrators**. New York: Harry N. Abrams, 1987.
- MORRIS, William. **Contre l'art d'élite**. Paris: Hermann, 1985.
- MOTT, Odette de Barros. **Justino, o Retirante**. São Paulo: Atual, 1995 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- NEIVA, Jucy. **Amir Conta a História do Petróleo**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- _____. **Amazonas Amazônia**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- _____. **Encontro com os Gnomos**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Rui de. A Imagem Narrativa. In: **Congresso da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil**, 3, 1989, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: FNLIJ, 1989, p.33-41.
- _____. **A Bela e a Fera**. São Paulo: FTD, 1994
- _____. **O Peixinho Azul**. São Paulo: Melhoramentos, 1996.
- _____. **O Cachorro Amarelo**. São Paulo: Melhoramentos, 1996.
- PATLAGEAN, Evelyne. A História do Imaginário. In: LE GOFF, Jacques(org.).**A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- PELTIER, Marcia. **Os Povos da Floresta**. Rio de Janeiro: Ática, 1991(ilustrações: Rui de Oliveira).
- PEREIRA, Gulnara Lobato. **O Menino Juca**. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1982 (ilustrações: Rui de Oliveira).
- PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. São Paulo: Itatiaia, 1985.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Anna Cláudia. **Para onde vão os dias que passam?** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1992 (ilustrações: Rui de Oliveira).

RÓNAI, Cora. **Viva Jacaré.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983 (ilustrações: Rui de Oliveira).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia.** Lisboa: Almedina, 1994.

_____. **Há Milhões de Anos Atrás.** Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986 (ilustrações de Rui de Oliveira).

_____. **Uma Ilha Lá Longe.** Rio de Janeiro: Record, 1987 (ilustrações: Rui de Oliveira).

_____. **A Princesa e a Abóbora.** Rio de Janeiro: Globo, 1988 (ilustrações Rui de Oliveira).

_____. **Uma História de Videogame.** Rio de Janeiro: Record, 1993 (ilustrações: Rui de Oliveira).

SLATER, Teddy (adaptação). **A Bela e a Fera.** São Paulo: Melhoramentos, 1996 (ilustrações: Ric Gonzalez e Ron Dias).

TELLES, Carlos Queiroz. **Zé Pretim Seu Crispim Luzim e o Cachorro Porreta.** São Paulo: FTD, 1992 (ilustrações: Rui de Oliveira)

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1970

USPÊNSKI, B. A Elementos Estruturais Comuns às Diferentes Formas de Arte. Princípios Gerais de Organização da Obra em Pintura e Literatura. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.) **Semiótica Russa.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

VANOYE, Francis. **Usos da Linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 1987

_____. e GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica.** Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VERISSIMO, Erico. **Os Três Porquinhos Pobres.** Rio de Janeiro: Globo, 1986 (ilustrações: Rui de Oliveira).

VIRILIO, Paul. A Imagem Virtual Mental e Instrumental. In: **Imagem Máquina - A Era das Tecnologias do Virtual.** Rio de Janeiro: Edições 34, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Periódicos

ALMEIDA, Livia de. Traço Brasileiro - Ilustradores Buscam Nova Imagem para o Livro Infantil. **Veja Rio**, p.44-45, 19 de junho, 1996.

A Arte Encantada de Rui de Oliveira. **COFI - Correio Filatélico**, Ano XVIII, nº 150, set./out., 1994.

AZEVEDO, Ricardo. Pensando em Ilustrações de Livros. **Releitura**, Belo Horizonte, nº zero, p.37-39, ago./set., 1991.

BARBOSA, Reni Tiago Pinheiro. Livro de Imagem: Um Viés da Literatura. **Releitura**. Biblioteca Pública Infantil e Juvenil, Belo Horizonte, nº 8, p.42-47, abr., 1996.

CALVI, Gian. Características e Problemas da Ilustração em Livros Infantis. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 62, nº 141, p.37-42, jan./abr. 1977.

CAMARGO, Luís. Projeto Gráfico e Ilustração para Crianças. **Releitura**, Belo Horizonte, nº zero, p.18-22, ago./set., 1991.

CAMACHO, Marcelo e SANCHES, Neuza. Ilusões Digitais. **Veja**, p.107-108, 10 de julho de 1996.

DIATKINE, René. História sem Fim. Entrevista a Fábio Altman. **Veja**, p.7-9, 17 de março de 1993.

ESCARPIT, Denise. Sobre a Imagem: Meio de Comunicação e Expressão da Criança Pequena. **Boletim Informativo FNLIJ**, Rio de Janeiro, v. 15, nº 62, p. 7-13, jan./mar., 1983.

FAUCHER, François. **Boletim Informativo FNLIJ**, Rio de Janeiro, v.9, nº 38, p.9-21, abr./jun., 1977.

- FOSTER, Harold. **Príncipe Valente - nos tempos do Rei Arthur**. Episódio: Companheiros de Aventuras. Rio de Janeiro: EBAL, vol. II, 1984
- GOULD, Chester. **Dick Tracy**. São Paulo: Saber, nº 2, 1973
- LAGO, Angela. O Cântico dos Cânticos - Uma Leitura através de Imagens. **Releitura**, Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, nº 5, p. 48-51, jan../fev./mar, 1994.
- _____. Em Busca de novos Traços. **Releitura - Revista Latino Americana de Literatura Infantil e Juvenil**, Belo Horizonte, nº 1, p.52-53, jan./jul., 1995.
- LORRAINE, Walter. Ilustradores - Meu Ponto de Vista. **Boletim Informativo FNLIJ**, Rio de Janeiro, v.9, nº 38, abr./jun., 1977.
- LUZ, Rogério. A Dimensão Estética da Imagem e os Meios de Comunicação de Massa. **ECO** Publicação da Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 1, n. 1, p.111-115, 1992.
- Manifesto Crialivros. **Doce de Letra: Revista sobre literatura Infantil**. <http://www.docedeletra.net/>. ano II, n 7, p. 1-7, abr., 1997.
- MARANTZ, Kenneth. O Álbum de Figuras Como Objeto de Arte: um Apelo a uma Crítica Equilibrada. **Boletim Informativo FNLIJ**, Rio de Janeiro, v.13, nº 55, p. 37-40, abr./jun., 1981.
- Minas Mundi (entrevista com Angela Lago). **Doce de Letra: Revista sobre literatura Infantil**. <http://www.docedeletra.net/>, nº 11, p.1-6, fev./abr., 1998.
- OLIVEIRA, Marly Amarilha de. Imagens Sim, Palavras Não. **Releitura**, Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte, nº 1, p.19-23, nov./dez. 1991.
- Os Autores de Literatura Infantil e Juvenil se Manifestam - Manifesto Cria Livros. **Notícias 5-FNLIJ**, n.5, v. 19, p. 4-5, maio de 1997.
- Os Muitos Traços da Graça. **Doce de Letra: Revista sobre Literatura Infantil**. <http://www.docedeletra.net/>, p. 1-11, novembro de 1997.
- PARENTE, André. Civilização da Imagem ou Civilização do Clichê?. **ECO** Publicação da Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 1, n. 1, p. 50-58,1992.
- SANDRONI, Laura. Visões da Emília: o olhar de sete Ilustradores brasileiros. **Notícias 10-FNLIJ**, nº 10, v. 18, p. 1, outubro de 1996.

SANDRONI, Luciana. Com a palavra o Autor: Luciana Sandroni. **Doce de Letra: Revista sobre Literatura Infantil**, <http://www.docedeletra.net/>, p.1-9, julho de 1996.

SERIACOPI, Reinaldo. O Diálogo entre o Visual e a Palavra(baseado em informações do ilustrador Luís Camargo). **LEIA**, p.54, julho de 1989.

SOTTOMAYOR, Maria José. Ilustração nos Livros Portugueses para Crianças. **Releitura**, Biblioteca Pública Infantil e Juvenil, Belo Horizonte, nº 5, p. 20-28 Jan./fev./mar., 1994.

Catálogos

Rui de Oliveira. Galeria do Instituto Brasil - Estados Unidos-IBEU, Rio de Janeiro, s. d.

A Imagem Gráfica de Rui de Oliveira. Museu da Imagem e do Som, São Paulo, s. d.

A Todo Color - 42 Ilustradores Españoles de Libros Para Niños y Jovenes. Centro del Libro y de la Lectura. Ministerio de Cultura. Feria Internacional del Libro Infantil de Bolonia, 1991.

A Ilustração de Livros. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 31 de julho a 01 de setembro de 1991.

O Imaginário Gráfico de Rui de Oliveira. Universidade Federal do Rio de Janeiro, segundo andar - Reitoria, Ilha do Fundão. Rio de Janeiro, 21 de outubro a 13 de novembro, 1992.

Das Kinderbuch in Brasilien = Children's Book in Brazil = O Livro para Criança no Brasil. SERRA, Elizabeth D'Angelo, MACHADO, Luiz Raul e MIRANDA, Cláudia de (org.). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. (Brasiliana de Frankfurt).

A Bela e a Fera. Exposição cenográfica com ilustrações originais de Rui de Oliveira. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 27 de setembro a 4 de dezembro de 1994.

Brasil! A Brighth Blend of Colours. Mostra de Ilustradores Brasileiros - Feira do Livro Infantil, FNLIJ, Bolonha, 1995.

Artes do Livro. Centro Cultural Banco do Brasil, Museu, Rio de Janeiro, março de 1995.

Visões da Emília - O Olhar de Sete Ilustradores Brasileiros. Centro Cultural Banco do Brasil, 9 de outubro de 1996 a 4 de janeiro de 1997.

Dissertações

FARES, Josebel Akel. Imagens da Mitopoética Amazônica - um memorial das matintas pereras. Dissertação de Mestrado em Letras, Teoria Literária. Universidade Federal do Pará - UFPA, 1997.

RIBEIRO, Ronilda. Percepção de Ilustrações em Literatura Infantil: Fatores Emocionais e de Desenvolvimento Viso-Motor. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia. Universidade do Estado de São Paulo - USP, 1980.

SCHAEFFER, Margaret Gryner. O Livro Ilustrado de Literatura Infantil: Uma Introdução ao Estudo da Ilustração. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 1991.

ANEXO 1 - Entrevista: Rui de Oliveira

ENTREVISTA: RUI DE OLIVEIRA - 29.04.97 - Rio de Janeiro**Lado A da 1ª fita**

Marisa - Rui, acredito que com determinados escritores você desenvolve uma parceria, como é o caso dos livros com a Cora Rónai e Maria Lúcia Amaral. Isso acontece de fato?

Rui - A Cora Rónai tem um humor, uma irreverência muito grande. É irônica, debochada, uma pessoa meio desenraizada. Ela tem um lado europeu muito forte que eu gosto. Seu texto é internacionalizante, universal. Existe um lado na minha personalidade que se afina muito com tudo isto. Por exemplo, eu poderia ter ido para os Estados Unidos, eu tinha bolsa, no entanto preferi ir para a Europa. Meu trabalho tem influência europeia. Agora, existe um outro lado da minha personalidade que é mais ligado à terra, ao nacionalismo. Eu sou extremamente nacionalista, apesar de ter acabado de dizer que eu gosto da cultura europeia. Quem representa, pra mim, este lado nacionalista é a Maria Lúcia Amaral que tem esse trava línguas, essa coisa de contar o cotidiano, de contar a vida das pessoas. Ela também tem muito humor, tem uma comunicação muito grande.

Marisa - Você acha que essas duas parcerias complementam os seus dois lados?

Rui - Complementam. E o Walmir Ayala seria o refinamento, pois o seu texto é muito tênue, muito sutil. A Maria Lúcia é objetiva. O livro dele que eu illustrei, "O Coelho Miraflores", não illustrei bem, esse livro requer uma outra ilustração. O texto é de uma leveza, de pequenas pérolas. O Walmir escreve como se estivesse tecendo.

Marisa - Você chegou a conclusão que o livro merecia outra ilustração, anos depois ou logo quando você terminou o livro?

Rui - Não foi uma boa época pra fazer o livro. O Walmir tinha falecido e eu estava com muito trabalho pra fazer, não houve tempo pra me dedicar à ilustração. Este texto ele havia pedido pra eu ilustrar e quando o mandou para José Olympio, colocou um bilhete dizendo: "eu quero que o Rui illustre". Ele me mostrou este texto ainda em vida e quando li achei lindo, parecia um bordado tal o preciosismo do seu estilo.

O Walmir é a terceira face da lua. O ideal é que tivesse um escritor com essas três faces. Mas, todos três são pessoas que eu gosto. Gosto da maneira deles escreverem. São escritores que considero parceiros porque têm um texto com o qual me identifico. Se eu escrevesse bem eu gostaria de escrever como eles.

Infelizmente a Cora não está mais escrevendo. Todavia, continua sempre engraçada, mesmo nos textos que escreve sobre informática. Ela tem um livro chamado "O Último Dragão" que comecei a ilustrar e não terminei. Não teve nenhuma editora que quisesse publicá-lo. Seria o último trabalho que ia fazer com a Cora, cheguei a ilustrar algumas coisas, mas ficou incompleto.

Marisa - Eu também gostaria de saber quando começou o teu interesse pelos livros infantis? Exatamente as ilustrações para os livros infantis.

Rui - De forma consciente, ainda no tempo da universidade. Tanto é que no meu projeto de final de curso, na Hungria, havia uma parte dedicada aos livros ilustrados dirigidos ao público

infanto-juvenil. Um deles, inclusive, é o “Guita”. O “Guita”, na verdade, eu fiz como projeto de graduação. Então o meu interesse surgiu nessa época. Isto do ponto de vista profissional.

Do ponto de vista filosófico é porque eu gosto de literatura, eu gosto muito de livro, eu adoro livro. Para mim o livro é um modo de não ser o que eu sou, de ser uma outra pessoa, de ser várias pessoas. Até mesmo ilustrando eu procuro ser várias pessoas. Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, todos estes escritores me transportam para outras personalidades, outros mundos. Daí vem a influência de querer estar sempre procurando uma nova maneira de desenhar. Talvez isto venha da necessidade que eu tenho de ler estes escritores, de me incorporar ao modo deles trabalharem, de escreverem. A observação da palavra é que me possibilita entender bem a imagem. Se você observa todos os significados da palavra, você começa a entender os significados da imagem. Eu estou me referindo a relação palavra-imagem.

Marisa - Rui, quando você estudou na Hungria as disciplinas eram mais voltadas para o *design*. ou para as artes decorativas? Como era isto?

Rui - Eram mais voltadas para o *design*. A minha formação acadêmica realmente tem como fundamento o desenho gráfico, a partir daí comecei a desenvolver a ilustração. O que eu queria fazer mesmo era ilustração. O problema é que você não tem este tipo de ensino. Eu tinha uma disciplina de ilustração, não chegava a ser um curso.

Marisa - Nós conversamos antes que nem sempre o ilustrador é um bom projetista gráfico. Mas no seu caso, devido a sua formação, você também pode realizar um bom projeto gráfico?

Rui - Sim, isto porque eu pratiquei muito o *design* na televisão. Lá o que eu fiz basicamente foi *design*, então isso me deu uma grande experiência para projetar graficamente. Na imagem narrativa você está contando uma história, já no *design* você não está contando uma história, você está dispondo os espaços para contar a história. É diferente. O *design*, digamos assim, é o local, é a escolha do local. Agora o que vai se passar ali é uma outra questão. É claro que tudo isto tem uma ligação. Por esta razão, eu acho que quando você faz o *design*, você tem que saber o que vai se passar no espaço.

Muitas vezes o *designer* se preocupa excessivamente com o seu espaço, esquecendo que o espaço do ilustrador é outro. O espaço do *designer* é conceitual, o espaço do ilustrador é narrativo. São concepções diferentes. Eu digo isto porque muitas vezes faço livros onde o *design* vem pronto, eles já marcam onde eu vou ilustrar.

Marisa - Você se sente muito aprisionado quando isto ocorre?

Rui - Não. Eu sinto, muitas vezes, que o *designer* não leu o texto, se preocupou unicamente com as questões espaciais do livro, mas, não se preocupou com as questões literárias e conceituais. Às vezes, ele deixa uma tira para você desenhar onde na verdade você precisa de uma página. Não é a questão de que eu tenho uma visão e ele tem outra. Não é isso não. É que ele teria que ter uma formação também de alguém que ilustra.

Marisa - Ele, então, quase não se preocupa com o verbal, como o ilustrador se preocupa?

Rui - Sim. Eu acho que, sem colocar isto como uma afirmação definitiva, o melhor *designer* seria o próprio ilustrador, quando ele tem esta formação. Porque ele sabe dosar perfeitamente o espaço conceitual com o espaço narrativo. O *designer* tem muito domínio deste

espaço conceitual, mas muitas vezes está fazendo uma estetização do livro independente do conteúdo.

Marisa - Quando vejo uma ilustração, eu penso que uma de suas especificidades é justamente a narratividade. Mas dentro desta narrativa, eu observo duas questões: uma estética e a outra relativa ao significado. No caso, o *designer* não tem a preocupação com o legível, ele se preocupa apenas com o estético?

Rui - O livro é um objeto estético, tem esta possibilidade e qualidade. Só que não é apenas isso. Quando recebo pra ilustrar um livro desenhado por este tipo de *designer* que valoriza só o estético, sinto que ele parece um arquiteto que projeta um prédio independente das pessoas. Projeta um belo prédio, só que ninguém mora dentro. Eu já illustrei livro que tem uma cena importantíssima e o *designer* deixa um espaço mínimo. Mas porque ele deixou este espaço mínimo? Foi baseado em que? Qual a concepção que ele teve? Foi puramente espacial, puramente composicional. Muitos ilustradores até gostam de trabalhar assim. Alguns dizem “é até melhor, pois a gente já sabe o espaço, é mais rápido”. No meu caso pessoal me agunsta quando eu vejo um espaço enorme para um momento sem grande importância e vice-versa.

Marisa - Rui, quais os ilustradores que mais contribuíram na sua formação? Com quais você se identifica mais, quais serviram de referência para o seu trabalho?

Rui - Sem dúvida alguma a ilustração inglesa do século XIX.. Não só a ilustração, mas a gravura e aquarela também. A gravura inglesa me influenciou muito, ela tem um aspecto aristocrático que, apesar de eu ser filho de um trabalhador, eu gosto. Gosto dessa elegância, desse requinte aristocrático. Os ingleses têm um refinamento, um traço que vem da história da gravura. Gosto de Hogarth e outros tantos gravadores ingleses. Os ilustradores? Estes então são muitos. A própria pintura inglesa eu também admiro.

Marisa - Principalmente os Pré-Rafaelitas? Quais?

Rui - Gosto de toda a pintura inglesa, mesmo que não seja dos pré-rafaelitas. O período vitoriano eu gosto muito, apesar de toda a aristocracia, de todo o conservadorismo. Sei que a revolução industrial era forjada com o ouro do Brasil via Portugal, sei de tudo isto. Mas eu gosto de observar e estudar a pintura inglesa.

Marisa - eu vejo no seu trabalho algumas identificações com as ilustrações do Walter Crane, a questão da linha, da composição, da utilização de vários elementos.

Rui - Eu gosto muito do trabalho do Walter Crane. Ele associou duas coisas que acho muito interessante. Ao mesmo tempo que é um neoclássico, é um homem com um pé no pré-rafaelismo. Ele tem um traço “neoclássico pré-rafaelita”. O Crane faz junto a um perfil grego, um panejamento que não é um panejamento neoclássico, é um panejamento que se aproxima dos pré-rafaelitas, se aproxima até mesmo da art-nouveau, que no caso dos ingleses eles chamavam de New Style.

Agora, tem outros ilustradores que eu gosto muito, a própria ilustração alemã eu gosto. Eu estou sempre estudando estes ilustradores, sempre vendo. Eles são do meu convívio diário, são meus camaradas, não de copo nem de mesa, mas de prancheta.

Marisa - E no Brasil? Uma vez você falou, na Casa da Leitura, da importância da Regina Yolanda no seu trabalho.

Rui - Eu estava me referindo certamente a questão da auto expressão do adolescente.

Marisa - Você estudou com a Regina Yolanda?

Rui - Sim, eu fui aluno dela numa Escolinha de Arte, na Praça Arcoverde em Copacabana. Todo adolescente é um pouco problemático e, na época, eu também tinha problemas. Eram problemas existenciais, de timidez, de gagueira. Problema de classe também. Eu acho que o primeiro mestre é muito importante porque ele valoriza aquilo que muitas vezes você não tem consciência. Uma vez uma pessoa me chamou de artista e achei aquilo maravilhoso. Eu achava que artista era o artista de televisão, quer dizer de cinema. A Escola de Arte é muito importante para o adolescente. Não é para ele se tornar artista, é para ele se situar, se auto-conhecer, se projetar, exteriorizar seus sentimentos. No meu caso pessoal foi importante.

Marisa - A Regina Yolanda, como a sua primeira mestra, foi então a pessoa que lhe ajudou a exteriorizar seus sentimentos?

Rui - Exatamente, pois ela começou a elogiar meu trabalho. E você ter o elogio de um irmão, no caso o Denoy¹ que sempre me acompanhou e me acompanha até hoje, é uma coisa, agora você ter um elogio de uma pessoa de fora tem um significado maior. É muito mais simbólico porque ali não é algo puramente afetivo.

Marisa - Então dentro da ilustração brasileira não existe um referencial, os seus referenciais estão mais na ilustração inglesa do século XIX...

Rui - Não, não. Existe um livro chamado “O Brasil pela Imagem”, eu acho que a minha carreira de ilustrador surgiu com este livro que foi publicado na época do Getúlio, do Estado Novo. O meu pai era nacionalista e comprou este livro pra gente. É um livro que foi feito por um ilustrador chamado Álvaro Marins, que tinha o pseudônimo de Seth. Pois bem, este homem fez uma obra monumental, levou de 1937 a 1945 fazendo este livro. Eu considero em termo de ilustração, sem nenhum exagero, uma espécie de “Os Sertões”. Ele começa nos aspectos físicos da terra, desenha o que é a caatinga, o que é a floresta, o que é a planície, etc. Depois passa para os donos da terra, desenhando os índios. É um trabalho monumental em bico de pena, é primoroso. Este livro é um monumento de brasilidade, de amor ao Brasil.

Eu era garoto, e quando via aqueles desenhos eu me transportava para os personagens. Minha paixão pela ilustração começou com este ilustrador, com este livro. Ele fez um trabalho iconográfico único até agora. Este foi o seu depoimento. Nem Portinari, que tinha também esta proposta de desenhar a saga do brasileiro, fez algo semelhante na pintura.

Antes de realizar “O Brasil pela Imagem”, Seth fazia charges, caricaturas, desenhos, a meu ver, muito aquém do valor dele. O interessante é que no livro “A História da Caricatura no Brasil”, Hermann Lima coloca este livro de Seth como um retrocesso em sua carreira. Diz que ali ele foi muito acadêmico, quando na verdade, na minha opinião, ele mostrou todo o talento que tinha como desenhista, como ilustrador. Do ponto de vista técnico, em termos de bico de pena, existem momentos primorosos. Muitos alunos meus ficam emocionados quando vêem.

¹ Cineasta Denoy de Oliveira, irmão mais velho do ilustrador.

Marisa - Rui, você também estudou - acho que antes de ir para a Hungria - na Escola de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna. Você chegou a concluir estes cursos?

Rui - Não. Concluí o curso da Hungria. No Museu, estudei dois anos com Ivan Serpa e com Orlando Lazarini. Foi importante porque eu gosto muito de pintura, tinha muito prazer em pintar. Eu acho que o ilustrador tem que ter uma formação pictórica, não basta só se formar em *design* e depois passar para ilustração. Isto seria uma via muito curta. Ele tem também que se envolver com a pintura. Não só com a história da pintura, mas com a própria experiência de pintar. Eu acho importante, no meu caso, ter passado pelo Museu de Arte Moderna. Naquela época que estava em voga a Nova Figuração, o Expressionismo Abstrato tardio, foi fundamental, pra mim, conhecer as experiências do Pollock e do expressionismo abstrato.

Marisa - Você trabalha com a figuração. A ilustração é basicamente figurativa, até existem algumas abstratas, mas não é comum. Todavia, nesta experiência do Museu você teve contato tanto com a Nova Figuração quanto com o Abstracionismo. Estas duas correntes foram importante na sua formação de ilustrador?

Rui - Muito, muito. Pelo seguinte, eu acho que uma maneira correta de você estudar ilustração é você estudar o oposto dela. E qual seria o oposto dela? Seria a abstração. Você estudando a abstração você vai entender melhor a figura. Por exemplo, se você começa a estudar o Malevitch você percebe que ele é um excelente professor de ilustração. Quando ele faz um quadrado branco em um fundo branco, quando cria este “aqui e agora”, e desvincula a pintura de qualquer referência. Diz: “pintura é pintura”. Neste momento você passa a entender qual é o oposto da ilustração. Acho importante a arte abstrata, é o momento máximo da arte no século XX. Esta informalidade, a arte não objetiva, é o máximo da inteligência visual do homem. É na arte abstrata que estão os fundamentos contrários à ilustração.

Marisa - Gostei muito desta afirmação.

Rui - Este livro aqui, está na minha pasta, é um livro que estou lendo sobre abstração. Eu leio muito sobre abstração. A abstração pra mim é o fundamento de tudo. Tenho interesse em entender a abstração, o processo da pintura abstrata para que depois eu possa fazer os meus argumentos figurativos.

Marisa - Dentro do Abstracionismo você teria algum pintor com o qual você se identifica mais? Você citou Malevitch.

Rui - Depende da organização. O Suprematismo, no caso do Malevitch, Kandinsky, todos os russos, pra mim, eles são o fundamento. Criaram realmente o pensamento abstrato. Depois eu coloco o Expressionismo Abstrato do pós-guerra. Essa “cosa mentali” da qual falava Da Vinci, ela se realiza, na verdade, no século XX. Isto de que a arte é coisa do intelecto.

Marisa - Isto tem a ver um pouco também com Duchamp?

Rui - Tem. Muitos séculos se passaram para que se pudesse entender a “cosa mentali”. Você citou Duchamp, eu acho-o interessante para se estudar o *design*. Duchamp fazia objetos inúteis, já o *designer* faz objetos úteis. Na época que eu produzia trabalhos para televisão,

procurava estudar os objetos inúteis, no caso Duchamp, Man Ray, todos esses que realizavam objetos absurdos. Objetos que não se usa.

Marisa - Na verdade Duchamp faz um deslocamento. Ele retira o objeto do seu contexto, brinca com o conceito da própria arte.

Rui - Exatamente. Ele cria uma coisa que é extraordinária do ponto de vista da concepção, ele desmitifica toda a criação da arte. Isto é importante para o *designer*. Mas no caso específico da ilustração não é tão importante. Eu estou lendo um livro que o autor faz uma afirmação equivocada quando estuda o Minimalismo. No seu preceito básico sobre o Minimalismo, faz uma referência a Malevitch. E isto não tem nada a ver porque Malevitch era um comunista convicto, um homem integrado à revolução, acreditava nela. O que ele fazia era para a revolução. O Minimalismo não. A visão minimalista nega isto inclusive.

O autor diz que a origem do Minimalismo seria Malevitch, cita isto. Este escritor não pensou bem, não observou que este artista estava integrado à revolução bolchevista. Partiu apenas da obra, não fazendo uma associação com as idéias de Malevitch, que tinha um outro objetivo e defendia a participação do artista na sociedade. Os minimalistas não pensavam assim. Malevitch destruía construindo.

Marisa - Acho que é mais uma desconstrução do que uma destruição.

Rui - Correto. Esta é a grande diferença entre Malevitch e os minimalistas. Acho então um erro absoluto deste escritor.

Mas, voltando ao caso da abstração, este aspecto associado à ilustração, é muito pouco enfocado. Na verdade, eu nunca li um livro - e são poucos os livros sobre ilustração - que falasse do estudo da abstração para se entender a narrativa e a concretude da arte de contar história através de imagens.

Eu estava hoje escutando as Quatro Estações. É interessante que Vivaldi escreve versos, descreve o que quer dizer na música, faz um texto. E quando ele está se referindo ao inverno fala assim: “a música começa com passos, depois com o tiritar de dentes”. Eu diria que aí estaria uma maneira correta de se estudar ilustração, porque se tem uma abstração absoluta da música, mas se tem, ao mesmo tempo, um referencial no real.

No primeiro movimento o que vem inicialmente são os passos. O sujeito está na rua, sofrendo com o inverno. No segundo movimento, Vivaldi apresenta o sujeito em a casa, próximo a lareira. Você começa a visualizar tudo isso. E se você pensar bem, essa é uma maneira interessante de se estudar a ilustração justamente porque existe aí uma abstração que tem uma referência no real. Tudo isto não deixa de ter uma ligação com a pintura abstrata também. Principalmente quando pensamos numa pintura como a de Maria Elena Vieira da Silva.

Eu acho que a música é um processo de se estudar a ilustração quando se tem um compositor como Vivaldi, que é muito narrativo. O barroco se preocupa muito com o espaço, tanto é que eles colocam os instrumentos bem afastados um do outro para dar um eco, eles utilizam muito este recurso. E o espaço é um elemento muito importante para o ilustrador. Para ele contar qualquer coisa, tem que ter o domínio do espaço.

A associação da música com a ilustração é um estudo interessante que pode ser feito a partir das “Quatro Estações”. Eu não sei se você conhece as “Quatro Estações” feita pelo Arcimboldo? Vivaldi é mais “Quatro Estações” do que ele porque quando Arcimboldo desenha o outono faz as frutas de outono, quando desenha o inverno faz um rosto de homem como se fosse um tronco de árvore, cheio de rugas. Talvez aí esteja a grande dificuldade da ilustração, ela é muito simultânea. Cabe ao ilustrador trabalhar um pouco como Vivaldi. Algumas coisas ele deve

deixar meio nebulosas. Esse apelo à abstração é o que tem de mais importante no ilustrador, já que a arte dele é extremamente concreta, figurativa, tangível. Por isso precisa ter um lado mais Vivaldi que Arcimboldo. Precisa não representar de maneira fiel as coisas, tem que enganar um pouco, criar uma certa ilusão no leitor.

Marisa - Deixar alguma coisa para o leitor...

Lado B da 1ª fita

Rui - Por exemplo o tiritar de dentes que o Vivaldi cita no texto, eu interpreto de maneira diferente. Eu que já peguei um frio terrível, você não respira bem, o ar fica muito pesado, então eu sinto isto quando escuto Vivaldi.

Marisa - Em relação as artes decorativas, que elementos plásticos desta categoria de arte servem de referencial para a construção das suas ilustrações?

Rui - Existe uma coisa que é muito importante no meu trabalho que é a questão do ex-líbris. E o que é o ex-líbris? É a representação figurativa da maneira como alguém vê a literatura. Por exemplo, eu tenho aqui um livro sobre o ex-líbris e tenho que estar sempre olhando pra ele, é um exercício extraordinário de ilustração porque representa como a pessoa vê os seus livros e a literatura, e ele é, geralmente, muito decorado.

Marisa - Eu acho que às vezes se tem um preconceito em relação ao decorativo.

Rui - E não se deve ter preconceito com o decorativismo porque você estuda a história da arte através da linha. Os três capitéis - dórico, jônico, coríntio - tudo é um estudo de linhas. Toda a história da arte está nestas três maneiras de se ver o capitel. É um exemplo de como o decorativismo é muito amplo.

O ilustrador tem que criar uma pontuação. O escritor coloca um ponto, mas o ponto de um texto pode ser uma circunferência na ilustração. E o ponto para mim é a vinheta, que representa o intervalo gráfico. Representa o estilo literário do livro. De certa maneira é o complemento da ilustração. A vinheta não é uma ilustração, mas ela é um apêndice, uma parte que se deslocou, um pequeno satélite da ilustração. Às vezes você diz uma coisa na ilustração e complementa na vinheta, eu gosto muito de fazer isto. Falo uma coisa na ilustração, depois, na vinheta, dou o desfecho. Acho que é um recurso clássico que você deve usar. Muitas vezes até se torna, não uma marca, mas uma maneira de você se identificar. É uma maneira de pensar visualmente. Como eu falei, eu não posso colocar uma vírgula, eu não posso colocar um travessão, eu não tenho os recursos que tem um escritor.

Marisa - No livro da Ana Maria Machado, naquela trilogia de lendas, todos três têm esses elementos. As molduras, acho que são janelas, você trabalha também com janelas...

Rui - Eu vejo também como se fosse um palco. Quando você entra no teatro, entra em uma realidade plenamente metafórica, então a ilustração não deixa de ser um palco. Uma página é um palco. O ilustrador tem que criar um proscênio para a ilustração porque tudo aquilo ali é uma convenção. Estar ilustrando um conto de fadas é uma convenção. Ali tem um proscênio, tem um palco. Então, tem que ter uma cortina, tem que ter uma luz de velas, tem que ter essas coisas todas.

Marisa - Eu também vejo, na ilustração, um pouco essa coisa de palco, cenário, personagens...

Rui - A ilustração se identifica mais com o teatro do que com o cinema. Com o cinema, se identifica os quadrinhos.

Marisa - A ilustração se identifica mais com o teatro, mas também se identifica com o cinema. Não é?

Rui - Sim, você utiliza a linguagem cinematográfica, o corte, a visão panorâmica. Mas conceitualmente, filosoficamente, a ilustração é muito mais próxima do teatro do que do cinema.

Marisa- Então em relação ao cinema a ilustração utilizaria apenas alguns recursos gráficos, mas como conceito...

Rui - Como conceito é teatro. E quando você está trabalhando em um livro, você trabalha com atos. Cada página é um ato.

Marisa - Aquele seu livro com a Cora, o “Viva Jacaré”, eu o acho extremamente cinematográfico. Há soluções bonitas, por exemplo, você vê o rabo do jacaré em uma página, a seqüência das duas páginas seguintes forma um todo, completa a figura do jacaré.

Rui - Uma visão panorâmica...

Marisa - Acho aquele livro muito interessante. Ele tem três momentos: antes do leitor conhecer o jacaré, depois de tê-lo conhecido e finalmente a cidade. E na parte final, você, como espectador, observa de dentro do guarda-roupa, a mulher lá no fundo. Estes são recursos muito cinematográficos.

Rui - Você contar uma história sem o recurso do cinema é muito difícil. Eu gosto muito de cinema. E tem um outro detalhe que é a minha ligação com o desenho animado.

Marisa - Sobre isso, eu também queria saber.

Rui - Aliás uma das primeiras pessoas que escreveu sobre isto foi a Laura (Sandroni). Teve um livro em que ela fez uma crítica, falando justamente da ligação que eu tenho com o desenho animado. Ai vem a questão dos gestos, da animação das figuras.

Marisa - Você realizou “O Cristo Procurado” e agora está realizando o “Amor Índio”. São duas experiências de desenho animado. Você acha que a ilustração lhe ajuda na concepção desses desenhos?

Rui - Ajuda muito, e me ajudou também na televisão porque o desenho animado, pelo menos assim como eu vejo, tem que ter um universo gráfico muito bem situado. E este universo gráfico a ilustração te dá porque se não o desenho animado vira um cartoon. O desenho animado que você normalmente vê na televisão, são cartoons. Mas o desenho animado theco é outra coisa. O leste europeu, hoje, não está mais fazendo muito cinema de animação. Mas quando o cinema era estatal havia o patrocínio do estado e o artista tinha mais independência. Os desenhos theco,

polonês e húngaro eram criados por artistas gráficos. E é esta a grande diferença entre os desenhos realizados pelos europeus e pelos americanos. Estes artistas europeus não se baseavam só no “gag”, no bonequinho, eles tinham todo um universo gráfico. E este universo o ilustrador tem pela sua própria prática de ilustrar vários livros. Mas, no momento, eu quero parar de ilustrar muitos estilos de livros, quero agora ficar concentrado em um universo que eu acho que é o meu.

Marisa - O que significa ficar concentrado em um universo que é seu?

Rui - Ficar concentrado no que eu escolhi. Entre vários livros escolho um ou dois.

Marisa - Isto implica em ilustrar menos livros?

Rui - Como é que eu vou sobreviver, né? Por mais que você tenha consciência disso, sempre pesa a opinião das pessoas. Uma coisa que lembro, é a história da Angela Lago quando ela foi indicada para o Prêmio Christian Andersen. Os europeus acharam o trabalho dela muito instável. Aí você pensa “bem, essa é uma opinião deles”. Acontece que é uma opinião bastante difundida. Poucas pessoas têm uma leitura de que uma ilustração como a da Angela, na verdade, é um comportamento diferente perante a palavra, poucas pessoas têm esta visão.

Existe outra coisa que é muito concreta na nossa vida: a gente precisa ter agilidade para fazer um trabalho. Por exemplo, este Shakespeare, que estou ilustrando, vai me exaurir totalmente. Eu já estou a mais de um ano fazendo o livro. Ninguém agüenta, nenhuma editora agüenta, nem o próprio ilustrador agüenta. Mas se eles me pagassem dez mil reais, eu poderia parar tudo na minha vida e só ficar ilustrando este livro, mas isto não acontece.

Marisa - A questão econômica acaba pesando muito, não é?

Rui - Muito...muito. Eu estaria blefando se dissesse o contrário. Mas, eu acho também que você parar em determinado ponto da sua carreira e tentar desenvolver um universo que você sente que é muito seu, é também uma maneira de garantir uma qualidade constante. Porque também tem isto, você quando trabalha de uma forma muito experimental, nem sempre produz um livro de boa qualidade. Há muita alternância. Ninguém faz sempre coisas boas. Isto não existe, é impossível. Por mais que você aprimore o seu traço, o seu estilo, sempre corre o risco de um livro ter uma qualidade muito diferente do anterior. Às vezes parece que você retrocedeu tecnicamente. Isto acontece. Recentemente eu fiz um livro para uma editora que não tem a mesma qualidade do livro que produzi anteriormente. Este é um risco que se corre quando se está na fase de procura. As pessoas às vezes não entendem, acham que o ilustrador fez um trabalho apressado, não caprichou. Na verdade é que, naquele devido tempo, ele não encontrou um traço bom para o livro.

Marisa - O artista plástico também tem esta fase da procura. Isto acontece quando ele está mudando. Você percebe no trabalho dele que existe uma busca, não é uma fase de definições, é um momento que depois vai desembocar em algo melhor.

Rui - No caso do pintor, ele pelo menos tem uma certa comodidade. Quando encontra a linguagem dele, se estabiliza ali, no sentido de desenvolver até as últimas conseqüências aquele universo visual que encontrou. No caso do ilustrador, ele não tem essa tranquilidade. Cada livro vira uma gincana a procura de um traço. Eu acho isto muito desgastante. Eu já provei para mim mesmo que posso procurar a cada livro uma imagem para a palavra, não preciso mais ficar procurando isto. Tenho que saber o que me dá prazer de fazer e tentar desenvolver todas as

possibilidades deste prazer. Só que estes projetos têm características próprias. Eu não saberia fazer o livro da “Magnólia”, que eu estou ilustrando agora, com o mesmo tipo de desenho que faria para o livro da Roseane Murray. O livro da Roseane seria uma outra coisa. Então, tudo é um pouco Sísifo, que rola com a pedra até o alto e a pedra cai para que ele comece tudo novamente.

Marisa - No Encontro Internacional dos Ilustradores, promovido pela Fundação do Livro Infantil e Juvenil, um editor inglês disse que faltava às ilustrações brasileiras maior simplicidade. Eu até perguntei se ele havia visto somente os trabalhos expostos ou também os livros, porque é diferente você ver um trabalho na exposição e ver a ilustração dentro da narrativa. Outra coisa que eu acho é que as concepções das ilustrações diferem conforme o local, a região. O que você pensa disto?

Rui - Eu não sei ao que ele estava se referindo quando falou sobre a falta de simplicidade. Primeiro que o Brasil é um país muito diversificado, ele não podia falar uma coisa desta, tinha, pelo menos, que passar um mês aqui no Brasil, estudar o barroco. Ver quais foram as artes que representaram mais o Brasil.

Este tipo de comentário eu vi muito na Hungria. Eles achavam que a depuração da forma era um estágio superior do pensamento. O europeu pensa muito da mesma maneira. E a depuração nossa é outra. Se você vê o jogador de futebol brasileiro em campo, ele faz coisas que são puramente supérfluas, do ponto de vista europeu. Teve um jogo do Flamengo, há um tempo atrás, que o Romário fez um passe de “letra”. Na concepção européia o que ele fez não existe, mas na concepção barroca isto existe. Eu acho que a “extravaganza” é uma manifestação justa e correta. O extravagante também é correto, o Joãozinho Trinta também é correto.

Os europeus acham que quando você chega à síntese de tudo, você chega a um estágio superior. A ilustração européia, atualmente, é muito igual. Se você pegar os catálogos europeus você vai ver que eles desenham praticamente da mesma maneira. Eu acho que, infelizmente, aqui no Brasil as pessoas estão fazendo do mesmo modo, ou porque estão imitando, ou porque acham que é mais simples. Só que, na Europa, isto tem uma justificativa, tem todo um processo cultural muito longo que os levou a esta síntese. Eu acredito que a nossa síntese pode ser extravagante. Eu quero desenhar coisas simples absolutamente absurdas, pois o Brasil é um país absurdo, uma cultura do absurdo. Do ponto de vista do europeu, o nosso país é um absurdo.

Marisa - Isto tem a ver com Gabriel Garcia Marquez, com a literatura, a nossa cultura tem esses elementos .

Rui - A própria realidade, a própria topografia do Brasil, a luz, a natureza, tudo é muito caótico. Eu não sei o que ele (o editor inglês) chama de simplicidade. Eu acho que um filme do Glauber Rocha pode ser um filme simples, depende de como você está vendo o filme. Glauber diz muitas coisas ao mesmo tempo, e daí? Villa Lobos também faz a mesma coisa. O fato de você dizer muitas coisas ao mesmo tempo ou dizer só uma coisa a um só tempo não quer dizer que um processo seja mais importante do que o outro. A diferença dos nossos livros para os dos europeus é que eles alcançaram um nível de identificação, de conceitualização dos personagens muito grande. Em termos de cor, em termos de traço, em termos de concepção de espaço etc. Por outro lado você vai encontrar um desenho alemão no livro espanhol. Puxa, será que isto também é correto?

Marisa - Mesmo os livros tchecos também são cheios de detalhes, então mesmo dentro da Europa se tem uma forma de trabalhar diferente.

Rui - Tem. Porque o leste da Europa é muito diferente. A cultura eslava é muito diferente.

Marisa - Esta diferença então é muito visível...

Rui - Muito, muito. O eslavo, ele é muito expressionista, muito exacerbado no uso da forma. Esta simplicidade que o editor inglês está falando você não vê nos clássicos poloneses. Eu acho que esta tendência a simplificação está sendo muito influenciada pela televisão. Acho que os ilustradores estão desenhando como se fosse para televisão. O olhar da televisão tem que ser simplificado, mas o olhar de um livro não precisa ser simplificado.

Marisa - E a questão da técnica? Você comumente utiliza tinta a base de água. Mas, eu gostaria de saber como você vê a técnica mais artesanal e as novas técnicas de computação gráfica? Como você vê estes artificios novos?

Rui - Eu ainda não tenho a experiência de juntar o artesanato à imagem virtual. É uma experiência ainda por fazer, mas pretendo experimentar. Não é o caso de tocar Bach com cravo, você toca hoje em dia Bach com piano, e Bach não compôs pra piano, não havia piano na época. Eu acho que o computador é um instrumento de democratização também, ele torna mais acessível às pessoas o livro que se está fazendo. Hoje se consegue fazer um fotolito sem a tirania da química. Isto faz com que o livro se torne mais barato. Vejo o computador, neste aspecto, como se fosse uma máquina a vapor para evitar que as pessoas tenham que carregar tudo nas costas.

Marisa - Você trabalha basicamente com ecoline, aquarela.

Rui - Eu gosto de trabalhar com as técnicas tradicionais. Tenho prazer, o mesmo prazer que tem a criança quando desenha com lápis de cor. Este prazer o ilustrador tem que ter quando ilustra pra criança. Tem que trabalhar com uma técnica que goste e esta técnica tem que ser compatível com o livro que está ilustrando. No caso do “Touro da Língua de Ouro”, eu quis fazer como se fosse uma tapeçaria popular, então eu pintei sobre tela e usei tinta acrílica. Quis que a textura da tela aparecesse, que lembrasse aquelas pinturas que os negros fazem na Jamaica. A técnica tem esses dois lados, o lado da identificação e o lado da adequação. Identificação pessoal e adequação ao texto.

Marisa - Você também tem alguns trabalhos que parecem que foram feitos com a goiva.

Rui - No caso de alguns livros que eu ilustrei assim, procurei fazer com que a ilustração tivesse um conteúdo de gravura. A gravura é a origem da ilustração. Então quando você faz um livro que parece uma gravura, uma lito, uma xilo ou uma gravura em metal, você dá uma ancestralidade à ilustração. Acho que este é um processo de resgate numa época em que você vive uma ilustração totalmente sem passado, sem futuro, sem presente. Muitas vezes, hoje em dia, parece que a ilustração foi feita por várias pessoas ou então que uma parte foi feita no Japão, outra aqui, outra ali. A ilustração parece que não tem história, que ninguém fez. Foi um grupo, foi um ateliê.

Marisa - Na Disney é o grupo, você não vê o indivíduo ali.

Rui - Isto é uma coisa que está acontecendo muito na ilustração.

Marisa - Você acha que no Brasil isto também acontece?

Rui - No Brasil existe muito esta tendência cartoon. Grande parte dos ilustradores brasileiros são cartunistas e não propriamente ilustradores. Criou-se um certo modismo. Isto é um grande mal, e pior ainda, é um mal que os editores preferem porque é um trabalho que já está provado, que dá êxito, que dá IBOPE. O ilustrador pode fazer aquele tipo de figuração porque será aceito. Muitas pessoas gostam, até aquelas, com uma aprimorada formação acadêmica, embarcam nesse tipo de desenho, que na verdade não é um desenho, é um carimbo. É a mesma coisa que a professora oferecer o carimbo dos sete anãozinhos para as crianças ilustrarem. São os clichês. As pessoas criam estas necessidades e muitos ilustradores fazem porque não dominam a técnica. Não sabem fazer outra coisa diferente. É uma falta de opção profissional, de domínio técnico.

Eu acho também que não se deve chegar ao extremo de não se admitir nada que não seja o clássico. Não é chegar a este extremo de não mudar. Acho que se tem de fazer mudanças. Eu, muitas vezes, livremente, antes de começar a ilustrar, fico esperando os livros para que eu possa aplicar as experiências que já venho fazendo nos desenhos. Tenho uns bloquinhos em que vou desenhando e aguardando que chegue o livro adequado àquele traço. Você tem que desenhar um pouco sem objetivo para poder encontrar um rumo.

Marisa - Algumas vezes você fez citações, assim como se faz nos textos escritos. Dentro de um livro seu, você cita Goya, a gente percebe que é proposital.

Rui - Eu gosto de fazer isso. O que leva uma pessoa a se identificar com alguma coisa, na minha opinião, é a intimidade que se estabelece com o desconhecido. Quando criamos uma intimidade com aquilo que aparentemente é desconhecido para o leitor, cria-se condições para que ele perceba que já viu aquela imagem em algum lugar. E se não viu, quando ver entrará no mesmo processo de intimidade.

ENTREVISTA RUI DE OLIVEIRA - 29.04.97 - Rio de Janeiro

Fita 2 - lado A

Marisa - Qual a diferença que existe entre ilustrar um texto para um escritor, ilustrar o seu próprio texto e fazer um livro sem texto?

Rui - É muito diferente você ilustrar o texto de um escritor, ilustrar o texto que você mesmo escreveu e fazer um livro de imagem. São comportamentos muito diferentes. Ilustrar o texto de um escritor talvez seja o mais difícil. Primeiro que o escritor é, muitas vezes, uma pessoa que você não conhece. Então, não consegue definir bem o estilo dele. Mas, neste momento entra o conhecimento que o ilustrador tem de literatura. É preciso que ele saiba onde pode situar estilisticamente o escritor. Não é colocar o escritor dentro de um invólucro e rotular, não é isso. Todavia você tem que saber qual é o seu estilo, como é a sua literatura. No caso de se auto ilustrar, basicamente este problema já está resolvido porque você conhece o que você escreve, já sabe de onde vem. E no terceiro caso, o livro de imagem, ele é também um livro autoral, só que tem um outro tipo de texto, que é o texto visual. E este texto visual você também conhece a origem.

Respondendo de forma mais simples, você ilustrar o livro de um escritor requer um conhecimento maior de ilustração, requer um empenho maior no sentido de conhecer mais a técnica de ilustrar. Muitas vezes o ilustrador começa muito cedo a se auto ilustrar. Eu acho que ele precisa passar uma boa fase saindo de si mesmo para interpretar visualmente um escritor. Mas,

hoje, o que se vê é uma autoreferência muito grande, um certo egocentrismo que só poderia acontecer em uma fase bem madura do trabalho. O ilustrador ao só desenhar a si mesmo esquece de desenhar os outros. É como se só soubesse escrever a sua autobiografia. Eu acho que ele tem que esperar um pouco para realizar uma carreira solo que nem os roqueiros.

Marisa - No caso do livro de imagem, em geral, o ilustrador cria a história, mas no seu caso foi diferente, você fez um livro de imagem a partir de uma história já existente, muito conhecida como é A Bela e A Fera. Foi um processo muito mais difícil, não foi?

Rui - Isto só pode acontecer quando você tem domínio do texto alheio. No caso da Bela e a Fera, havia um texto, então fiz apenas o transporte para uma imagem visual daquilo que existia na imagem literária. Por tratar-se de um conto de fadas, é um outro gênero de livro de imagem, bem mais complexo, devido a alta polissêmia e os vários significados simbólicos que possui. Tudo isto requer certos cuidado e um poder de síntese muito grande para se poder extrair o essencial, em termos de imagem, daquilo que muitas vezes é dito através de páginas e páginas. Você precisa encontrar uma frase visual para o que é dito em vários parágrafos literários. E isto é muito difícil para o ilustrador.

Pra mim não foi fácil encontrar soluções visuais para a Bela e a Fera. Como é que eu vou dizer que a Bela está ficando íntima da Fera? O recurso que encontrei foi ela soltar os cabelos, pois eu acho que quando as mulheres ficam íntimas de uma pessoa, soltam os cabelos. A cena do barco, fiz inspirado na cena dos namorados andando na Quinta da Boa Vista, que eu via quando era criança. A maior dificuldade, para o ilustrador, na minha opinião, é ter o equivalente visual a altura da complexidade do equivalente literário.

Marisa - Eu acho que este trabalho foi um grande desafio porque dá pra perceber toda esta complexidade. Acredito que foi uma ousadia. No caso do ilustrador inventar a história, ele brinca com o seu próprio imaginário, não tem tanto compromisso como teria com uma história já muito conhecida, que pode provocar cobranças quanto a validade da adaptação.

Rui - O livro que seria o segundo da série, como te falei, era o Barba Azul. E o outro livro, o Chapeuzinho Vermelho, a história original, não a história “glamourizada” de Perrault. E este seria um grande desafio porque o Chapeuzinho Vermelho você logo associa ao Disney e àquelas versões dos livros europeus que fazem uma releitura menos violenta da história. No caso do Barba Azul, eu queria trabalhar justamente com o aspecto violento da criança. A criança às vezes é perversa, e gostaria de exercitar um pouco, no desenho, esta perversidade infantil. Uma outra coisa seria trabalhar com o medo, com o pavor, com o terror. E o medo não tem nada a ver com esses filmes de terror que passam na televisão. Eu ainda pretendo fazer esse livro, e se algum editor maluco quiser financiar, está aí o projeto.

Marisa - Rui, o que você quer dizer quando fala que deseja partir do original, mas acha a história do Perrault “glamourizada”, se ele foi um dos primeiros a coletar essas histórias vinda da oralidade?

Rui - O Perrault é um palaciano, eu não queria fazer um trabalho palaciano, eu queria fazer um trabalho campônio, meramente ligado aos pavores da Idade Média, não aos pavores do barroco, do absolutismo. Portanto, os medos que gostaria de trabalhar estariam ligados aos mitos da Idade Média.

Marisa - Você está muito voltado para as questões da ilustração e como ela tem um referencial muito forte na Idade Média, este seu projeto também teria alguma coisa a ver com isto?

Rui - Não e sim. Porque no próprio Livro das Horas, por exemplo, você percebe que quando eles fazem as iluminuras já contam uma história, já tem ali toda uma introdução ao que vai ser escrito. Eu acho que, na Idade Média, é a primeira vez que a ilustração vai ganhando uma certa autonomia e formando a sua linguagem. Não só isso, os ilustradores da época - se é que podemos chamá-los assim, já que eles eram gravadores, faziam xilogravura - desenhavam um tipo de imagem que não era a imagem oficial. A imagem oficial da pintura não tinha nada a ver com a imagem que os gravadores faziam, estes trabalhavam com aquilo que estava por baixo do pano e os pintores com aquilo que estava em cima da mesa.

Os gravadores desenhavam os bestiários, desenhavam as bruxas, os Sabbat. Esse fabuloso imaginário medieval era muito representado pelos gravadores. Então se eu fosse fazer o livro do Barba Azul e do Chapeuzinho Vermelho eu iria trabalhar com esse pavor da floresta, com esse pavor do escuro que permanece até hoje. Isto tem origem na famosa Noite do Tempo.

Eu acho que o Chapeuzinho Vermelho é a procura da independência. Aquela menina que sai na floresta, sai em busca do desconhecido. É como Édipo, ele, apesar de ter sido alertado sobre a tragédia, vai até o final pra saber a verdade das coisas. O Chapeuzinho Vermelho é alguém que está procurando, portanto, muito diferente daquela pessoa que está apenas fazendo uma traquinagem. Ela está procurando ela própria. Não está transgredindo a ordem materna ou a ordem paterna, ela está envolvida com o seu processo de descoberta, de afirmação da sua personalidade. Enfim, era este mais ou menos o sentido que eu queria dar ao Chapeuzinho Vermelho.

Marisa - Rui, eu queria saber agora como se estabelece a relação do ilustrador com o editor? Você acha que é uma relação satisfatória?

Rui - Não, não acho não. Muitas vezes o editor cuida de tanta coisa no livro que se esquece do texto. Ele cuida de muita coisa dentro da editora, desde as férias do funcionário até o problema da compra de café. A sua função primordial, que seria discutir o texto com o ilustrador, não acontece. Isto, também, porque o próprio editor não tem formação literária, poucos são os que têm formação acadêmica em Letras, normalmente são originários de outras áreas. Nada contra, mas só que uma pessoa que tem o passado na literatura tem muito mais condição de discutir com o ilustrador do que uma pessoa que tem o passado em Marketing, por exemplo. A pouco tempo eu illustrei um livro para uma editora que o editor falava em produto, se referindo ao livro. Parecia que ele estava vendendo sabonete. Então dá vontade de dizer “eu não estou fazendo uma embalagem, eu estou fazendo uma capa de livro.”

O maior problema, então, que eu vejo com os editores, é, primeiramente, a omissão deles, o excesso de preocupação extraliterário, depois, a falta de preparo específico. Eles têm que discutir o texto com o ilustrador. Eu posso falar com tranquilidade sobre isso porque tenho total liberdade para fazer meu trabalho, mas gostaria de ter um diálogo com um editor que me acrescentasse, que me desse luz, que me desse informações importantes. Não é pegar um livro e dizer “ilustra”, recebendo-o de volta só quando fica pronto. Isto não é um trabalho de editor, um trabalho de editor é um trabalho de parceria com o ilustrador.

Marisa - E você acha que o original da ilustração corresponde ao que está impresso?

Rui - O grande problema do ilustrador é justamente a reprodução. Quando alguém faz a versão do texto de um escritor de língua portuguesa para o francês, o texto original pode perder a

força. Mas se qualquer estrangeiro, que saiba português, ler no original o texto de Eça de Queiroz, do Saramago ou do João Cabral de Melo Neto, isto não ocorre, a força permanece. Agora, no caso do ilustrador, ninguém vai ver o original da sua ilustração, vai ver o seu múltiplo.

Esta é a grande dificuldade que o ilustrador tem para chegar no exterior o seu trabalho. A impressão é sempre mal feita. Muitas vezes porque o papel é mal escolhido, outras vezes porque o próprio ilustrador não conhece a técnica de reprodução. Ele ilustra como se estivesse pintando, como se estivesse fazendo um original para ser colocado na parede.

Outra coisa é que, geralmante, as editoras procuram economizar nessa área. Escolhem uma gráfica que cobra barato, e muitas vezes o barato não é o mais adequado. Por isso, analisar a obra de um ilustrador pelo múltiplo, que seria o correto, muitas vezes é impossível, porque este múltiplo é tão mal feito que se torna totalmente incompatível com aquilo que o ilustrador pensou originalmente. Mesmo que conheça os processos de reprodução, o problema do papel, da impressão, às vezes, tudo isso foge ao seu controle.

O ideal seria que o ilustrador acompanhasse os procedimentos do livro, visse as provas. Mas, eu confesso que não vejo nenhuma prova do livro que ilustro, pois não tenho nem tempo. Aqui no Brasil é assim, você faz um livro e antes de entregá-lo já está fazendo outro. Então, não se tem condição de acompanhar a prova de uma capa, de um miolo. Às vezes você vê coisas absurdas, o próprio editor muda a ordem da ilustração, diminui, amplia. Tem muitas barbaridades. Por esta razão o editor além de conhecer literatura deve conhecer artes gráficas também. Eu falei ainda a pouco que ele tinha que ser formado em Letras, mas só isto não basta. Ele não trabalha só com letras, trabalha com imagem também. E muitas vezes o gosto dele é um gosto de imagem de calendário.

Marisa - O primeiro livro que você ilustrou, foi o “Guita”?

Rui - Foi. Eu fiz na Hungria ainda. Como eu falei, ele fazia parte do meu projeto de graduação, mas só foi editado em 1980. Eu o ilustrei em 1974, e me formei em 75. Agora, eu já vinha há algum tempo desenhando este tipo de traço do “Guita”. Infelizmente eu não dei continuidade a este grafismo. Este foi o primeiro livro que ilustrei, mas publicado foi o “Manu, A Menina que sabia Ouvir”.

Marisa - Rui, Você também fez ilustração para a revista *Recreio*?

Rui - Não. Mas, muitos ilustradores começaram pela Revista *Recreio*, não só ilustradores, mas escritores também.

Marisa - Foi uma revista muito importante para a Literatura Infantil.

Rui - Muito, muito. Ali surgiram vários escritores de primeira linha, como é o caso da Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Silvia Orthof, enfim, muitos escritores. Mas, nesta época eu não estava aqui.

Marisa - Você chegou a ilustrar alguma revista infantil?

Rui - Não. Nunca ilustrei.

Marisa - A década de 70 foi um marco para a literatura infantil, contribuíram a Revista Recreio e aquela norma que determinava que as Escolas adotassem os livros infantis. Qual a década que você acha que foi um marco para a ilustração?

Rui - É complicado dizer. Eu procuro acompanhar muito o que está sendo feito em termo de ilustração. Sempre entro nas livrarias pra ver, pra olhar. Apesar de que atualmente a maior parte dos livros são importados. Nós estamos voltando, de novo, à importação. Mas, no caso da indústria de brinquedos, ela percebeu que, com a estabilização da moeda, uma nova classe está comprando e os brinquedos que eles compram são brinquedos de vinte reais, quinze reais, dez reais. São bonequinhas, carrinhos. Aqueles brinquedos estratosféricos não estão mais saindo. A classe média não está mais podendo comprar este tipo de brinquedo, então, agora, as fábricas estão produzindo muito estes brinquedos mais baratos para a classe B e C. A indústria do livro, infelizmente, ainda não percebeu isto.

As editoras estão contra a história, estão na contramão. Enquanto a indústria de brinquedo - e o livro não deixa de ser um brinquedo, um brinquedo espiritual, mas um brinquedo - está produzindo este novo padrão de brinquedo, a indústria do livro está importando, está vendendo o livro a trinta reais, quarenta reais. Quem compra estes livros? Ninguém. Hoje em dia você compra um livro para a criança como se fosse um presente, uma coisa extraordinária que se compra uma vez ao ano. É aquele livro de capa dura. Isto é totalmente incompatível com a realidade econômica do país. E também incompatível com as novas classes.

A gente não pode negar que a estabilidade da moeda, em qualquer país, faz com que novas classes passem a comprar mais, a consumir mais. O livro adaptado a esta nova classe, nós não temos. Existem algumas experiências neste sentido, mas os editores estão preferindo importar. Grande parte das editoras estão importando. E quando você importa livros, você desemprega uma cadeia de profissionais, além de que, no Brasil atualmente, é contra a história, contra o momento econômico atual que o país está vivendo. É um paradoxo que um mercado fantástico esteja surgindo e você entre nas livrarias só tenha livros de capa dura, de papel couché, policromia. Livros que uma meia dúzia pode comprar e assim mesmo, daqui a pouco, nem meia dúzia.

Marisa - O que você acha, dentro do panorama histórico, político e social, que contribuiu para o crescimento da ilustração no Brasil? Você acha que teve um momento que viabilizou o caminho da ilustração? Ou a ilustração veio acoplada ao momento da literatura infantil na década de 70?

Rui - Eu acredito que tudo isso não deve ter surgido do nada, que deve ter motivos sociais, motivos econômicos, motivos culturais. Creio que houve um aprimoramento da inteligência visual do brasileiro. Você sente muito isto nas campanhas políticas. Por exemplo, nas últimas campanhas presidenciais o *design* foi incorporado a realidade brasileira. Hoje em dia toda empresa quer ter sua imagem gráfica. E todo mundo também quer ter sua imagem gráfica, desde da roupa, do sapato, da padronagem, do carro. O *design* passou a ser uma realidade que o brasileiro adotou rapidamente.

Aquilo que os europeus vieram lentamente assimilando através dos anos, o Brasil rapidamente absorveu. E talvez, estas coisas, sejam a explicação para que, na década de 70, 80, tenha surgido uma preocupação muito grande com a visualidade dos livros. Não só pela competição, mas também pelo próprio prazer de ver.

As pessoas ficaram mais inteligentes visualmente, até mesmo vendo televisão. A televisão não é apenas negativa, a televisão também educa em termos visuais. Ela construiu um imaginário que pode ser positivo. A partir do momento que você vê uma bela vinheta na televisão, uma bela abertura, você vai se educando visualmente. Os figurinos das novelas por exemplo. As

novelas históricas surgidas na década de 70 eram muito bonitas e isto aprimora o gosto das pessoas. Hoje você não suporta mais ver uma novela mal feita em termos visuais. As pessoas já têm um critério de valor. E isto também acontece no cinema, no teatro, no vestuário e logicamente no livro.

Fita 2 - Lado B

Marisa - Rui, já que você tocou na questão da televisão. Como foi a sua experiência na Globo e na TV Educativa? Que tipo de influência isto trouxe para o seu trabalho? Acredito que as experiências na Globo e na TV Educativa devem ter sido experiências diferentes.

Rui - Muito. É difícil em pouco tempo falar de uma vivência tão grande. Eu nunca pensei que iria trabalhar em televisão e quando cheguei no Brasil nem sabia onde ficava a Globo. A oportunidade surgiu por determinadas circunstâncias, até certo ponto por uma casualidade.

A televisão foi importante pra mim pelo fato de que eu aprendi a trabalhar com a economia visual. O que significa não trabalhar com excesso, não trabalhar com aquilo que não tem razão de ser. Não é ser um funcionalista, mas é saber usar adequadamente tudo. A televisão proporciona muito esta disciplina. Em termo de cor, de ritmo, de tempo e em termo de linha, logicamente que isto vai repercutir na ilustração. Você não é o médico e o monstro, você é a mesma pessoa sempre, por este motivo eu acho que a televisão me deu essa cultura. E essa cultura que a televisão oferece é fundamental. É uma cultura da objetividade, da simplicidade, da depuração da forma. Isto é importante quando você vai ilustrar porque você associa dois opostos, um que é o discursivo e o outro que é o sintético. E essa dualidade funciona como um excelente referencial quando alguém ilustra um livro.

Marisa - Rui, agora eu gostaria que você falasse um pouco da sua experiência enquanto professor da universidade. Você ensinou uma disciplina de ilustração?

Rui - Não. Na verdade nós não temos, na Escola de Belas Artes, uma disciplina de ilustração. Eu sempre trabalhei com *design*, *design* gráfico. E dentro do curso de Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, trabalhei com várias matérias teóricas. No caso a "Análise da Imagem", que pra mim foi importantíssima porque precisei criar um conceito para aquilo que foi absolutamente prático na minha vida. Conceituar é dar voz àquilo que é mudo. É como criar um boneco e depois ensiná-lo a falar. Às vezes você faz uma ilustração, mas não sabe falar sobre ela. Então a Análise da Imagem me deu esse repertório, que me possibilita discursar sobre aquilo que não precisa ter palavras.

Quando você, em termos acadêmicos, quer estudar a imagem é necessário que faça um discurso sobre *design*. Eu trabalhava tudo isso com os alunos em termos teóricos. E na parte da manhã eu trabalhava o *design* de forma prática, fazendo criações em cartazes, capas de livros e projetos editoriais. Fazia apenas um trabalho em imagem narrativa. Primeiro porque os alunos hoje em dia desenham muito pouco, este é um grande mal. Apesar de estar havendo - não sei se estou falando isso apenas porque estou escutando a voz do meu gueto - uma revitalização do desenho. Há uma geração que começa a achar importante desenhar.

Marisa - Você acha que esta vontade de desenhar novamente tem alguma coisa a ver com o que você transmite aos seus alunos?

Rui - Sem nenhuma pretensão, tem. Não sei se é uma coisa boa ou má, não sei se isso é uma punição ou então um mérito. Mas existe realmente uma geração de ilustradores - pelo menos dentro da Escola de Belas Artes que é uma das mais importantes escolas de *design* - que se interessa pela imagem narrativa, se interessa pela ilustração clássica, pelo estilo, pela técnica, pelo desenho anatômico.

Hoje em dia se fala muito que não se precisa desenhar mais. Há todo um discurso em torno disso. Comenta-se que não é mais necessário o desenho, que o artista está trabalhando com o século XXI. Então o que vale não é a imagem física, sim a imagem virtual. Tudo isso na verdade é um discurso sem conteúdo porque qualquer idiota, com computador, cria imagem. É muito comum você ver programadores visuais que não tiveram nenhuma formação acadêmica e que fazem programação visual através do computador. Isto vem provar que é necessário um resgate do desenho, e há uma geração muito interessada nisto. E eu me sinto feliz em participar deste processo todo.

Marisa - Rui, você acredita que seria importante ter uma cadeira de ilustração dentro do campo acadêmico?

Rui - Muito, muito. Agora requer uma mudança total do perfil do orientador. Numa cadeira de ilustração - que são poucos os países que têm - você teria que estudar literatura, teria que estudar indumentária, estilos arquitetônicos, mobiliário, anatomia. Existe uma série de matérias que nem passam pela cabeça do currículo elementar de *design* gráfico.

Marisa - Então você acha que não é suficiente só uma disciplina de ilustração, mas é necessário um curso de ilustração?

Rui - É um curso específico. O profissional de ilustração, sem querer fazer nenhuma apologia da especialização, é um profissional que faz literatura com imagem, quer dizer, ele escreve com imagens. E primeiramente ele tem que aprender a escrever para depois fazer a imagem. Então neste caso tem que ser alfabetizado não só em termo de imagem, mas também em termo de palavra. É um novo profissional que requer uma formação acadêmica específica. Ele tem que aprender o *design*, mas não pode conviver unicamente com o *design*. O *design* é importante pra ele, mas ele tem que, em um determinado momento, se desligar e passar a fazer aquilo que não tem função nenhuma. Tem que ser ao mesmo tempo um Gropius e um Duchamp. Ele é um monstro entre esses dois pensadores. Um monstro no bom sentido da palavra.

O ilustrador pensa através de imagem. Um *designer* muitas vezes não faz nenhum pensamento quando realiza uma marca. Ele pode pensar o que a empresa pensa, diferente do ilustrador que quando ilustra, está pensando junto com o escritor. A partir do momento que há essa ruptura com o *designer*, há um novo perfil de profissional. Ele não faz apenas aquilo que o dono está mandando, ele não é a voz do dono.

Marisa - Você acha que é difícil criar um curso desse na universidade? O que falta para um curso deste tipo existir?

Rui - O que eu sinto como professor da Belas Artes é que houve um excessivo tropel tecnicista. Houve uma cavalgada de potros selvagens que acham que a sensibilidade é dispensável, que a criatividade é coisa de artista e que o artista é uma pessoa inadequada aos tempos modernos. Enfim, todo este discurso fez com que muitas escolas adotassem, copiassem a linguagem do inimigo. Por exemplo, a Escola de Belas Artes macaquiou aquilo que havia de pior nas outras

escolas tecnicistas. Ali, com todo o respeito, não é um SENAI. Eu estudei no SENAI, não há nenhum demérito nisso. Mas o SENAI forma técnicos e uma Escola de Belas Artes forma pensadores. São homens que vão pensar a imagem, pensar no sentido de cuidar também. Cuidar e refletir. Cuidar pela qualidade e refletir pelo futuro.

Marisa - Rui, você cria selos, logomarcas, capa de disco, capa de livros, cartazes. Estas atividades ajudam na elaboração da ilustração e a ilustração também ajuda na feitura dessas criações mais específicas?

Rui - Eu vou dizer uma coisa pra você, Marisa. No popular, “sem querer puxar a brasa para a minha sardinha”, eu acho que quando o *designer* domina a figuração, ele se torna muito mais competitivo no mercado. Por que isto? Porque ele tem uma capacidade maior de interpretar as diversas mensagens. A pessoa não pode resolver tudo através de formas abstratas. Há um momento que você tem de ser figurativo. Então, o *designer* que domina a ilustração ele tem uma capacidade muito maior de interpretar as mensagens do que aquele que não desenha. A onde eu estou querendo chegar? É o seguinte: o desenho é a base fundamental de tudo. O desenho é como aprender a falar. O *designer* que não sabe desenhar é alguém que discursa sem ter aprendido a falar. Falar seria saber desenhar.

Marisa - Pra terminar o roteiro de perguntas. Eu sei que você está fazendo o doutorado, então gostaria de saber o tema da sua tese?

Rui - Eu gostaria de nessa tese, como falei antes sobre a análise da imagem, de tentar encontrar as palavras para aquilo que é mudo. Quer dizer, saber por que eu fiz tal capa de livro, tal logotipo, tal cartaz? Agora mesmo fiz umas capas de CDs, então por que eu fiz daquela maneira? Por que usei aquela técnica, aquela tipografia? Por que usei aquele espaço? É criar uma possibilidade de ler visualmente alguma coisa. Seria, em última análise, aquilo que talvez você também está querendo. No meu caso, seria fazer com que uma professora pudesse contar uma história visual sem contar apenas o que está escrito.

Marisa - Quando eu penso em uma professora contando uma história visual eu penso que ela não pode apenas descrever. Porque há uma diferença entre descrever e contar uma história.

Rui - Existe uma diferença entre contar e descrever. Este é um dado, e o outro dado é a questão do *designer*. Esta é uma questão que está me preocupando muito, a questão de teorizar sobre logotipo, teorizar sobre programação visual, sobre a função do *designer*. O que eu estou fazendo lá na USP, na verdade, são leituras que até já havia me programado pra ler. Estou tendo muita liberdade pra trabalhar porque eu também já sou muito veterano, sei o que tenho em excesso e o que me falta. Na minha idade já sei aquilo que está faltando no meu trabalho teórico, como sei também aquilo que li em excesso. Estou querendo apenas harmonizar isto, tentar igualar estes dois níveis. Sei o que quero porque são trinta anos que estou fazendo a mesma coisa, quer dizer, ou a pessoa vira um idiota ou tem um entendimento do que faz. Então, ao fazer a minha tese, estou descobrindo as minhas lacunas. E quero que esse meu estudo tenha uma praticidade também. Não é apenas um diletantismo teórico ou um exibicionismo de cultura. Espero que preencha minha vaidade, mas que preencha muito mais a lacuna das outras pessoas.

Marisa - Seria encontrar respostas pra você mesmo e outras respostas mais gerais em termo de conceito?

Rui - Eu sinto que falta aos meus alunos coisas assim que são como beber água. Eles não sabem beber água, eles não sabem as coisas mais elementares. Se você disser “vamos estudar o Edmund Dulac”, eles nunca viram o Edmund Dulac, mas quando eles percebem a obra de Dulac, eles descobrem um mundo fantástico e até se autodescobrem. Eu já estou cansado de ouvir de alunos: “ah você mudou a minha vida”. Às vezes eu me sinto até meio pastor...

Marisa - Isto é muito gratificante.

Rui - Imagine... Por isso, se eu puder fazer um trabalho que ajude, não só os alunos excepcionais, mas também os outros alunos, realmente vai ser muito bom. Por esta razão, eu acho muito bacana o que você está fazendo. Agora, as aulas teóricas que dei no Fundão se perderam.

Marisa - Estas aulas não foram documentadas? Então os próximos alunos não têm como usufruir desse conteúdo?

Rui - Acho que sim. Atualmente, na Escola, existem matérias que eu dava que não tem professor. Não é porque eu seja o mais adequado, é porque este tipo de ensino requer uma vivência, e é muito difícil encontrar uma pessoa que saiba falar ao mesmo tempo de cinema, de televisão, de *design*, de muitas outras coisas. Os alunos de agora estão perdidos porque estas matérias não ficaram registradas. Se tivesse havido um registro, assim como foi útil aos antigos alunos teria sido útil também aos novos. Este conteúdo não é uma coisa puramente de geração, não é um modismo. É algo de necessidade eterna.

ANEXO 2 - Lista de Prêmios e Exposições

LISTA DE PRÊMIOS, EXPOSIÇÕES e outros

1. PRÊMIOS

1.1. ILUSTRAÇÃO

- PRÊMIO NOMA - UNESCO - JAPÃO, 1980: Livro *Manu a menina que sabia ouvir* de Michael Ende
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - CATEGORIA JOVEM FNLIJ, 1980 - Livro *O menino e o trem*, de Fernando Lobo
- PRÊMIO JABUTI 1981: Livro *Guita no Jardim*, de Walmir Ayala
- PRÊMIO DE ILUSTRAÇÃO OFÉLIA FONTES - FNLIJ, 1987. Livro *Uma Ilha lá longe*, de Cora Rónai
- MENÇÃO HONROSA - BIENAL DO LIVRO DE SÃO PAULO, 1987, Livro *Uma Ilha lá longe*, de Cora Rónai
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - CATEGORIA INFANTIL, 1989. Livro *A pincesa e a abóbora*, de Cora Rónai
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - CATEGORIA INFANTIL, 1990. Livro *As Frangas*, de Caio Fernando Abreu
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - CATEGORIA CRIANÇA - FNLIJ, 1994. Livro *Num Pacato Vilarejo*, de Hebe Coimbra
- MELHOR LIVRO ILUSTRADO - FNLIJ, 1995. Livro *Um herói Fanfarrão e sua mãe bem valente*, de Ana Maria Machado
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - CATEGORIA CRIANÇA - FNLIJ, 1995. Livro *Um herói Fanfarrão e sua mãe bem valente*, de Ana Maria Machado
- PRÊMIO JABUTI DE ILUSTRAÇÃO, 1995. Livro *A Bela e a Fera*, de Rui de Oliveira
- Prêmio Luis Jardim - fnlij - 1995, Melhor livro de imagem. Livro *A Bela e a Fera*, de Rui de Oliveira
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - CATEGORIA JOVEM - FNLIJ, 1997. Livro *Huckleberry Finn*, de Mark Twain
- ALTAMENTE RECOMENDÁVEL - FNLIJ, 1998. Livro *A Tarefa*, de Maria Lucia Martins

1. 2. CINEMA DE ANIMAÇÃO

- CRISTO PROCURADO, filme curta metragem, realizado em 1990. Relação de prêmios: 1º Prêmio Sol de Ouro - Prêmio Especial do Júri - IV Rio Cine Festival - "Melhor curta de animação" - New York Shakespeare Festival - "Melhor desenho animado" - Jornada Internacional de cinema da Bahia - "Prêmio OCIC" - Organização Católica Internacional de cinema - "Prêmio Coral" - Festival Internacional do Novo Cinema Latino Americano, Havana - 1991.
- Participação como convidado dos seguintes festivais: Cinema Cultural Paulista - MIS (São Paulo) - 1990, 14ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (São Paulo)-1990, Cinanima (Espanha, Portugal), Montreal (Canadá),

Bombaim (Índia), Cartagena (Colômbia), Quebec (Canadá), Annecy (França), Hiroshima (Japão), Stuttgart (Alemanha), Abitibi-Témiscamingue (Canadá), Animamundi (Rio de Janeiro), Gramado (Rio Grande do Sul), Festival de cinema de animação de João Pessoa (Paraíba), 6º Festival Internacional de Curta Metragem - MIS (São Paulo) - 1995.

2. EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- GALERIA DO INSTITUTO BRASIL ESTADOS UNIDOS - IBEU - Copacabana, junho a julho de 1977, Rio de Janeiro.
- A IMAGEM GRÁFICA DE RUI DE OLIVEIRA - Espaço alternativo FUNARTE, abril a maio de 1982, Rio de Janeiro.
- A IMAGEM GRÁFICA DE RUI DE OLIVEIRA - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, agosto de 1982, São Paulo
- O IMAGINÁRIO GRÁFICO DE RUI DE OLIVEIRA - MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, julho 1985
- RUI DE OLIVEIRA - ILUSTRAÇÕES PARA LIVROS INFANTIS E JUVENIS - Galeria Oswaldo Goeldi, FUNARTE, setembro a outubro de 1986, Brasília.
- O IMAGINÁRIO GRÁFICO DE RUI DE OLIVEIRA - MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, galeria Bernadelli, junho a julho de 1987, Rio de Janeiro
- O IMAGINÁRIO GRÁFICO DE RUI DE OLIVEIRA - 3ª FEIRA CULTURAL DO CENTRO DE LETRAS E ARTES - UFRJ, outubro de 1989
- O IMAGINÁRIO GRÁFICO DE RUI DE OLIVEIRA - 2º CONGRESSO INTERNACIONAL: IMAGEM, TECNOLOGIA NA EDUCAÇÃO, NPC, UFRJ, junho de 1990
- A ILUSTRAÇÃO DE LIVROS - CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, julho a setembro de 1991, Rio de Janeiro
- O IMAGINÁRIO GRÁFICO DE RUI DE OLIVEIRA - HALL DO CONSELHO UNIVERSITÁRIO, Prédio da Reitoria - UFRJ, outubro a novembro de 1992
- A BELA E A FERA- A LEITURA DA IMAGEM - CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, exposição cenográfica no foyer, setembro a dezembro de 1994, Rio de Janeiro
- A IMAGEM DO LIVRO - RUI DE OLIVEIRA - ESPAÇO CULTURAL DOS CORREIOS, outubro a novembro de 1994, Rio de Janeiro
- ILUSTRAÇÃO PARA O LIVRO A BELA E A FERA - ESPAÇO CULTURAL DO CENTRO DE VIVÊNCIA - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, novembro de 1994
- A IMAGEM DO LIVRO - RUI DE OLIVEIRA - GALERIA DE ARTE DA EMPRESA CORREIOS E TELÉGRAFOS, agosto de 1994, Brasília
- A IMAGEM DO LIVRO - RUI DE OLIVEIRA - Galeria ESPAÇO UNIVERSITÁRIO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, outubro a novembro de 1995
- ILUSTRAÇÃO DO ÁLBUM LUZ E SOMBRAS - CASA DA LEITURA, junho de 1996, Rio de Janeiro

- RUI DE OLIVEIRA 20 ANOS DE ILUSTRAÇÕES DE LIVROS INFANTIS E JUVENIS - MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, outubro de 1996, Rio de Janeiro

3. EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- SALONE INTERNAZIONALE DELL'ANIMAZIONE - LUCCA - ITÁLIA, 1973
- GRAFIKA DIPLOMA 75 - DIPLOMA KIÁLLÍTASA - Exposição dos formandos em Design gráfico do INSTITUTO SUPERIOR HUNGARO DE ARTES INDUSTRIAIS, janeiro de 1975, Budapeste, Hungria
- ILUSTRADORES LATINOS AMERICANOS - BOLOGNA - ITALIA, patrocínio OEA e UNESCO, 1979
- MOSTRA DE ILUSTRADORES INFANTIS - FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL, maio de 1979
- ILUSTRADORES DE LIVROS INFANTIS - MUSEU DO INGÁ, em 1980, Niterói
- BIENNALE OF ILLUSTRATIONS - BRATISLAVA, THECOSLOVAQUIA, 1981
- THE WEEK OF LITERATURE FOR YOUNG READERS. INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CHILDREN'S LITERATURE AND READING RESEARCH - Austrália, 1982
- EBA MOSTRA MESTRE - BANCO CENTRAL, maio de 1982, Rio de Janeiro
- ILUSTRADORES VÃO AO CIRCO - CIRCO VOADOR, Arco da Lapa, outubro de 1983, Rio de Janeiro
- THE WORLD EXHIBITION OF PICTURE BOOK ILLUSTRATIONS - Japão, 1983
- THE AMERICAN EXHIBITION OF ILLUSTRATIONS AND BOOKS FOR CHILDREN AND YOUNGSTERS - REGIONAL CENTER FOR BOOK PROMOTION IN LAATINA AMERICA AND CARIBBEAN - Bogotá, Colômbia. 1983
- PREMI CATALÓNIA D'IL LUSTRACIÓ - BIENNAL INTERNACIONAL D'IL ILUSRACIÓ DE LIBRES PER A INFANTS, 1984
- BIENAL DE BRNO - TCHECOSLOVAQUIA, 1984
- EXPOSICIÓN ITINERANTE LATINO AMERICANA DE ILUSTRACIONES Y LIBROS PARA NIÑOS Y JOVENES, 1984-1985
- TRADIÇÃO E RUPTURA - SALA ESPECIAL DE DESENHO INDUSTRIAL - FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, Deptº de Tecnologia, Núcleo de Desenho Industrial, FIESP-CIESP, 1985
- EXPOSIÇÃO COM TRABALHOS DE PROFESSORES DA ESCOLA DE BELAS ARTES - MUSEU D JOÃO VI, UFRJ, 1985
- BIENNALE OF ILLUSTRATIONS - BRATISLAVA, Thecoslovaquia, 1986
- 1ª MOSTRA NACIONAL DE ILUSTRADORES DE LIVROS INFANTIS E JUVENIS - BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO, agosto de 1986, Ibirapuera, São Paulo
- EXPOSIÇÃO ITINERANTE LATINO AMERICANA DE ILUSTRAÇÕES DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL - CASO DO BISPO, FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, s. d.

- ARTISTAS GRÁFICOS X FOME -MUSEU DA REPÚBLICA, Rio de Janeiro, s. d.
- IMAGENS DA CRIANÇA BRASILEIRA - FUNDAÇÃO RUI BARBOSA, outubro a novembro de 1988
- EXPOSIÇÃO ITINERANTE LATINO AMERICANA DE ILUSTRAÇÕES DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL - GALERIA DE ARTE DA FUNDAÇÃO RÔMULO MARIORANA, maio de 1989, Belém
- BIENNAL OF ILLUSTRATION - BRATISLAVA - Tchecoslováquia, 1989
- ILUSTRADORES DO CIÊNCIA HOJE PARA CRIANÇAS - 44ª REUNIÃO ANUAL DO SBPC, julho de 1992, São Paulo
- 1º RIO GRÁFICO - CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, janeiro a fevereiro de 1993, Rio de Janeiro
- THREE WRITERS AND THREE ILLUSTRATORS FROM BRAZIL- BOLOGNA CHILDREN'S BOOK FAIR, abril 1993, Bolonha, Itália
- ILUSTRADORES DA REVISTA "CIÊNCIA HOJE PARA CRIANÇAS" - VI BIENAL DO LIVRO DO RIO DE JANEIRO, agosto de 1993
- TEHRAN INTERNATIONAL BIENNALE OF ILLUSTRATIONS TIBI, 1993
- RIO MOSTRA - MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, janeiro a fevereiro de 1994
- O LIVRO PARA CRIANÇA NO BRASIL - BIBLIOTECA INFANTIL BURGERHAUS BORNHEIM - FRANKFURT, setembro a outubro de 1994
- PANORAMA DO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO - FRANKFURT, Alemanha, 1994
- 2 DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO - CENTRO CULTURAL CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, janeiro a fevereiro de 1995, Brasília
- BRASIL! A BRIGHT BLEND OF COLOURS - BOLOGNA CHILDREN'S BOOK FAIR - CENTRAL PAVILLION, abril, 1995, Bolonha, Itália
- BRASIL! A BRIGHT BLEND OF COLOURS - BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, agosto de 1995
- BRASIL! UMA BRILHANTE MISTURA DE CORES - PALÁCIO DA INDEPENDÊNCIA, LISBOA, PORTUGAL, s. d.
- VISÕES DA EMÍLIA - O OLHAR DE SETE ILUSTRADORES BRASILEIROS - CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - Foyer, outubro a dezembro de 1996
- QUADRINHOS ANIMADOS - BIENAL DE QUADRINHOS, patrocinado pelo Sindicato dos Técnicos da Indústria Cinematográfica, 1997
- 12 ILUSTRADORES BRASILEIROS - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA - ABI, novembro de 1997
- CINQ ILLUSTRATEURS DU BRÉSIL - MAISON DE L'AMERIQUE LATINE, Paris, março de 1998
- PROFILI DELL'ILUSTRAAZIONE BRASILIANA CONTEMPORANEA - GALLERIA CANDIDO PORTINARI - Palazzo pompili, Roma, abril de 1998
- JARDINS DE PALAVRAS E IMAGENS - FNLIJ, hall do edifício Adolpho Bloch, maio de 1998, Rio de Janeiro

4. PARTICIPAÇÃO EM CATÁLOGOS E REVISTAS ESPECIALIZADAS EM DESIGN E ILUSTRAÇÃO

- INTER PRESS GRAFIK, fevereiro de 1974, HUNGRIA
- GRAPHIS Nº 187, 1976-1977, SUIÇA
- THE NOMA CONCOURS FOR CHILDREN'S PICTURE BOOK ILLUSTRATIONS, 1980
- PRIMERA MUESTRA DE ILUSTRADORES LATINOAMERICANOS DE LIBROS INFANTILES Y JUVENILES, Feira do livro infantil de Bolonha 1980
- LA BIENNALE D'ILLUSTRATIONS - BRATISLAVA, 1981
- LATIN AMERICAN ITINERANT EXHIBITION AND CHILDREN'S BOOKS , CERLAL, PILI, UNICEF, 1984-85
- DESENHO INDUSTRIAL - TADIÇÃO E RUPTURA - FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985
- ILUSTRADORES BRASILEIROS DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL - FNLIJ, 1989
- NOVUM GEBRAUCHSGRAPHIK, dezembro de 1992
- THE WORLD OF SECRETS AND MYSTERIES - TEHRAN INTERNATIONAL BIENNALE OF ILLUSTRATIONS, TIBI, novembro de 1993
- WRITERS AND ILLUSTRATORS OF CHILDREN'S BOOKS FROM LATIN AMERICA - BOLOGNA CHILDREN'S BOOK FAIR, Itália, 1993
- CHILDREN'S BOOKS IN BRAZIL - 46ª FEIRA DO LIBRO DE FRANKFURT, 1994
- MODERN BRAZILIAN GRAPHIC DESIGN - 46ª FEIRA DO LIBRO DE FRANKFURT, 1994
- BRAZILIAN LITERATURE ON PHILATELY - 46ª FEIRA DO LIBRO DE FRANKFURT, 1994
- WHO'S WHO IN GRAFIC DESIGN , Benteli Werd Verlag, Suiça, 1994
- DESIGN GRÁFICO - VISÕES DE PROFISSIONAIS BRASILEIROS - FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1994
- BRASIL! A BRIGHT BLEND OF COLOURS - BOLOGNA CHILDREN'S BOOK FAIR, Itália, 1995

5. DEPOIMENTO

- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM - ARTES GRÁFICAS E ILUSTRAÇÃO - são paulo, agosto de 1982

ANEXO 3 - Entrevistas: Marcelo Ribeiro e Christiane Mello

Entrevista com *designer* Marcelo Ribeiro

1. Até que ponto o Rui de Oliveira é responsável pelo interesse de vocês pela ilustração brasileira?

- Em suas aulas na UFRJ, Rui de Oliveira sempre destacou a importância dos pioneiros da ilustração brasileira. Também, juntamente com o Rui, constantemente estávamos observando trabalhos clássicos de artistas estrangeiros e a relação entre a pintura, a gravura e suas influências na ilustração.

2. De uma maneira geral como vocês vêem as ilustrações do Rui, o que elas têm de mais significativo?

- A sombra e a luz destacam-se no trabalho do artista. É por este meio que Rui de Oliveira orienta o olhar do leitor por suas ilustrações, criando assim, uma atmosfera que nos faz acreditar na cena, como se as ilustrações fossem retratos de um mundo real.

3. Qual o papel do Rui na ilustração brasileira?

- Os livros ilustrados pelo Rui possuem essencialmente a pesquisa. Suas experiências com diversas técnicas e estilos, contribuem para uma melhor interpretação da história. Desta forma, torna-se mais legível a dramaticidade, a época e o ritmo do livro.

4. Qual o livro ilustrado do Rui que vocês mais admiram e por que?

- Durante a exposição "A Bela e a Fera" no Centro Cultural Banco do Brasil em 1994, quando trabalhei, juntamente com Christiane Mello, em atividades sobre o livro com as crianças, pude perceber o quanto as imagens despertavam o sentido de investigação do leitor. Os inúmeros detalhes existentes a cada página era essencial para um envolvimento maior entre o livro de imagens e o observador.

Entre os livros impressos em uma única cor, considero "uma Ilha Lá Longe" o trabalho do Rui mais representativo, por sua complexidade e, trabalhar o contraste entre o preto e o branco e, mesmo assim, conseguir manter ilustrações tão delicadas.

5. Como surgiu esta parceria com o Rui? quais os resultados desta parceria?

A contribuição desta convivência com o Rui desde a primeira exposição em 1991, são inúmeras. Verdadeiramente trouxe um maior conhecimento da minha profissão, uma melhor compreensão da importância do artista gráfico

no Brasil, além do crescimento da admiração do artista, do professor, e do amigo Rui de Oliveira.

6. Quando vocês montaram a primeira exposição das ilustrações do Rui? Qual o critério utilizado para selecionar as imagens e qual para distribuí-las no espaço? Estes critérios permaneceram nas exposições seguintes?

- A exposição "a Ilustração de Livros" que realizamos no Centro Cultural Banco do Brasil em 1991, foi um conceito diferente das outras que realizaríamos anos mais tarde. Esta mostrava ao visitante do CCBB, todas as etapas da criação de um livro - desde o esboço a lápis ao livro já impresso -. Através das ilustrações do Rui, era possível compreender, por exemplo, como o livro "Rapto do Menino" transformava-se de traço preto em folha branca em um livro totalmente colorido; ou também, como funcionava as texturas realizadas pelo artista no livro impresso.

7. Como foi a seleção das ilustrações e o projeto gráfico para Luz e Sombras?

- O Álbum Luz e Sombras foi fruto de um trabalho de seleção de artes em preto e branco que possuíssem diversos estilos e, simultaneamente, representassem o conjunto da obra do artista. Pensamos inicialmente em explorar o impacto do preto e branco através de ampliações; a imagem portanto, ocuparia quase toda a página. Percebemos, porém, que as ilustrações realizadas para livros possuíam um aspecto mais reservado e delicado. Desta forma, utilizamos enfim, pranchas em forma A3, mantendo uma grande área de papel branco em volta da ilustração. Assim, cada arte pode ser contemplada isoladamente.

Entrevista com a *designer* Christiane Mello

1. Até que ponto o Rui de Oliveira é responsável pelo interesse de vocês pela ilustração brasileira?

- Como professor o Rui foi o grande responsável pelo meu interesse na arte da ilustração. Em sala de aula ele sempre nos mostrava os trabalhos de vários ilustradores, brasileiros e estrangeiros, fazendo análises primorosas sobre composição, luz, cor, de cada imagem.

Ele culpado pela minha adoração pelos mestres do século XIX, mais especificamente pelos Pré-Rafelitas, e por tudo o que eu conheço das artes gráficas.

2. De uma maneira geral como vocês vêem as ilustrações do Rui, o que elas têm de mais significativo?

- O ilustrador Rui de Oliveira tem uma visão cênica do livro. As cenas são cuidadosamente trabalhadas de modo que o leitor possa descobrir aos poucos todos os seus componentes e entender a trama.

Isto explica um pouco a versatilidade do seu trabalho, porque para cada enredo este ilustrador consegue criar uma encenação peculiar, baseado é claro, em muita pesquisa. Por isso, o cenário, o figurino, as cores, a dramatização das personagens, tudo parece estar em harmonia.

3. Qual o papel do Rui de Oliveira na ilustração brasileira?

- O papel do Rui na ilustração brasileira é muito significativo pois o seu estilo rompeu com a tendência de que o ilustrador tem que manter o seu traço inalterado em todos os livros que ilustra. Além do fato de a sua obra vem influenciando muitos jovens ilustradores.

4. Qual o livro ilustrado do Rui que vocês mais admiram e por que?

- É muito difícil escolher apenas um livro entre todos os que o Rui ilustrou; mas *Uma Ilha Lá Longe* pela sensibilidade como o preto e o branco foram trabalhados, construindo as silhuetas e *A Bela e a Fera* pelo preciosismo técnico e a dramatização das cenas, talvez sejam os como que eu mais me identifico.

5. Como surgiu esta parceria com o Rui? quais os resultados desta parceria?

- Quando eu era aluna do Rui em Projeto em Comunicação Visual II no curso de Programação Visual na Escola de Belas Artes, ele me convidou para,

junto com o Marcelo Ribeiro, organizar a exposição **Ilustração de Livros** no Centro Cultural Banco do Brasil em 1992.

Desde então nós pudemos conhecer melhor as suas ilustrações, o seu método de trabalho, as técnicas utilizadas, além da grande amizade que se solidificou depois de tantos trabalhos realizados.

Entretanto, é fundamental ressaltar a importância desta experiência do primeiro trabalho com o Rui, pois foi uma porta para novas oportunidades em minha vida profissional.

6. Quando vocês montaram a primeira exposição das ilustrações do Rui? Qual o critério utilizado para selecionar as imagens e qual para distribuí-las no espaço? Estes critérios permaneceram nas exposições seguintes?

- Foi no CCBB, em 1991 e a seleção foi feita com o intuito de apresentar um retrospecto, com os trabalhos mais significativos da obra do Rui, além de mostrar ao grande público o processo de feitura do livro, dos croquis ao produto final, e as diversas técnicas utilizadas pelo Rui em suas ilustrações.

7. Existem outros eventos feitos com os trabalhos do Rui?

- Acredito que os eventos realizados com a obra do Rui, foram citados na sua biografia.

8. Como foi a seleção das ilustrações e o projeto gráfico para Luz e Sombras?

- No início selecionamos, o Rui, eu e o Marcelo, 60 originais que depois se limitaram a 30. As ilustrações selecionadas deveriam mostrar todas as possibilidades que o Rui conseguiu criar apenas com o preto e o branco. Durante o processo de seleção resolvemos que aquelas imagens tinham que receber um tratamento e obra de arte, e por isso optamos por fazer um álbum com lâminas, pois assim as pessoas poderiam emoldurá-las.

ANEXO 4 - Tabelas

TABELAS RESUMIDAS

RECURSOS VISUAIS I

RECURSOS	NºLIVROS
VINHETA	21
MOLDURA	26
FRISO	10
CAPITULAR	06
FLORAL	31
ART NOUVEAU	05
PADRÃO	09
TEXTO COMO ELEM. GRAF.	06
TÉCNICA MISTA	28
PREDOMINÂNCIA AGUADA	17
PREDOM. OUTRA TÉCNICA	20
QUADRINHOS	6
CINEMA	21
CARICATURA	6
ASSINADO	27

* A assinatura de Rui de Oliveira tem um desenho especial, funcionando como recurso gráfico

RECURSOS VISUAIS II

RECURSOS	MUITO	POUCO	MÉDIO
TEXTURA	16	7	14
VOLUME	4	14	19
EFEITO DE LUZ	2	16	19
SOMBRA	2	18	17
FUNDO PLANAR	17	17	3
COR CHAPADA	17	16	4

ORNAMENTO GRÁFICO

TIPO DE TRATAMENTO	NÚMERO DE LIVROS
ORGÂNICO	23
GEOMÉTRICO	3
MISTO	7
SEM	4
TOTAL DE LIVROS	37

USO DA COR*

nº COR	4	2	1
NºLIVRO	21	3	13

*Quando do uso de uma cor, em dois livros o preto é substituído pelo azul e em um deles ora é utilizado o azul ora o preto. No caso da utilização de 2 cores, a segunda cor é o laranja, apenas em um é o azul

TABELA RESUMIDA

ILUSTRAÇÃO/PÁGINA

IL/PG	Nº LIVROS
+ PI	15
SPI	10
PI + SPI	25
+PD	05
SPD	02
PD+SPD	07
+ET	05
SET	01
ET+SET	06
TOTAL	38*

* O total apresenta um número maior porque um livro apresentou número igual de ilustrações em página inteira e entre, sobre, sob o texto. Logo, ocupa dois lugares na mesma tabela.

PD - página dupla

SPD - somente página dupla

PI - página inteira

SPI - somente página inteira

ET - entre, sobre, sob texto

SET - somente entre, sobre, sob texto

ELEMENTOS VISUAIS/POR LIVRO

ELEMENTOS	MUITO	POUCO	MÉDIO	OUTROS	NºLIVRO
VINHETA					21
MOLDURA					26
FRISO					10
CAPITULAR					06
FLORAL					31
ART NOUVEAU					05
PADRÃO					09
TEXTURA	16	7	14		
ASSINADO					27
TÉCNICA MISTA					28
PREDOM.AGUADA					17
PREDOM. OUT. TÉC					20
PERSPECTIVA					32
VOLUME	4	12	19	2	
EFEITO DE LUZ	2	12	19	4	
SOMBRA	2	14	17	4	
LINHA CONTORNO	gros.4	fina 22	med.11		
SILHUETA					16
ILUST.SANGRANDO					31
COR CHAPADA	17	16	4		
QUADRINHOS					6
CINEMA					21
CARICATURA					6
FIG.RECORTADA					21
FIG.FRAGMENTADA					17
FUNDO PLANAR	17	17	3		
TEXTO ELEM. GRAF.					6

TABELA MAPEAMENTO 1

LIVRO	Vinheta	Moldura	Friso	Flor	Folha	ArtNouv.	Trat.Graf	Padrão	Textura
Frangas	x	x	x	x	x	x	orgânico	-	média
3Porquin.	x	x	-	x	x	-	-	-	pouca
AnosAtrás	x	x	-	-	x	-	-	-	pouca
P.Abóbora	x	x	-	x	x	x	orgânico	-	pouca
PacatoVila	-	-	x	x	x	-	orgânico	-	muita
P.Nuvens	-	x	-	-	-	-	geométr.	-	muita
MundoDif	-	x	-	x	x	-	orgânico	-	pouca
JustinoRet	-	-	-	-	-	-	sem	-	muita
IdéiaSTam	-	-	-	x	-	-	misto	-	muita
CRedFog ^x	-	-	-	x	x	-	orgânico	-	muita
Pivete	-	-	-	-	-	-	sem	-	pouca
Amazonas	x	x	-	x	x	-	orgânico	-	muita
BZY	-	-	-	x	-	-	orgânico	-	média
...Passam?	x	x	-	x	x	-	orgânico	x	média
Vila Rica	x	-	-	x	x	-	orgânico	-	média
RaptoMen.	x	x	-	x	x	-	misto	-	muita
Guita	x	x	-	x	x	-	misto	-	muita
Men.Juca	x	x	-	x	x	x	orgânico	-	pouca
Egnomos	-	x	-	x	x	-	orgânico	x	média
Zventania	x	-	-	x	x	-	orgânico	-	média
HistRio	x	-	-	x	x	-	orgânico	-	média
ZéPretim	x	x	-	x	x	-	misto	-	muita
AmirPetr.	x	x	-	x	x	-	orgânico	x	média
Miraflores	x	x	x	x	x	-	orgânico	-	muita
Men.Amor ^x	x	x	x	x	x	-	misto	-	muita
Godofredo	-	x	-	x	x	-	orgânico	x	média
IlhaLonge	-	x	-	x	x	-	orgânico	x	média
BotouOvo	-	x	x	x	x	-	orgânico	-	pouca
HVGame ^{..}	-	x	x	-	-	-	geométr.	-	muita
VivaJacaré	-	x	-	x	x	-	orgânico	-	média
CachAm.#	-	-	-	x	x	-	orgânico	-	média
PeixeAzul#	-	-	-	-	-	-	misto	-	média
PovosFlort	x	x	x	x	x	-	misto	-	muita
2Gêmeos	x	x	x	x	x	-	orgânico	x	média
TouroL.O	x	x	-	x	x	-	geométr.	x	muita
HeróiFanfa	x	x	x	x	x	x	orgânico	x	muita
BelaFera	x	x	x	x	x	x	orgânico	x	muita

TABELA MAPEAMENTO 2

LIVRO	P. Inteira	P. Dupla	Ilustr/Tex	Assinado	P. B/(cinz)	COR	Téc. Mista	+Aguada	+OutrTéc
Frangas	8	2	4	-	-	4	x	x	-
3Porquin.	-	14	2	x	-	4	x	-	x
AnosAtrás	8	4	9	-	-	4	-	-	x
P.Abóbora	4	1	6	x	-	4	x	x	-
PacatoVila	-	8	1	x	x	1	x	-	x
P.Nuvens	5	-	-	x	x	1	-	x	-
MundoDif	5	-	-	x	x	1	x	-	-
JustinoRet	11	-	-	x	x	1	-	-	x
IdéiaSTam	5	-	-	x	x	1	x	-	x
CRedFog ^x	5	-	-	x	x	1	x	-	x
Pivete	10	-	-	x	-	4	x	x	-
Amazonas	11	-	-	x	-	4	x	-	-
BZY	10	-	-	-	-	2(larj)	x	-	x
...Passam?	6	-	-	x	-	1(azul)	x	-	x
Vila Rica	-	-	18	x	x	1	x	-	x
RaptoMen.	7	5	2	-	-	4	x	-	x
Guita	15	-	4	-	-	4	x	x	-
Men.Juca	4	1	7	x	-	4	x	x	-
Egnomos	6	1	-	x	-	4	x	x	-
Zventania	6	8	-	-	x	1(azul)	x	-	x
HistRio	-	12	4	-	x	1(+azl)	x	x	x
ZéPretim	-	10	-	x	-	4	x	x	x
AmirPetr.	9	2	-	x	-	4	x	x	-
Miraflores	5	1	2	-	x	2(larj)	-	-	x
Men.Amor ^x	-	15	-	-	-	4	x	-	x
Godofredo	9	4	-	x	-	4	x	x	-
IlhaLonge	20	2	-	x	x	1	-	-	x
BotouOvo	9	-	-	x	x	2(azul)	-	-	x
HVGame ^{..}	5	1	5	x	x	1	-	-	x
VivaJacaré	3	14	1	-	-	4	x	x	-
CachAm.#	9	4	-	x	-	4	-	x	-
PeixeAzul#	8	5	-	x	-	4	x	x	-
PovosFlort	1	3	8	x	x	1	x	-	x
2Gêmeos	9	1	-	x	-	4	x	x	-
TouroL.O	8	2	3	x	-	4	x	-	x
HeróiFanfa	7	1	-	x	-	4	x	x	-
BelaFera	13	5	-	x	-	4	-	x	-

TABELA MAPEAMENTO 3

LIVRO	Perspc	Volume	EfetLuz	Sombra	L.Cont.	Silhuet.	I.Sangr	C.Chap
Frangas	x	médio	médio	média	fina	x	x	pouco
3Porquin.	x	pouco	pouco	pouca	fina	x	x	muito
AnosAtrás	-	-	-	-	grossa	x	x	total
P.Abóbora	x	pouco	pouco	pouca	fina	x	x	muito
PacatoVila	-	pouco	pouco	pouca	média	x	x	pouco
P.Nuvens	x	pouco	pouco	pouca	grossa	x	-	muito
MundoDif	x	médio	médio	média	fina	x	x	pouco
JustinoRet	x	muito	médio	média	média	-	x	nada
IdéiaSTam	x	médio	médio	média	fina	-	x	pouco
CRedFog ^x	x	médio	pouco	pouca	média	x	x	muito
Pivete	x	médio	médio	média	fina	x	x	pouca
Amazonas	x	médio	médio	média	fina	x	x	pouca
BZY	x	médio	médio	média	fina	-	-	muita
...Passam?	x	médio	médio	média	fina	-	-	nada
Vila Rica	x	médio	médio	média	médio	x	x	pouca
RaptoMen.	X	pouco	pouco	pouca	fina	-	x	muita
Guita	-	pouco	pouco	pouca	média	-	x	muita
Men.Juca	x	médio	médio	média	fina	-	x	médio
Egnomos	x	médio	médio	pouca	fina	-	x	médio
Zventania	-	pouco	pouco	pouca	média	-	x	muita
HistRio	x	médio	médio	média	grossa	-	x	muita
ZéPretim	x	médio	médio	pouca	fina	-	x	nada
AmirPetr.	X	médio	médio	média	fina	-	x	pouca
Miraflores	x	-	-	-	média	x	x	total
Men.Amor ^x	x	muito	médio	média	grossa	-	x	pouca
Godofredo	x	médio	médio	médio	fina	x	x	médio
IlhaLonge	x	pouco	pouco	pouca	média	x	-	total
BotouOvo	x	pouco	nada	nada	fina	-	-	total
HVGame	x	pouco	pouco	pouco	fina	-	x	total
VivaJacaré	x	médio	pouco	pouco	média	-	x	muito
CachAm.#	x	médio	médio	médio	fina	-	x	médio
PeixeAzul#	x	médio	médio	médio	fina	-	x	pouca
PovosFlort	x	muito	muito	muito	média	x	x	pouca
2Gêmeos	x	médio	médio	médio	fina	x	x	pouca
TouroL.O	x	pouco	nada	nada	fina	-	x	total
HeróiFanfa	x	pouco	pouco	pouco	média	-	x(capa)	muito
BelaFera	x	muito	muito	muito	fina	-	-	pouca

TABELA MAPEAMENTO 4

LIVRO	Quadr	Cine.	Caric.	FigRec.	FigFrg.	FundPl.	TexGráf
Frangas	x	x	-	x	x	muito	x
3Porquin.	-	-	-	x	x	muito	-
AnosAtrás	-	-	-	x	x	total	-
P.Abóbora	-	-	x	x	-	muito	-
PacatoVila	-	-	x	x	-	muito	-
P.Nuvens	-	-	-	-	-	muito	-
MundoDif	-	-	-	-	-	pouco	-
JustinoRet	-	-	-	x	-	nada	-
IdéiaSTam	-	x	x	-	x	pouco	-
CredFog ^x	-	-	-	x	x	muito	-
Pivete	-	x	-	x	x	pouco	-
Amazonas	-	x	-	-	-	pouco	-
BZY	-	x	-	x	x	muito	-
...Passam?	-	-	-	-	-	pouco	-
Vila Rica	-	-	-	x	x	pouco	-
RaptoMen.	x	x	x	x	-	muito	x
Guita	-	x	-	x	-	muito	-
Men.Juca	-	x	-	x	-	médio	-
Egnomos	-	-	-	-	-	médio	-
Zventania	-	-	-	x	-	muito	-
HistRio	-	x	-	-	-	muito	-
ZéPretim	-	x	-	x	x	pouco	x
AmirPetr.	-	x	-	-	x	pouco	-
Miraflores	-	-	-	x	x	muito	-
Men.Amor ^x	-	x	-	-	x	pouco	-
Godofredo	-	x	x	-	-	pouco	-
IlhaLonge	x	x	-	x	x	muito	-
BotouOvo	-	x	x	-	-	pouco	-
HVGame ^{..}	x	x	-	x	x	muito	x
VivaJacaré	x	x	-	x	x	médio	x
CachAm.#	-	x	-	-	-	pouco	-
PeixeAzul#	-	-	-	-	-	pouco	-
PovosFlort	x	x	-	x	x	pouco	x
2Gêmeos	-	x	-	-	-	pouco	-
TouroL.O	-	-	-	-	-	total	-
HeróiFanfar	-	-	-	x	x	muito	-
BelaFera##	-	x	-	-	-	pouco	-

x Desenho próximo a xilogravura, uso de recursos semelhante aos efeitos da goiva

.. Formato em posição invertida

Formato do animal (Título). Rui de Oliveira é também autor do texto.

Livro sem texto

ANEXO 5 - Entrevista: Elizabeth D'Angelo Serra

**ENTREVISTA COM ELIZABETH D'ANGELO SERRA - Secretária Geral da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil/FNLIJ
Rio de Janeiro - 07.05.97**

Lado A

Marisa - Desde quando a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil começou a interessar-se pela questão da ilustração?

Elizabeth - Do ponto de vista da Fundação, historicamente, a questão da ilustração sempre esteve presente nestes 29 anos, na medida em que se teve, desde o começo, uma concepção do livro como uma totalidade: texto, projeto gráfico e ilustração. É claro que em um primeiro momento a questão do texto ficou mais evidente, mas com a participação dos ilustradores na estrutura da Fundação, e aí, particularmente, a Regina Yolanda teve um papel importante, a ilustração passou a ser vista como algo que vai além de um complemento do livro. Entendendo que ao mesmo tempo que a ilustração apresenta uma autonomia também está integrada ao texto. Uma ilustração de qualidade deve oferecer uma proposta narrativa do texto do ponto de vista do ilustrador.

Eu estou na Fundação desde 87 e entrei aqui conhecendo este tipo de preocupação. A Associação dos Ilustradores que começou, se não me engano, em 86, 85, já contava com a colaboração da Fundação. E logo que entrei, eu me lembro que a Eliana Yunes estava organizando uma Mostra de ilustradores no BNDES e antes disso tem várias histórias. A Bienal de Bratislava, que é bem antiga, surge exatamente por causa do IBBY (International Board on Books for Young People) e como a Fundação é a seção brasileira do IBBY, toda esta articulação internacional de valorização da ilustração como uma expressão de arte esteve sempre ligada a história da Fundação. A Fundação tem como objetivo promover a leitura e divulgar o livro de qualidade e o conceito de livro de qualidade não se refere só à questão literária, se refere também à ilustração e ao projeto gráfico. Então, desde o início, sem dúvida nenhuma, existe essa preocupação com o trabalho do ilustrador.

Marisa - De certa maneira você já falou, mas gostaria de saber quem, dentro da Fundação, primeiro se preocupou com a questão da ilustração? Existe uma pessoa?

Elizabeth - Eu não vivi a história da Fundação desde o começo, mas até onde conheço a sua história, me parece que Regina Yolanda teve um papel importante devido ao fato de ser uma ilustradora e por ter tido a oportunidade de viajar. Ao ter contato com outros ilustradores, ela percebeu, enquanto artista, a importância de valorizar e difundir cada vez mais a ilustração.

Marisa - A Regina Yolanda trabalhava na Fundação ou ela era colaboradora?

Elizabeth - A Fundação, principalmente no seu início, como até hoje, conta com muitos colaboradores. Quando foi criada a FNLIJ não podia remunerar as pessoas, então foi esta participação, de caráter voluntário, que contribuiu para a sua construção. E foi desta maneira que a Regina sempre trabalhou ao lado da Fundação e se ela não foi umas das fundadoras, foi uma das primeiras colaboradoras.

Marisa - Quando foi criado, pela Fundação, o primeiro prêmio destinado à ilustração?

Elizabeth - O primeiro prêmio, “O Melhor Para Criança”, foi criado em 1974, depois as categorias dos prêmios foram sendo acrescidas, conforme a variedade dos tipos de livros lançados pelo mercado editorial. De uma certa maneira você provoca este mercado ao criar um prêmio, mas ao mesmo tempo você tem que ter uma produção para poder premiar. Em relação ao prêmio para ilustração, “O Melhor Livro sem Texto”, foi criado em 1982, sendo que em 1986 recebeu o nome de Prêmio Luís Jardim. E o prêmio “A melhor Ilustração” foi criado em 1995.

Marisa - Pelo que eu sei a Fundação foi a primeira instituição a promover, no Brasil, exposições com os originais dos ilustradores, a primeira exposição foi na década de 70? Li, inclusive, em um Boletim da Fundação, um artigo da Regina Yolanda que fala sobre uma Retrospectiva de Ilustração acontecida em 1972.

Elizabeth - Eu acho que se trata de uma Retrospectiva histórica, são imagens de ilustradores antigos que foram recuperadas.

Marisa - Ela também insere junto alguns ilustradores contemporâneos como Gian Calvi.

Elizabeth - E o Eliardo Fança. O Gian fez uma exposição, me parece que importante também. Talvez o movimento mais organizado em torno da ilustração tenha surgido com ele. No nosso catálogo que preparamos para Bolonha, em que o Brasil foi homenageado, ali tem um texto elaborado por Laura Sandroni e Regina Yolanda que conta tudo isto. A história recente de uma produção preocupada com a ilustração, na verdade, começa nos anos 80.

Marisa - Foi por isso que fiquei curiosa para saber como poderia haver uma retrospectiva em 1972 se o movimento maior em torno da ilustração só ocorre nos anos 80.

Elizabeth - A Regina Yolanda fez uma recuperação bibliográfica sobre ilustração, este trabalho foi publicado e tem um exemplar aqui na Fundação. Nós trabalhamos juntas no Instituto Nazaré, e eu me lembro que uma vez ela fez um levantamento de todas as exposições que existiam, também sobre os prêmios nacionais e internacionais. Ela tinha um mapa, eu me lembro bem, era um quadro de dupla entrada. Regina estava montando isto nos anos 80, então já havia uma história. Internacionalmente você tem Bratislava que promove exposições há mais de 30 anos e a exposição de Bolonha que ano passado fez 30 anos. São os dois marcos. Depois começa a aparecer uma série de exposições e hoje são muitas.

Marisa - As exposições que são promovidas pela Fundação, elas acontecem em períodos determinados ou surgem conforme a oportunidade?

Elizabeth - Aparecem conforme a oportunidade. Como a Fundação não tem verba suficiente para fazer um planejamento como gostaria, então elas surgem sem periodicidade. Principalmente quando é uma exposição internacional. No caso da exposição do BNDES, foi uma questão local, Eliana Yunes, Laura Sandroni, Fernando e Denise, organizaram. Houve inclusive uma oportunidade, oferecida pelo BNDES, de se itinerar por alguns lugares do Brasil.

Depois, em Bolonha 95 houve uma exposição quando o Brasil foi homenageado, mas antes, em 94, em Frankfurt, tivemos a oportunidade de realizar uma exposição de escritores e ilustradores. Esta exposição também itinerou por algumas cidades brasileiras. Só que não era uma exposição de originais, era uma exposição de fotografias. E em 95, para Bolonha, nós fizemos

talvez a maior exposição de originais de ilustração. Ela tem rodado o Brasil e o exterior. E agora estamos propondo ao Centro Cultural Banco do Brasil, em maio do ano que vem, quando a Fundação faz 30 anos, uma exposição de ilustradores e um simpósio sobre ilustração.

Marisa - A Fundação promoveu, em 89, um Congresso que tinha pela primeira vez como tema central a crítica e a ilustração de livros infantis. Isto foi um marco para a discussão sobre ilustração?

Elizabeth - Sem dúvida nenhuma, porque a reflexão sobre ilustração não era uma coisa intensa, e hoje ainda não é, você pode ver pela dificuldade que você deve está tendo em obter informações. O seu trabalho também, de certa maneira, é um trabalho pioneiro. Agora, quem sempre desenvolveu este tipo de reflexão, e o Congresso mostra isto, foram os ilustradores. Regina Yolanda, Eva Furnari, Ricardo Azevedo, Rui de Oliveira. São sempre os próprios profissionais que têm sentido esta necessidade. E, justamente, refletindo uma preocupação institucional com a ilustração é que o Congresso propôs este tipo reflexão.

Ano passado, quando se comemorou os 30 anos da Mostra de Bolonha, nós trouxemos em primeira mão os originais dos grandes ilustradores internacionais. O objetivo foi dar ao Brasil a oportunidade de conviver com uma Mostra que só poderia ser vista em Bolonha. Ao mesmo tempo criamos um *workshop* realizado por alguns ilustradores estrangeiros. Isto tudo porque acreditamos que este intercâmbio é fundamental.

Marisa - Dentro do meu roteiro de perguntas existe uma que é sobre a importância desse intercâmbio. Como você vê isso?

Elizabeth - Eu sou defensora aguerrida deste intercâmbio, tanto que desde que eu comecei a ir a Feira Bolonha e percebi que o editor, que comprava direitos de edição, raramente se interessava pelos livros infantis editados no Brasil, com exceção da Melhoramentos que tinha em seu *stand* o Ziraldo, cujo trabalho vende no exterior. Senti, então, que a gente tinha que ter uma cara brasileira através de um *stand* coletivo, para isso contamos com o apoio da Biblioteca Nacional.

Desde 92, de maneira crescente, este apoio vem possibilitando o uso deste espaço físico brasileiro dentro da Feira. Ao mesmo tempo, também, passamos a incentivar a ida do ilustrador brasileiro a Bolonha. Mostramos que esta ida não estaria associada a algo supérfluo ligado somente ao lazer, mas se tratava, na verdade, de um investimento profissional. E este investimento profissional, acredito que começou em 94, com a ida dos ilustradores a Frankfurt. Acho que foi a primeira vez que se teve uma representação significativa de artistas brasileiros - autores e ilustradores - , em bloco.

Estes artistas puderam, através do sistema de bibliotecas infantis da cidade de Frankfurt, levar os seus trabalhos para as crianças alemãs. E, desde então, a gente tem procurado incentivar essa ida. Quanto à Bolonha dizemos ao ilustrador “não fique esperando que seu editor ou alguém proporcione esta participação, junte dinheiro, faça uma economia, mas não deixe de ir”. Isto, inclusive, porque, como é a Itália ele tem a possibilidade de ir a Florença e aprimorar o olhar. E nas artes plásticas o olhar é fonte importante de aprendizado.

Marisa - Na minha opinião este olhar é fundamental para todos nós, tanto para o ilustrador que faz um trabalho gráfico, como para o leitor ou o professor que vai trabalhar o livro.

Elizabeth - É isso mesmo. Por exemplo, quantos artistas plásticos importantes, em particular ilustradores, foram a Bratislava e este acontecimento teve interferência na carreira deles? Uma grande quantidade. O Rui e o Jô de Oliveira que estudaram e viveram na Hungria e que é bem próximo de Bratislava, receberam estas interferências. A Angela Lago quando participou de um *workshop*, criou “Cena de Rua”. Interessante é que ela conviveu com os ilustradores latino-americanos. Eu estive com a Angela há dois dias atrás, em Belo Horizonte, e ela me contou como esta convivência proporcionou e provocou, em cada um deles, vários questionamentos. O *workshop* era dirigido aos países do Terceiro Mundo, mas quem proporcionou esta experiência foi o ambiente de Bratislava. É uma universalização, é digamos o lado bom da globalização.

Marisa - Na verdade não se pode negar a globalização, até para poder enfrentá-la, saber lidar com ela.

Elizabeth - Precisa-se estar atento para que a participação não seja uma participação passiva. Esta participação tem que ser viva e de respeito mútuo. Ao mesmo tempo esse contato fortalece a identidade do artista. Alguns dizem “Ah, se pode sofrer influências.” Pelo contrário, a identidade fica fortalecida. E se a gente olhar a história de muitos artistas, eles saíram de seus lugares para conhecer outros, assimilaram as influências, e cresceram com isto.

Marisa - Os modernistas, antes deles, e até mesmo nos anos 60 onde se tinha toda uma preocupação com a questão da identidade, os artistas saíram do Brasil.

Elizabeth - Os artistas europeus também saíam de seus lugares para ir ao encontro dos núcleos de artes. Há que se conviver com essa variedade cultural. Por exemplo, conheci uma ilustradora, a Rosinha, ela é de Pernambuco, é arquiteta, decidiu, há três anos, investir em ilustração. Eu havia feito um programa para TVE, “Um Salto Para o Futuro” e, no Teleposto, ela se apresentou como ilustradora, depois entramos em contato através do Proler. Fizemos uma reunião em dezembro aqui no Rio, neste encontro a Rosinha insistiu na questão da ilustração e eu disse: “mostra o teu trabalho para o Edmir Perrotti que é um editor.” E ela mostrou, mas depois voltou a conversar comigo. Eu falei: “se você quer mesmo ser ilustradora, você tem que ir a Bolonha.” Você acredita que ela foi? Telefonou-me quinze dias antes de eu viajar dizendo que estava indo. Foi a Milão, Bolonha e Florença. Ela compreendeu a importância desse intercâmbio.

Mesmo outros ilustradores que às vezes ficam na dúvida, eu incentivo. A Marilda Castanha foi uma que ficou em dúvida se ia para Frankfurt, eu disse “Vai, vai e vai para Bolonha também”. E ela foi, ficou em albergue e enfrentou o desafio. Num primeiro momento ficam todos muito perturbados, sem saber para onde olhar, sem saber para onde ir, mas sempre tem uma pessoa que ajuda, que orienta. Então eu acho que o caminho é esse, e o ilustrador tem que ver outras coisas. Tem que se arriscar.

Marisa - Agora eu queria saber qual é a participação da Fundação na criação da Associação dos Ilustradores no Rio de Janeiro?

Elizabeth - Isto eu acho que foi mais ou menos em 85. Eu ainda não estava na Fundação, mas trabalhava com Regina Yolanda e me lembro que aconteceram algumas reuniões da associação, lá no Nazaré. Depois quando vim para Fundação, em 87, os ilustradores já estavam se reunindo aqui. Mas, infelizmente, até pelas nossas distâncias nacionais e pelo árduo trabalho do

ilustrador a associação acabou se desfazendo. E o que está acontecendo é que a Bienal (Bienal do Livro do Rio de Janeiro) vem sendo o espaço de encontro desses artistas.

Em 95, junto com Ivan Zigg, Marilda Castanha, conseguimos um espaço na Fundação, inclusive cedemos o nosso próprio estande na Bienal, para uma reunião. Conseguimos, nessa mesma Bienal, um auditório para promovermos um Encontro com palestras. Os ilustradores também fizeram um “happening”. Acho que eram 20 artistas, eles se organizaram, arranjaram papelão e desenharam a partir de um tema, fazendo uma ilustração em conjunto na frente de todos. Foi uma experiência interessante, pois eles nunca tinham tido a oportunidade de ver o colega trabalhar.

Então, se quebraram alguns tabus, foi algo muito agradável. Na Bienal de São Paulo, no entanto, não se conseguiu esse espaço e para a Bienal do Rio, deste ano, conversamos com os promotores pra ver se eles promovem alguma coisa. O objetivo é que a Bienal, como é o local do livro, seja um fórum para os ilustradores se encontrarem e discutirem seus problemas e ao mesmo tempo se apresentarem ao visitante como um profissional com identidade e tudo mais.

Marisa - Existem outras instituições brasileiras envolvidas com este tipo de preocupação, promovendo debates, discussões, premiações? Na verdade eu só tenho conhecimento do trabalho da Fundação, no sentido de integrar tudo: debates exposições, prêmios, publicações.

Elizabeth - Eu acho que do ponto de vista desta totalidade não existe. Quais são as preocupações que a Fundação tem? A preocupação com a formação da qualidade profissional do ilustrador, procurando contribuir para que as condições deste profissional sejam cada vez melhores. E, ao mesmo tempo, observar o produto que deve ser oferecido para as crianças e professores. Neste sentido, até por objetivos institucionais, só tem a Fundação.

Uma vez, em São Paulo, os ilustradores se reuniram para formar uma Associação de Autores e Ilustradores, mas não deu muito certo. Pode ser contraditório, mas eu acho que o trabalho da Fundação persiste porque quem sempre a dirige não é o artista, não é o escritor. Estes profissionais têm que lutar pela sua sobrevivência e ao mesmo tempo se envolver com o processo criativo, logo, sobra pouco tempo para organizar e administrar uma instituição.

Administrando a Fundação, esteve Laura Sandroni, que é uma pesquisadora, uma estudiosa, mas não é uma autora de livros infantis. Glória Pondé a mesma coisa, Eliana Yunes a mesma coisa também. No meu caso, não escrevo nem teoria. A minha característica é ser educadora e acreditar na força do trabalho pela cultura e educação do país. Por isso, eu acho que não tem uma instituição trabalhando com esta totalidade. Você tem o Prêmio Jabuti, que é promovido pela Câmara Brasileira do Livro, talvez seja o prêmio mais importante, o de maior repercussão, mas é o prêmio dos editores, e eles evidentemente têm dinheiro.

Marisa - Mas eles não promovem exposições, debates.

Elizabeth - Na verdade, esta tentativa de se criar debates, junto às Bienais, foi uma iniciativa nossa e dos ilustradores, mas recebeu pouco apoio dos editores. Eu me lembro que o “happening” que era uma coisa completamente nova, não teve apoio da Bienal do Rio, em termos de divulgação. A intenção era tornar pública esta atividade e não se teve respaldo. No entanto outras coisas menos importantes tiveram mais divulgação.

Em São Paulo não conseguimos nada para os ilustradores. A gente levou uma proposta que se chamava “O Ateliê do Livro Infantil”, requisitamos um espaço, calculamos até o custo de montagem. A idéia era montar o ateliê do artista do livro infantil, onde as crianças entrariam e teriam contato com uma ambiência de criação, fosse do escritor, fosse do ilustrador. Mas, não conseguimos. Então você sente que existe uma resistência.

No caso das exposições, a gente conseguiu da Bloch Editora, ano passado, o apoio para o “Jardim Secreto”. Valorizo este apoio e a compreensão que tiveram quanto a importância desta Mostra. A primeira pessoa que me abriu as portas foi Cláudio Yabrudi, que era diretor da Bloch Educação e apresentou o projeto ao Jacques e à Ana Bentes, que tem uma sensibilidade muito grande para a arte. Então, quando ela viu o catálogo de Bolonha, imediatamente entendeu a nossa proposta. Depois Cláudio Yabrudi saiu e entrou no lugar dele a Anna Rennhack. E como era seu objetivo dar uma guinada na produção para crianças da editora, recebemos também o seu apoio. Ela criou, inclusive, o prêmio Bloch de viagem a Bolonha. Este ano quem ganhou foi Ziraldo, já premiadíssimo, mas sem dúvida nenhuma seu texto era lindo e foi ilustrado por bordadeiras. É um livro muito bem editado pela Companhia das Letrinhas. Acho que é a primeira vez que uma editora premia outra editora. Isto é inédito. Mais do que isso, a Ana enquanto editora foi a Bolonha, e agora a Fundação está trazendo outra Mostra do Salão de Bolonha, não de originais, mas de fotografias. Sendo assim a Bloch vai, este ano, novamente sediar esta exposição que vai itinerar pelas cidades onde há empresas Bloch.

Marisa - No Rio, seria quando esta exposição?

Elizabeth - Seria agora no final de maio, ficando até o final de junho. Neste catálogo de Bolonha tem uma brasileira, a Helena Alexandrino. Voltando a questão dos ilustradores, a Fundação tem como objetivo a valorização deste artista que ainda não é valorizado pela maioria dos editores. Todavia, sem dúvida nenhuma, alguns editores valorizam o ilustrador. Mas, mesmo assim, eu acho que a ilustração dos livros infantis ainda não recebe todo o cuidado que merece. Por exemplo, a produção de livros de arte que são muito bonitos, recebem mais apoio. Os livros de arte, no Brasil, são maravilhosos.

Marisa - E antigamente, no final do século XIX, na Inglaterra, costumava ter duas edições de livros infantis: uma mais popular e outra como obra de arte. Inclusive existiam os colecionadores.

Lado B da fita

Elizabeth - Você vê a exposição do Monet que tem levado tanta gente, principalmente crianças e professores. “Linéia no Jardim de Monet”, que a Salamandra já havia lançado anos antes da exposição, faz uma educação estética através da obra do artista, isto é muito interessante. Esta preocupação de colocar o leitor em contato com a arte é uma preocupação internacional que já começa a existir no editor brasileiro. No Brasil, não há esta tradição, o professor não tem formação estética, ele não vê exposições, então a oportunidade de uma Mostra didática como a de Monet, é sem dúvida algo muito bom.

Acho que a televisão tem um papel importante neste processo educativo. Sou absolutamente a favor da televisão, é um grande veículo. A Fundação ano passado foi convidada pela Televisão Educativa do Rio de Janeiro, através da MultiRio, para fazer uma série de programas sobre Literatura Infantil e Juvenil. Devido a nossa postura diante da ilustração, fomos enfático em relação à questão estética. Criamos, nesta série, um espaço para a ilustração.

Depois fizemos, novamente para a TVE, o “Salto para o Futuro”, que é um programa pioneiro em termos de educação a longa distância e nos últimos anos vem sendo cada vez mais aprimorado. Nós realizamos a série “Literatura Infantil Como Principio Educativo” e a questão da ilustração esteve muito presente. Houve sempre uma preocupação em se abordar a ilustração em

vários momentos. Inclusive teve um programa só voltado para a ilustração onde se perguntava o que é ilustração? Por esta razão eu acho que a televisão é uma grande aliada.

Marisa - É visível a transformação no tratamento gráfico alcançado pela ilustração nestes últimos vinte anos?

Elizabeth - Sem dúvida nenhuma. A Laura Sandroni costuma dizer, claro que de uma maneira genérica, que os anos 70 foram os anos de aprimoramento do texto brasileiro, os anos 80 o aprimoramento do ilustrador brasileiro e os anos 90 tem se caracterizado pelo aprimoramento da produção gráfica como um todo. A melhoria do papel, o cuidado com as cores. É claro que isso você não pode generalizar, pois ainda existem publicações que não têm qualidade, textos horríveis, personagens estereotipados, ilustrações mal feitas, enfim, projetos gráficos descuidados.

Marisa - Eu tive oportunidade de participar do júri do Prêmio Jabuti de ilustração

Elizabeth - Fomos nós que demos o nome de vocês, que recomendamos. Nós tínhamos enviado uma lista com vários nomes de ilustradores, mas a maioria não podia participar do júri por estar concorrendo ao prêmio.

Marisa - Eu gostei muito da experiência. E uma das coisas que levei em conta foi o projeto gráfico. Acho que são importantes as duas coisas, tanto a ilustração quanto o projeto gráfico. Às vezes o ilustrador é prejudicado devido a um projeto mal feito ou devido a má qualidade de impressão. Voltando às perguntas: Como vimos, o editor já se preocupa mais com a qualidade gráfica dos livros, o que você acha que contribuiu para que ele se interessasse mais pela ilustração e pelo projeto gráfico?

Elizabeth - Eu acho que a Fundação sem dúvida contribuiu para esse interesse. Os prêmios oferecidos pela Fundação, mesmo que eles não dêem dinheiro nenhum, eles são considerados como uma referência de qualidade. E o editor ao mesmo tempo que reclama quando não ganha o prêmio, quando ganha fica muito contente, assim como o ilustrador e o escritor. Eles sabem que há um reconhecimento do seu trabalho, onde a escolha é criteriosa, com um grande número de pessoas envolvidas.

Iniciamos o processo de premiação com cinquenta votantes, profissionais de vários lugares do país. Às vezes nem sempre todos votam. E depois desta primeira seleção, a gente faz a última avaliação. Neste momento entram menos votantes. Mas, todo o processo de votação reflete uma leitura nacional de pessoas que estão familiarizadas com o assunto.

Marisa - Voltando a questão dos vinte anos de ilustração. Uma vez alguém me perguntou se eu não achava que os ilustradores ultimamente estavam fazendo um trabalho mais dentro da linha Disney. Eu, particularmente, entre os ilustradores inventivos, não vejo isto. O que você acha sobre esta questão?

Elizabeth - Sem dúvida a influência Disney vai aparecer naqueles que não consideramos bons artistas. Neste grupo mais inventivo também não vejo esta influência.

Marisa - Além do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais existe um outro polo de ilustração? Eu sei que tem o Jô Oliveira em Brasília.

Elizabeth - Não, os centros são mesmo: Rio, São Paulo e Minas. No caso do Jô, ele não se dedica tanto a ilustração de livros infantis, mas é um grande ilustrador, está sempre preocupado com a questão da ilustração. O Jô é um ilustrador que trabalha com elementos representativos da cultura brasileira, e não é muito gente que faz isso. De maneira geral a representação gráfica não traz estas características. Não que eu ache que tenha que trazer, é que pode trazer. E o nordeste poderia dá este tipo de contribuição. Por isso achei importante o interesse da Rosinha que é do nordeste, e Pernambuco tem uma história expressiva nas artes plásticas. Conheço a arte popular nordestina. Toda a xilogravura e pintura é muito boa, Samico, Milton Cavalcanti. Talvez os pernambucanos pudessem investir na ilustração. Mas esta possibilidade ainda é muito tímida. E o que existe precisa de um aprofundamento. A gente pretende levar a exposição de Bolonha para Recife, temos a intenção de movimentar a questão da ilustração.

Marisa - Como você vê o trabalho do Rui de Oliveira no contexto da ilustração brasileira?

Elizabeth - Acho que o Rui é um dos nossos grandes ilustradores tanto que em Bolonha, em 94, nos foi pedido, através da Câmara Brasileira do Livro, a indicação de três ilustradores e três escritores que representassem com qualidade a criação brasileira de livro infantil. O Rui evidentemente foi um deles, ele tem uma expressão plástica muito própria, muito importante e é um grande professor, tem sido um grande divulgador da ilustração. Inclusive ele é uma pessoa que tem trabalhado com a televisão, que acho uma coisa extremamente importante. Ele tem trabalhado com outras linguagens, se dedicado com ênfase à ilustração, tem feito trabalhos e exposições muito bonitas.

Marisa - Nas exposições tem uma dupla que faz o projeto que é a Christiane Mello e Marcelo Ribeiro.

Elizabeth - A Christiane e o Marcelo são hoje nossos parceiros. Eles eram alunos do Rui e fizeram o *design* da exposição dele, no Centro Cultural Banco do Brasil, há alguns anos atrás. A nova logomarca da Fundação e o pião da exposição de Bolonha, que é lindo, foram criados também por eles. E hoje mesmo vou ter uma reunião com Christiane e Marcelo. Eu acho muito boa a preocupação que o Rui tem com a formação de uma nova geração de ilustradores.

Marisa - E em relação ao que você falou sobre o Rui trabalhar com televisão, ter contato com outras linguagens, você acha que isso ajuda no olhar do ilustrador?

Elizabeth - Sem dúvida. As outras linguagens são importantes e ficar fora delas é ficar fora do tempo. Aliás os ilustradores, pelo que sei, todos estão com computador. Angela Lago está buscando, permanentemente, uma forma que possibilite o barateamento do livro de qualidade para que a maioria das pessoas possa comprá-lo. Ela se propõe a este desafio. E neste processo realiza uma produção muito inquieta, fabulosa. Esta inquietação às vezes a incomoda, mas eu acho este processo dela muito interessante, me fascina. Eu considero a Angela uma das maiores ilustradoras brasileiras.

Marisa - Eu acho que a leitura de um trabalho da Angela é sempre um desafio.

Elizabeth - Na exposição dos ilustradores, em Lisboa, novembro do ano passado, Angela deu um workshop. Eu ainda não tinha tido a oportunidade de ouvi-la comentar sobre seu processo

de criação. Ela explicou que seu maior desafio era construir um livro que formasse uma unidade sem começo e sem fim, provocando a leitura circular.

Se você passar a reparar, todos os seus livros são assim. Começam e quando terminam, podem levar o leitor a uma nova leitura. É uma coisa muito bonita.

A Angela também está preocupada em formar novos ilustradores, e contribui pra isso. Na exposição que preparamos para Bolonha em 94, antes de sermos o país homenageado, nós tínhamos que escolher três ilustradores e três escritores, os três ilustradores escolhidos foram: Rui, Angela e Eliardo França.

Marisa - Cumprimos o meu roteiro de perguntas, agora eu gostaria de saber se você ainda teria mais alguma coisa pra colocar?

Elizabeth - Eu estava me lembrando que daquela vez quando nos pediram para indicar, para a feira de Bolonha, o nome de três escritores, um deles era também ilustrador, o Ziraldo. E é justamente este aspecto de investir na dupla tarefa de ilustrar e escrever o texto, que não é comum no exterior. Mas, no Brasil, temos um bom número de ilustradores exercendo esta dupla função, com é o caso de Angela Lago, Rui de Oliveira, Ziraldo, Eva Fumari, Roger Mello, Ricardo Azevedo e Marina Colasanti. Esta última, na verdade, é uma escritora que ilustra.

Em relação ao livro de imagem a Angela me contava, anteontem, que o Brasil tem produzido mais livro sem texto do que qualquer outro país. Ela havia verificado que este tipo de livro é algo bem brasileiro. Pois nesta última vez que estive em Bolonha, percorreu várias editoras, perguntando “tem livro sem texto? tem livro sem texto?” Ninguém tinha.

Marisa - Naquele Encontro Internacional dos Ilustradores, o “Jardim Secreto”, o editor inglês falou que a ilustração brasileira não tinha simplicidade, o que você acha desta afirmação?

Elizabeth - Eu estive com o Klauss Flugge, agora em Bolonha, ele é o editor da Andersen Press, de Londres, é um editor importante, representa um pensamento, mas não é o dono da verdade. Estava circulando em Bolonha o livro de um grande ilustrador russo, o Popov. O livro era a continuação de um outro, produzido só com imagem e tinha como tema a guerra. E a Inglaterra reagiu a este livro, o Klauss reagiu também, dizendo que se tratava de um livro muito triste. Esta afirmação gerou uma série de discussões, inclusive com o ilustrador holandês Max Velthuijs. O argumento de Klauss era de que determinadas coisas não se deve levar às crianças. Acontece que este tipo de preocupação diz respeito somente a uma parte da Europa. Mas Popov que é russo, acha que estas coisas devem ser mostradas. O livro é uma maravilha, Portugal vai publicá-lo.

A Maria José Souto Maior, uma portuguesa muito amiga nossa, é especialista nesta área de ilustração, é ela que estava tentando levar o livro deste ilustrador russo para Portugal. A Maria José, inclusive, conhece muitos ilustradores brasileiros. Ela foi a responsável pela exposição destes artistas em solo português. Para esta exposição, que foi visitada por sete mil crianças, foram Angela Lago, Eva Fumari e Ricardo Azevedo.

Outra informação importante é que os ilustradores junto com os escritores de livros infantis, numa atitude que reflete a união entre eles, acabaram de realizar um manifesto e nós vamos publicá-lo no Notícias 5. Neste manifesto eles se colocam enquanto profissionais do livro, comprometidos com a questão da qualidade.

Em Bolonha, tive a oportunidade de ver os materiais interessantíssimos produzidos pela Associação dos Ilustradores da Itália. Tratam-se de catálogos e calendários. Eu me lembro que na Espanha também há uma Associação. Tudo isso é uma coisa muito nova. A nossa Associação dos Ilustradores pode não ter vingado, mas esta união de escritores e ilustradores preocupados com a idéia de um produto único, é extremamente interessante.

Eu penso que a ilustração no Brasil tem a função de educar esteticamente, por isso ela tem que ser muito bem cuidada. E hoje em dia a discussão é a educação voltada para a qualidade. E este tipo de educação se dirige ao professor. Portanto o professor tem que ter uma educação estética e o livro de qualidade tem que chegar até ele.

Outra coisa que a gente não comentou é que ao lado das exposições, a Fundação também foi pioneira na produção de catálogos, e estes catálogos são importantes fontes de referência. No livro da editora Lê, do Luís Camargo, que eu te indiquei da outra vez, ele se remete o tempo todo aos catálogos da Fundação.

Marisa - Muito material que eu estou usando vem da Fundação, não só os catálogos, mas também os Boletins.

Elizabeth - A gente se esqueceu de falar no trabalho do Luís Camargo, ele é um ilustrador que sempre se preocupou muito com a questão da ilustração. Em relação ao livro dele, eu acredito que é a primeira vez, que algo deste porte é publicado. E na bibliografia dele tem muitas referências às publicações da Fundação.

ANEXO 6 - Entrevista de Angela Lago para Doce de Letra

Minas Mundi

Mais mineira que Angela Lago impossível. Já morou na Escócia, na Venezuela, viajou por dúzias de países para participar de exposições, falar de seus livros e receber os mais importantes prêmios de ilustração do mundo. Angela já foi premiada na França, na Espanha, na Eslováquia, no Japão. Já foi traduzida até na China. Mas sempre volta para Minas, mais precisamente para sua casa no Vale do Mutuca, uma região próxima de Belo Horizonte onde vive com seu marido, um gato, três cachorros e todos os caxinguelês, jacus, sabiás, bem-te-vis, viúvinhas, sanhaços e mico-estrelas que aparecem por lá.

Mas a opção pela mineiridade não briga com o interesse pela tecnologia. Angela foi uma das primeiras grandes ilustradoras a usar o computador como pincel e uma das primeiras autoras a fazer sua homepage na Internet. E graças à facilidade com que ela transita do lápis para o modem, DL pôde entrevistá-la via Internet. Neste papo, você vai descobrir que por trás de todo bom traço existe uma cabeça que pensa.



DL Você escreve e ilustra. Quando pensa uma história nova, o que vem primeiro à sua cabeça, o texto ou a ilustração?

Angela Lago Às vezes, o que vem primeiro pode virar texto ou desenho. É como um pesadelo ou um sonho, onde conta pouco se você ouviu mesmo palavras ou adivinhou as palavras num gesto. Mas nem sempre é assim. No «Uni Duni e Tê», por exemplo, comecei anotando as cantigas de roda de que me lembrava e acabei montando uma trama com elas. As ilustrações, que vieram depois, nem são necessárias.

DL Seu processo de criação de livro com texto é igual ao dos livros de imagem? Como eles surgem na sua cabeça? Como você decide se o livro pede palavra ou não?

AL Desenhar pode ser difícil, mas escrever é muito mais. Alguns livros meus ficam sem palavras porque não dou conta de escrevê-las. Tentei muito, um tempão mesmo, escrever um texto para o «Cântico dos Cânticos». Na verdade queria só recortar uns pedacinhos do texto bíblico e, mesmo assim, não dei conta. Acabei achando melhor remeter o leitor para o texto completo na Bíblia. No caso do «Cena de Rua», nem tentei. Sabia que seria difícil demais.

DL O «Cena de Rua» é um livro seu só de imagem, mas tem uma narrativa muito elaborada. Você podia falar um pouco da narrativa sem palavras?

AL Não acho o «Cena de Rua» elaborado do ponto de vista da narrativa. Acho que é muito simples. Se comparo com o «Outra Vez» ou os «Cânticos», vejo que a questão da circularidade da narrativa foi muito mais

Click no ícone
para ver a ilustração
Click em qualquer lugar para
voltar ao texto



trabalhada nestes dois. O que acho elaborado no «Cena de Rua», ou pelo menos me custou um período de experimentações, é uma questão gráfica que quase ninguém dá importância. Não se trata da minha mudança de pincel, que é óbvia. Acho que se avancei um pouco dentro do meu trabalho gráfico neste livro foi pelo que consegui no aproveitamento da dobra da folha. Sei que isso parece loucura para quem não desenha livros e até para alguns colegas. Mas para mim o livro é também sua construção enquanto uma estrutura de páginas que prevê um movimento e uma direção do olhar. Pois bem, no «Cena de Rua», se você reparar, vai ver que o joelho do menino está justo na dobra da folha, no meio do livro, o que acentua o movimento e a emoção no momento que passamos a página. Ou então que algumas perspectivas foram construídas para serem lidas no ângulo de abertura de um livro e que não funcionariam ou funcionariam pior num quadro pregado plano em uma parede.

Eu queria falar mais um pouco do «Cena de Rua» porque, para mim e para mais um monte de gente, ele é um livro muito impressionante. Como foi a criação dele? Cada detalhe foi pensado ou ele foi daqueles livros que «andam sozinhos» e surpreendem até o autor?

AL Na verdade essas experimentações foram feitas ao longo dos anos e já estão mais-ou-menos aparentes em outros livros. O «Cena de Rua» foi feito na emoção e, se comparo com outros trabalhos, rapidamente. Quanto ao fator surpresa, nenhum livro meu me surpreendeu ainda, embora alguns tenham exigido menos esforço. Na verdade, fica sempre faltando o livro que não provoque o sofrimento de perceber as próprias dificuldades e limites. Além de outros sofrimentos, pois o livro envolve muitos profissionais e nós choramos também as dificuldades e limites dos responsáveis pelos fotolitos, impressão, acabamento, selos colocados na segunda edição, colofão mal estudado na terceira... É bom não dar corda senão vira ladainha.

Outro dia, a DL entrevistou a Graça Lima e ela dizia que livro só de imagem é para criança alfabetizada e não o contrário. O que você acha disso?

AL Não penso assim. Acredito que meus livros de imagem são compreensíveis para crianças que ainda não sabem ler, mas já conseguem seguir uma sequência narrativa visual. Uma observação: prefiro recomendar o «Cena de Rua» para crianças acima de 9 anos, porque sei que o livro assusta os menores. Para estes tenho o «Outra Vez», que foi desenhado pensando naquela criança que nos pede no final de cada história para contar de novo.

Posso estar falando uma bobagem sem tamanho mas não lembro de ter visto nenhum trabalho seu de ilustração de texto de terceiros, com exceção do Fernando Pessoa. Por que?

AL Já illustrei para diversos autores, mas o fato de você não saber isso é que era o esperado. Venho trabalhando sobretudo para editoras mineiras, num mercado que vende direto para as escolas e não sou tão conhecida assim. Depois, a maioria dos meus livros são mesmo só meus. Gosto de ilustrar autores diferentes, mas acho mais fácil desenhar para mim mesmo

— posso mudar o texto no meio do caminho de acordo com a minha conveniência. No livro «Pedacinho de Pessoa» faço uma remontagem de versos do Caetano, à minha revelia. Eu queria desenhar a alegria de viver «com a alma das sensações». Foi uma experiência inusitada para mim, que nunca havia ilustrado um poema e tratei de me colar em cada palavra, como se estivesse traduzindo uma linguagem para outra linguagem.

☺☺ O «Cântico dos Cânticos» é uma ida ao céu em forma de imagem. É coisa de quem tem uma experiência mística profunda. Como é a sua relação com a religião?

AL Nas épocas difíceis, acredito em tudo. Depois desacredito. Mas se olho para um céu estrelado, numa noite de preguiça e pouca conversa, fico mais mística que a Adélia Prado. Quanto ao livro, descobri O «Cântico dos Cânticos» com uns 14 anos, na Bíblia. Nesta época, foi uma experiência religiosa muito intensa. Ali estava, preto no branco, no livro que na nossa cultura é considerado o livro sagrado, uma belíssima permissão para ir ao encontro do amor erótico. Meu livro foi uma tentativa de recuperar a lembrança desse maravilhamento de adolescente.

☺☺ Falando um pouco do seu processo de criação, como é ele? Você escreve/desenha todo dia? As histórias desabam sobre a sua cabeça ou você fica olhando o mundo e procurando onde está escondida a próxima?

AL Trabalho de segunda à sexta. Passo muito tempo namorando uma idéia, escrevendo e reescrevendo ou fazendo estudos e esboços. «Cena de Rua», por exemplo, deve ter ficado na minha prancheta uns três meses.

☺☺ Você procura alguma periodicidade na sua produção?

AL Em geral publico um ou dois livros a cada ano.

☺☺ A maioria dos autores têm uma relação de amor e ódio com as escolas. Como você se relaciona com esse universo de professores, fichas de leitura, visitas, etc?

AL Para mim não é uma relação intensa. Não vou a nenhuma escola na minha cidade para não ficar obrigada a aceitar todos os convites. Os editores já sabem disso e não reclamam.

☺☺ De maneira geral, como é a sua relação com as chamadas novas tecnologias, como o computador?

AL Quando comecei a trabalhar com computador, no final dos 80, minha expectativa era ter um maior controle sobre o produto final, o livro. Eu estava infeliz com o resultado impresso do meu trabalho e ciente que o computador não só já substituía as outras formas de composição de texto, como gerenciava a feitura dos fotolitos. Além disso o computador me abria uma porta para experimentações. O livro que nasceu dessas primeiras brincadeiras, «Sua Alteza a Divinha», saiu em 89. Meu scanner na época era uma gerigonça colocada no lugar da fita da impressora. Mesmo assim parti de uma imagem escaneada. Na época estava convencida de que o computador era sobretudo um banco de dados e que portanto não fazia sentido começar com a tela em branco. Acabei citando a fonte como

«anônima e desconhecida». Ela tinha era ficado irreconhecível. Mas fiz eu mesma os fotolitos na maior satisfação. No meu segundo livro no computador já tive a coragem de citar Dürer. Contava com a silenciosa convivência dos mortos, claro.

Como foi que a relação com o computador começou a mudar?

AL Quando pude comprar um micro melhor, descobri o prazer de desenhar direto com o mouse à cores, e esqueci a história de «banco de dados». Agora a preocupação era só deixar claro o pincel usado com suas gradações de cores lindamente mecânicas. Acho que sou mesmo da época do nylon e do banlon. Gosto quando fica na cara que foi feito no computador e detesto os programas que simulam pintura.

O computador ajudou em alguma outra coisa, além de servir de lápis eletrônico?

AL Eu tinha uma outra preocupação, que era a de conseguir livros cada vez mais econômicos. Em «Charadas Macabras» uso só duas cores para impressão em papel 65 gramas. Papel mais fino que isso só aquele azulzinho de carta aérea. Até hoje fico satisfeita de ver que consegui um resultado razoável: usei a transparência da página em alguns desenhos e consegui opacidade onde ela não me convinha. Fazer este trabalho foi muito bom para mim. Hoje tenho mais mobilidade para trabalhar com diferentes papéis e orçamentos de produção.

Você usa o computador para ilustrar ou faz tudo no lápis e no pincel?

AL Tenho os livros de computador e os de prancheta. São duas maneiras de trabalhar diferentes. Mas uma influencia a outra. Foram os projetos no «banco de dados» que me deram essa permissão de experimentar diferentes estilos. O exemplo de Picasso não tinha sido suficiente para mim. Já o uso da dobra e movimento da página, é coisa aprendida no papel, no boneco ou maquete.

Você acha que o computador ajuda a criar uma nova linguagem visual ou ele é só uma ferramenta, sem nenhuma interferência na linguagem?

AL Acho que para o trabalho impresso o computador pode ser considerado uma ferramenta. Ele desaparece depois da sua feitura, mesmo sendo um pincel mais inusitado. Será? Os fotógrafos digitais concordariam comigo? O ruim de entrevista é ter que afirmar coisas, quando a gente quer continuar pensando...

Você foi uma das primeiras autoras brasileiras de primeira linha a fazer sua homepage. O [Cyberespacinho](#) foi feito num tempo em que poucos escritores pensavam em estar no ar. Por que você resolver criar uma homepage?

AL Porque a Internet é uma nova linguagem. Experimentá-la, mesmo numa homepage simples como a minha, é uma aventura. Embora tateando acho que a gente está no meio de uma invenção onde a forma de se comunicar vai ficando cada vez mais diferente.

Quem faz a programação do Cyberespacinho? Você mesma?

AL Eu mesma, minha página não tem nenhuma complicação. Mas toda a hora vejo que tenho que aprender a pensar diferente, porque estou usando uma mídia diferente.

... Como a mídia diferente obriga a repensar os conceitos «do papel»?

AL Por exemplo, a direção do olhar experiente, num livro de imagens, é comandada, de princípio, pela direção condicionada no ocidente como a da leitura. Lemos da direita para a esquerda, de cima para baixo até que a composição do desenho nos obrigue outras leituras. Quando desenhamos um livro ou fazemos a composição gráfica de uma página impressa, de alguma forma temos sempre consciência disso. Na Web, a fragmentação da leitura pode ficar evidente já nos desenhos das páginas que encorajam uma relação interativa e uma sobreposição de textos. Além disso a leitura não é comandada só pela composição no espaço, mas também pela composição no tempo.

... Como é essa composição no tempo?

AL Simplesmente lemos primeiro o que leva menos tempo para baixar. Por isso, muitas vezes lemos o texto antes da «chamada» ou título. Estou reformulando o Ciberespacinho agora e queria que, na hora que o texto da minha página central (do menu) aparecesse, ele funcionasse também como título. Como em alguns poemas concretos, ou nos poemas caligráficos de Apollinaire. De uma maneira simples, é claro, porque que meu espacinho é bem desprezencioso. É uma alegria estar aprendendo uma coisa completamente nova. Quando a Doce de Letra me chamou a atenção para o fato que eu estava obrigando um rolamento de janela desnecessário, levei um susto. Estava esquecendo que havia diferentes tamanhos de tela e que a minha tela não era o padrão. Estava pensando como se estivesse diante de uma folha de papel. A sorte é que na Internet você pode errar e mudar, e errar e mudar de novo. Essa coisa confortável de uma homepage nunca ser sólida e terminada como um livro.

... Como você bolou o Cyberespacinho?

AL Eu queria uma página que as crianças sentissem que era também delas. Por isso, os desenhos são quase todos feitos por elas, e é tudo o mais descomplicado possível. Queria também oferecer um pequeno catálogo dos meus livros para estimular vendas.

... Você teve alguma preocupação técnica com o Cyberespacinho?

AL Tive algumas. Por exemplo, eu gostaria de poder ser vista em computadores comuns: não necessariamente computadores de última geração ou equipados com a última versão de browser. Por isso, embora já esteja estudando algumas novidades, continuo com as gifs animadas por enquanto. Bem pequeninas, para não demorarem muito tempo para baixar. Mas estou tentando fazer as crianças criarem uma história em hipertexto...

Obras citadas na entrevista

Cântico dos cânticos. Paulinas.
Casa pequena (Col. Folclore de casa). RHJ.
Charadas macabras. Formato.

Cena de rua. RHJ.
De morte! Um conto meio pagão do folclore cristão... RHJ.
Pedacinho de céu. RHJ.
Sua Alteza a Divinha. RHJ.
Tampinha. Editora Moderna.
Uni Duni e Tê. Compor.

[Cyberescalaço](#)

[início](#) | [Home](#)

Se você não vê o logotipo da **Doce de Letra** no canto superior esquerdo,
clique no endereço correto <http://www.docedeletra.net/index.html>

ANEXO 7 - Manifiesto

Manifesto Crialivros

Quem está de fora não consegue entender. Literatura infantil não vende bem? Não é o famoso mercado editorial sem crises? Então, o que teria levado um grupo de ilustradores e escritores cariocas a se reunir em torno do **Crialivros** e a redigir um manifesto - tipo de documento associado a protestos?

A resposta do Crialivros é simples: a gente não pode deitar no berço esplêndido da venda fácil. Até mesmo porque, com a concorrência dos livros globalizados - aqueles maravilhosos, verdadeiros kits de brincadeiras, escritos nos EUA, impressos em Cingapura com papel finlandês e acabados no Equador - essa venda promete ficar cada vez menos fácil.

Que fazer então? Investir em qualidade. Refletir sobre os processos de feitura do objeto livro brasileiro, intervir na imprensa e no mercado editorial com a finalidade de fazer chegar até o leitor a informação necessária para que ele reconheça um objeto livro de qualidade.

E não é isso o que as editoras fazem? Segundo os integrantes do grupo, não se pode generalizar. Embora existam excelentes editoras no Brasil, a média não pode ser avaliada por elas.

Casamento de texto e imagem

A expressão objeto-livro já mostra que a preocupação do grupo não é exclusivamente literária. «A prática do editor brasileiro gira muito em torno do texto escrito. Ele ainda não se habituou a ver o livro infanto-juvenil como um produto específico, no qual o estilo da ilustração, o desenho da letra, as cores usadas, a qualidade do papel e da impressão têm um peso importante. Queremos apresentar o livro infanto-juvenil como um objeto de design» - diz Ivan Zigg.

Os escritores concordam. E explicam porquê. Segundo Celso Sisto, «se o escritor descuida dessa outra etapa do processo, que envolve a ilustração, o projeto gráfico e toda a parte editorial e industrial, o resultado pode ser desastroso. Nossa luta é para acompanhar todo esse trabalho de perto».

Ângela Carneiro é mais objetiva. E mostra como o design do livro é um importante aliado do texto: «Quando a gente escreve, tem toda uma preocupação com a sonoridade da palavra, o ritmo, a respiração do texto. E isso pode ir abaixo com uma diagramação mal feita ou uma paginação que não respeite os cortes indicados pelo autor. Por isso é importante que o autor acompanhe todo o processo, que o ilustrador seja um bom designer. Além disso, é preciso que o autor tenha a tranquilidade de brincar visualmente com a palavra sem que essa brincadeira vire um desastre na diagramação».

Ivan Zigg, que além de ilustrador é também escritor, concorda: «Quando escrevo, dedico um tempo enorme à divisão do texto. Faço e refaço muitas vezes, cortando em diversos pontos, verificando as pausas, tentando de outra maneira, procurando a respiração adequada. O trabalho do ilustrador ou do projetista gráfico não pode desrespeitar isso. Pelo contrário. Ele deve ser um profissional preparado para casar com o texto, produzir a unidade do objeto-livro».

Um processo industrial

Se escritores e ilustradores estão de acordo com o que chamam de trabalho em conjunto, o que impede que os editores promovam o desejado casamento? Para Celso Sisto, «essa relação só funciona quando você é amigo do editor, quando ele já conhece o seu trabalho. Mas fica muito prejudicada quando a editora se localiza em outro estado. Nesses casos, você envia o original do texto e só recebe o livro já impresso. Não tem nenhuma possibilidade de diálogo ou de acompanhamento. O que deveria ser um trabalho coletivo, com a participação do autor, do ilustrador e do editor, não acontece. É por isso que eu acho que nós, escritores, deveríamos incluir uma cláusula nos nossos contratos, garantindo a escolha do ilustrador, ou o acompanhamento do trabalho de ilustração».

Graça Lima confirma: «Há um certo comodismo por parte do editor. Ele quer trabalhar com ilustradores locais, já conhecidos dele, mesmo que o estilo do trabalho desse ilustrador não tenha nada a ver com o texto. Isso é muito ruim porque algumas editoras acabam ficando com traço excessivamente regional. Todos os livros ficam com a ‘cara’ de Minas, por exemplo, mesmo que o texto se refira a outra realidade».

Se os escritores querem acompanhar o trabalho de ilustração, os ilustradores querem acompanhar o processo industrial. «Não somos artistas plásticos - explica Ivan Zigg. - O resultado final do nosso trabalho depende de um processo industrial que envolve fotolitos, regulagem de máquinas de impressão, tintas, tipos de papel, etc. O ilustrador de livros é um artista gráfico. Ele tem que saber juntar a parte artística com a industrial».

Um exemplo citado para mostrar a importância do acompanhamento gráfico foi Griso, livro de Roger Melo, da Brinque Book, que estava passando de mão em mão na hora da entrevista e arrancando suspiros de todos.

«Olhe só - mostrou Ivan Zigg -, o Griso funcionou maravilhosamente porque foi impresso sobre papel couchê, passou por um ótimo fotolito e por uma boa gráfica. Se as ilustrações, que têm o fundo preto, tivessem sido impressas em papel ordinário, o resultado seria um horror, um borrão só. O trabalho do Roger teria ido por água abaixo».

Fora do «extra! extra!»

Para melhorar a situação, diversas soluções são apontadas pelo grupo. Mas o fundamental é que o público passe a exigir qualidade. Enquanto os pequenos

leitores só comprarem livros por indicação da escola e seus pais não tiverem onde buscar informações, de nada adianta esperar.

E, aí, tocam em um ponto nevrálgico: o absoluto silêncio da imprensa com relação à LIJ. Lançamentos não são resenhados, e nem sequer mencionados. Os autores mais vendidos são ilustres desconhecidos do público. Ilustradores, então, só conseguem espaço nos jornais se estiverem ligados a eventos.

«Veja só o contraste - alerta Ivan Zigg -, se um filme, um disco, uma peça de teatro ou até mesmo um livro para adultos é lançado, há espaço. Existem cadernos dedicados a entretenimento. Eles falam do autor, do *making of*, mostram dados de comercialização. Isso cria uma intimidade entre o público e a obra. Vai fazendo a cabeça do leitor, que passa a conhecer melhor o que está comprando, vai refinando o gosto».

Manifesto

Os tempos mudaram. As exigências e necessidades para a conquista do leitor agora são outras, e isso é inegável! Desde as concepções estéticas até a comercialização da obra, a literatura infantil e juvenil exige hoje um olhar mais atento e crítico, e uma dinâmica própria, adequada a princípios que nos permitem chamar o que produzimos de *objeto-livro*: o livro infantil indissociável do fazer artístico.

Nós, criadores de literatura infantil e juvenil, propomos uma reflexão sobre aquilo que produzimos, sobre nosso papel na literatura brasileira, no mercado editorial e na cultura do País, ressaltando os seguintes pontos:

A literatura infantil e juvenil é hoje um dos segmentos mais destacados do mercado editorial. Se há uma crescente expansão de títulos e exemplares, há também, por outro lado, um significativo aumento de público leitor e de profissionais qualificados a criarem livros que, além de objetos estéticos, não perdem de vista a continuidade do processo histórico, fundamental para a formação de cidadãos, indivíduos e leitores do mundo;

O livro infantil mudou como produto. Vivemos numa era na qual o apelo visual das novas tecnologias responde também pela criação de novos conceitos estéticos. Escritores e ilustradores são igualmente autores dos livros. Portanto, interessa mais que nunca o design, o projeto gráfico, a palavra como reunião da busca formal e poética traduzida em obras que fortaleçam texto e imagem como elementos que dialogam e que permitem múltiplas leituras;

As editoras precisam aperfeiçoar a relação profissional com os criadores de livros, acusando o recebimento de originais, dando respostas em prazos curtos e hábeis, respeitando os contratos, acatando sobretudo a participação de escritores e ilustradores no processo de impressão do livro, como garantia da qualidade do produto final;

Acreditamos que o livro infantil e juvenil é tão importante quanto os livros produzidos para os leitores adultos, por isso reivindicamos para nossas obras o mesmo tratamento de marketing editorial que as editoras dispensam às obras de autores consagradamente de público adulto;

Que a imprensa garanta espaço para a literatura infantil e juvenil! Literatura infantil e juvenil é antes de tudo literatura! Mais resenhas críticas nos jornais e revistas só beneficiariam o próprio leitor e os que têm a tarefa de selecionar com e para ele;

O modelo de circulação da literatura infantil e juvenil, dentro da escola, teve e tem seu papel na conquista de espaço: formação, manutenção e consolidação do leitor. Neste momento, cabe aos educadores e criadores desenvolverem também uma reavaliação desse modelo, considerando ainda a necessidade de um contato direto com o público leitor, garantindo o lugar da leitura espontânea, da livre escolha de livros e da leitura também como exercício de prazer - elementos fundamentais na configuração do leitor-crítico;

O encontro do leitor com o criador de literatura infantil e juvenil, tanto na escola quanto em espaços comunitários, deve ser encarado como um momento de liberdade, de estímulo à expressão livre e individual, da leitura própria e particular do leitor. Para tanto, esse momento deve ser valorizado, preparado, e devem-se oferecer condições profissionais aos criadores para exercerem essa atividade. Tornemos esses encontros trocas enriquecedoras para todos os envolvidos;

Pais e professores têm papel fundamental na formação do pequeno e do jovem leitor e devem, portanto, se tornar igualmente leitores - também das obras que lhe são destinadas - ajudando-os a desenvolver critérios seguros de escolha e seleção do livro de qualidade;

As livrarias podem e devem acolher o livro infantil e juvenil em suas estantes com a mesma atenção que dispensam aos livros para o leitor adulto. Locais acessíveis e de destaque não apenas para os livros-brinquedos;

Que as instituições competentes assumam as bibliotecas como centros culturais vivos, promotoras de atividades e eventos que coloquem o livro e a leitura na ordem do dia e das questões. Portanto, é necessidade de primeira ordem que os acervos sejam permanentemente atualizados e que se invista num constante aumento das bibliotecas e das salas de leitura, com profissionais que já tenham entendido que o perfil desses lugares hoje é outro!

Enfim, defendemos sempre a literatura infantil e juvenil na sua globalidade: enquanto um conceito estético, enquanto uma modalidade complexa da comunicação literária - de integração com seu público -, enquanto espaço de criação e recriação da própria vida.

**Rio de Janeiro, 18 de abril de 1997.
Dia Nacional do Livro Infantil e Juvenil**

crialivros ENCONTRO DE CRIADORES DE LIVROS INFANTIS