

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Escola de Belas Artes - Comunicação Visual Design

A Menina do Cabelo Comprido

Trabalho de Conclusão de Curso

Letícia Caruso de Matos
Orientação de Marcelo Ribeiro

Rio de Janeiro, 2018

Sumário

1	Introdução	5
1.1	Motivação	5
1.2	Objetivos principais	6
1.3	O texto a ser ilustrado	6
2	Livro ilustrado	9
2.1	Conceito	9
2.2	O que já foi	10
2.2.1	Atributos relevantes em textos literários infantojuvenis	11
2.3	Página Dupla	14
2.4	Tipos de Interação texto-imagem	15
2.4.1	Diagramação	17
3	Ilustração	19
3.1	Percepção visual	20
3.2	Elementos visuais	21
3.2.1	Cores e testes de cor	22
3.3	Composição	24
3.4	Ambientação / cenário	25
3.5	Caracterização de personagens	26
4	Projeto Gráfico (materiais e métodos)	28
5	Conclusão	60

1 Introdução

1.1 Motivação

Ilustrar um livro infantil já era um tema de grande apreço pessoal quando entrei no curso de design. Sempre tentei levar meus projetos de faculdade para a área da ilustração. Acabei por não concluir o objetivo inicial de ilustrar um livro, embora tenha melhorado muito minhas técnicas de desenho, que colaboraram para o desenvolvimento desse trabalho.

Também avancei no estudo da escrita fazendo um curso de literatura infantojuvenil na Estação das Letras, onde pude conhecer o trabalho da escritora e editora Patrícia Capela e ela, o meu. Foi assim que nasceu a parceria para o livro *A Menina do Cabelo Comprido*, que será publicado pela editora Quase Oito.



A imagem desenvolvida para texto pessoal no curso, similar à forma como a autora imaginava sua personagem. Entendi que levar o projeto para o ambiente acadêmico e apresentá-lo como Trabalho de Conclusão de Curso era uma ocasião única, pois teria oportunidade de praticar o tema pelo qual tenho maior apreço, recebendo, ao final, orientações de profissionais com expe-

riência no tema. Assim, acredito ter alcançado um resultado mais rico a partir das reflexões oriundas do processo de desenvolvimento desse trabalho.

1.2 Objetivos principais

Ao iniciar o presente projeto, tomei como objetivo concluir a ilustração e o projeto gráfico do livro com qualidade e coerência em relação ao conteúdo escrito. Para isso, recorri à literatura especializada e a referências já publicadas.

Também foi importante ter em vista as características passíveis de reprodução pelo mercado editorial, para o qual destina-se o produto. Em certa medida, é necessário considerar a fase de produção, possibilitando assim que o pensamento e a poesia tomem forma no mundo material. Como diz Odilon Moraes, no livro *O que é Qualidade em Ilustração no Livro Infantil e Juvenil*:

“O objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro (por que não?) etc., que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos. Mas ele também vai ser lido. Seu conteúdo, o qual chamei de alma, vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar.” (MORAES, Odilon in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg 49)

Todo o esforço foi direcionado para que nenhuma dessas facetas faltasse.

1.3 O texto a ser ilustrado

A menina do cabelo comprido

*A mãe fez uma promessa pra um santo desconhecido:
por algum tempo, a menina não poderia cortar os cabelos.
Mas a menina esqueceu-se de perguntar que tempo era esse,
Ou se aparar as pontas lhe seria permitido.*

*Acontece que o tempo da mãe foi mais curto
e por medo da promessa não ser cumprida*

*A menina deixou o cabelo crescendo
Enquanto seguia com a vida.*

*A menina cresceu, mas não muito,
diziam que o cabelo grande lhe diminuía o tamanho
Mas ela não se importava com nada
E deixava o cabelo solto, castanho.*

*Depois pintou de roxo e de preto
Se mudou de cidade e de escola
Onde ninguém a conhecia
Que rosto ela tinha?
Qual a cor dos seus olhos?
Perguntavam.
Porque seu rosto não se via.*

*Uns chamavam nomes feios,
Outros diziam que era crente
E alguns lhe davam até pente.
Quando ela andava, depois, vinha o cabelo
Fazia curva, atrás, se arrastava feito serpente
Na frente, a franja já não se percebia
De tão comprida que era
A promessa se cumpria.*

*Tampava o rosto até o peito
O nariz coçava, os olhos embaçavam
E a menina de cabeça sempre baixa,
Senão, tropeçava.*

*Um dia, jovem e sozinha
Foi ao museu.*

Descobriu Frida.

*Trançou as madeixas sobre a cabeça,
seu rosto grave iluminou o espelho.*

Refletiu:

“apesar de tudo que mulher colorida!”

Patricia Capella

A menina do cabelo comprido traz a história de uma criança que é, ao mesmo tempo, feliz e triste com sua situação: a de ter um cabelo muito comprido, que ela não pode cortar. Com feliz e triste, quero dizer que existem oscilações, embora essas palavras não apareçam de verdade em nenhuma parte do texto, e constituam mais um sentimento que permeia as páginas do que pensamentos verbalmente expressos. Busquei representar isso nas ilustrações, reforçando estas sensações no leitor.

A meu ver, é uma história que celebra a aceitação própria e a aceitação do que é diferente, especialmente por ter como clímax a obra de Frida, para onde a narrativa converge rumo à resolução do conflito. Não só a aceitação, mas também a exaltação de forma muito semelhante com o que Diego Rivera e Frida Kahlo fizeram ao resgatar a cultura indígena pré-colombiana do México.



Coleção de objetos indígenas no *Museo Diego Rivera Anahuacalli*, fundado por Diego a partir de coleção pessoal

Não posso, e nem tenho a pretensão de, garantir que essa é a única interpretação possível, mas ter consciência dela é útil para acompanhar o processo de ilustração.

2 Livro ilustrado

2.1 Conceito

Inicialmente, é relevante destacar alguns conceitos, como o de livro ilustrado, ponto central do trabalho aqui apresentado. Conforme citação de Sophie Van der Linden em *Para Ler o Livro Ilustrado*:

“Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens.” (Linden, S. *Para ler o livro ilustrado*, São Paulo: Cosac Naify, 2011, pg 24)

Nele, o sentido não é veiculado pelo texto ou pelas imagens separadamente, mas de uma interpretação mútua que surge entre ambos. Ao ler um livro, estamos diante de quatro códigos: linguístico, literário, icônico e plástico. A interação entre eles produz encaminhamentos distintos.

Como veremos no subcapítulo 2.4, que aborda as relações entre texto e imagem, os dois às vezes se ignoram ou se contradizem, mas não podem ser completamente separados. Estando presentes em um único espaço, o da página dupla, eles necessariamente se relacionam. É então possível apreciar a disposição formal dessas linguagens, suas características próprias e seus efeitos de ressonância ou contraste. Apenas no nível formal já se apresentam inúmeras implicações em termos de narrativa e discurso.

Esse tipo de livro, por ser diverso e flexível, escapa a tentativas de fixação de regras para seu funcionamento. Alguns exemplares podem, inclusive, contrariar tentativas nesse sentido. Desse modo, Linden conclui que ele é uma forma específica de expressão original, livre e que permanece em parte inapreensível.

As autoras do livro *The Encyclopedia of writing and illustrating children's books* entendem o livro ilustrado como um evento para um adulto e uma criança desfrutarem juntos. É também um artefato com múltiplas camadas de significado onde os leitores mais inexperientes aprendem o que é um livro, como segurá-lo, a ordem de virada das páginas e como ler: primeiro as imagens e mais tarde as palavras.

Há diferenças significativas entre os livros ilustrados, sobretudo pela alteração relação entre os quatro ícones acima citados, resultando em significados distintos no produto final e na percepção do leitor.

2.2 O que já foi

Atualmente, entende-se que por muitas décadas os livros infantis foram produzidos como uma forma de doutrinar crianças (Hunt, 2010). Este gênero literário representava, em última análise, como um de controle dos adultos sobre os mais jovens.

Quando falamos, não apenas de livros ilustrados, mas de livros infantis, podemos lembrar que por muito tempo ele foi projetado e produzido como ferramenta de instrução infantil. Isso parece natural pois, já de acordo com Aristóteles, em seu livro *Arte Poética*, os homens, desde a infância, possuem a tendência instintiva para a imitação. Por causa dela, são adquiridos os primeiros conhecimentos e experimentado o prazer.

Pensando na tentativa do livro como reforço de um padrão social, também consegue-se entender, embora talvez não concordar com a informação de que em muitas sociedades do passado, os livros infantis destinados às crianças da classe trabalhadora tenham se apresentado mais autoritários e severos se comparados àqueles cujo público-alvo consistia nas crianças das “classes média e mais protegidas”, conforme indica Peter Hunt.

Este autor também observou ainda que, além da tendência anterior, existia uma tendência geral de afastamento do controle e aproximação do pensamento livre quanto mais sofisticado se supõe ser o público leitor, independente da faixa etária para qual o livro, teoricamente, se destina.

Dentro do universo da literatura infantil, críticos como o próprio Peter Hunt questionam se a literatura pode ser resumida a uma função específica, e especialmente em uma função tão restrita. Este ponto de vista é corroborado por Marina Colasanti, premiada autora infantojuvenil:

“A função da literatura não está no reforço das instituições, nem na reprodução dos padrões morais vigentes. A literatura se vivifica e encontra sua função justamente na crítica, na desconstrução simbólica, na constante procura de aprimoramento e crescimento social.” (Colassanti, M. Fragatas para Terras Distantes, Rio de Janeiro: Record, 2004)

Laura Sandroni, em seu livro *De Lobato à Bojunga*, ressalta que a ligação pedagogia-livro infantil é prejudicial a uma produção literária que possa preencher as exigências da criação poética, e completa que a arte é denunciadora ao mesmo tempo em que é encantamento e magia. É através dela que o artista, pode criticar e reinventar o mundo, liberar suas potencialidades e permitir aos leitores uma visão mais ampla e profunda.

Observa-se, portanto, uma mudança de paradigma na produção de livros infanto-juvenis, migrando de uma visão utilitária para uma abordagem mais artística, à semelhança da literatura adulta.

Ainda segundo Sandroni, Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a manifestar seu trabalho acreditando na capacidade e inteligência das crianças. Descrente dos adultos, ele via no público infantil a possibilidade de concretizar mudanças no mundo, e por isso tratava em sua obra de temas sérios e complexos como guerras, política e ciência.

A partir de Lobato, a literatura infantil no Brasil perde uma de suas características mais marcantes, deixando de ser um instrumento de dominação dos adultos, de uma classe, ou um modelo de estruturas a serem reproduzidas. Passa a ter a possibilidade de ser fonte de reflexão, questionamento e crítica, além de dar à criança um papel transformador.

Embora as ideias aqui apresentadas sejam focadas no desenvolvimento de textos para o público infantojuvenil, é necessário mantê-las em vista quando se trata da produção de livros ilustrados para este público. Isto é especialmente relevante pelo fato de que a imagem tende a estar alinhada ao conteúdo escrito, conforme debatido anteriormente, podendo ainda acrescentar novas possibilidades.

2.2.1 Atributos relevantes em textos literários infantojuvenis

Ainda que a experiência literária seja uma convenção social e, em última instância subjetiva, há alguns atributos que notadamente marcam os bons livros. Sandroni cita o estudo de Nelly Novaes Coelho onde ela identifica os valores que alicerçam a sociedade tradicional e ainda são muito presentes nos livros para crianças e jovens. Além disso, a autora também destaca os valores novos contidos nas obras dos melhores escritores atuais para esse público, a saber:

1. *Espírito comunitário, socializante — consciência do indivíduo como parte integrante de um todo abrangente.*
2. *O relativismo é a pedra angular do edifício, daí o “espírito aberto” que se quer livre para poder descobrir todos os possíveis aspectos da realidade em transformação.*
3. *Estímulo à capacidade mental de conhecer e compreender as realidades, e ao mesmo tempo valorização da intuição como a “abertura” indispensável à descoberta do novo.*
4. *Redescoberta das origens — a literatura arcaica que pela primeira vez expressou as relações essenciais do homem com o mundo e com os outros homens.*

5. Valorização do trabalho como meio de realização do homem, pois é pelo seu fazer que ele consegue ser.

6. A linguagem literária surge consciente de que todo e qualquer experimentalismo lhe é permitido: nenhuma convenção a tolhe.

7. A criança é vista como um ser em formação, cujo potencial para se realizar em ato depende fundamentalmente da educação ou da orientação que tiver.

(Sandroni, L. De Lobato à Bojunga, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011)

O artigo acima, apesar de ter sido escrito tendo em foco o livro infanto-juvenil e não especificamente o livro ilustrado, me levou a reflexões válidas que trouxe para o campo da ilustração. Com destaque, o item seis pode significar grande liberdade de métodos e ideias para criar as imagens.

Além disso, a análise dos itens um e quatro reforçou o caminho, anteriormente trilhado por Frida e Diego, de resgatar a cultura indígena. Escolhi representar elementos da cultura zapoteca, cujos trajes cerimoniais femininos hoje são comumente associados à pintora. Para representá-los, pesquisei sobre o povo, seus símbolos e sua cultura.



roupa cerimonial

Apresentando atualmente uma população de cerca de 400 mil habitantes, os zapotecas dominaram as regiões em torno de Monte Alban (atual estado Oaxaca). O povo coexistiu

com os astecas e chegou a lutar com eles. O maior marco que deixaram provavelmente são suas construções arquitetônicas, que incluem prédios, tumbas e estádios de jogo de bola; mas também se desenvolveram perceptivelmente na escrita logofônica, na astrologia e na matemática.

Dentre suas principais atividades estava a agricultura, cujo sucesso na colheita acreditava-se estar relacionada ao culto do sol, da chuva, da terra e do milho. Somando-se a isso, possuíam um sistema próprio de irrigação. Cocijo, o deus das chuvas, era a representação de fertilidade numa união entre a terra – jaguar e o céu – serpente. Também acreditavam que os homens descendiam das pedras, árvores ou dos jaguares.



Representação de Cocijo e de um jaguar

Essa base cultural, ancorada num modo de vida específico, me fez escolher mais ambientes abertos e naturais do que fechados para as ilustrações, com exceção daquelas em que o texto trazia essa definição explícita. Por uma coincidência, o texto já fazia menção à serpente, então achei apropriado que o “santo” para o qual a mãe faz promessa no início do livro fosse representado pelo jaguar, num resgate dos deuses antigos.

Um estudo aprofundado dos zapotecas e das culturas pré-colombianas me parece extremamente interessante e necessário. Todavia, de modo a não estender demasiadamente esta seção, selecionei acima o que havia de mais relevante ao projeto.

2.3 Página Dupla

O livro ilustrado mantém estreita relação com a página dupla e se baseia nesse encadeamento. Segundo Sophie Van der Linden, isso ocorre por conta dos seguintes fatores: a brevidade dos textos, o tamanho das imagens e a usualmente pequena quantidade de páginas sequenciais propostas.

Tal relação torna ainda mais determinante o modo como os textos e as imagens se inscrevem nesse espaço, sendo a fruição da leitura favorecida nesse tipo de organização. Por conta dessa coerência, é muito raro que uma frase se estenda de uma dupla para a outra.

Anne Broillard, num artigo contido em *Para ler o livro ilustrado*, comenta sobre o livro *L'Orage*, do qual é ilustradora:

“O tamanho delas [ilustrações], o fundo, a relação com a página, com a dupla e o encadeamento, tudo isso é pensado... É preciso ter em mente que as imagens vão ser olhadas primeiro juntas no espaço da dupla, e depois, a página vai ser virada. Além disso, O encadeamento de uma página para outra não pode se dar de qualquer jeito. Esse livro ilustrado é um passeio dentro de um espaço e de um tempo. O leitor circula de uma imagem para outra.” (Linden, S. Para ler o livro ilustrado, São Paulo: Cosac Naify, 2011, pg 81)



Páginas duplas com sequencia de imagens de L'Orage

Assim, pode-se dizer que é na passagem das duplas que acontece a história, criada em um novo espaço-tempo. Linden também apresenta o conceito de “montagem”, que toma emprestado do cinema. Para o último, significa o encadeamento dos planos, enquanto para o livro ilustrado, trata-se de organizar a sucessão das páginas duplas. Ou seja, de “superar a compartimentação por página e trabalhar com a ideia de continuidade”. Ela compara o processo de leitura com o processo de uma câmera realizando um *travelling*, embora isso não implique uma continuidade absoluta.

Quando duas imagens se relacionam, abrem a possibilidade de expressar uma progressão. O leitor faz essa ligação por meio da leitura, tornando-as como uma continuidade, além de, inevitavelmente, imaginar o que acontece no lapso temporal entre elas. Assim sendo, a repetição de um motivo, a ligação plástica entre imagens ou o deslocamento de um personagem são suficientes para criar essa impressão. Essa ligação pode vir a ser desempenhada pelo texto, quer com frases que se estendam de uma página a outra, quer pelo uso de reticências para que a narrativa continue na próxima imagem.

Maria Nikolajeva e Carole Scott, em *O livro ilustrado: Palavras e imagens*, explicam que frequentemente o conceito da linha em si mesma é utilizado metaforicamente para representar a linha narrativa. Elas pensam que, nesse caso, a linha constitui uma tensão que alerta o leitor para uma reavaliação entre a interação a narrativa linear apresentada no texto e o aparente aspecto estático da imagem.

Como será visto mais adiante, considere o cabelo um personagem do livro tão destacado quanto a menina. Aqui, cabe saber que ele cumpre esse papel de ligação plástica e fio narrativo. E que esse foi um dos principais motivos que levaram à escolha de fazer um livro sanfonado, bastante incomum no mercado editorial, porém possível.

Ainda em relação às páginas duplas, e devido justamente à relação que lhes é própria, podem ser desdobrados o tempo de leitura e o tempo fictício, que alguns ilustradores tentam coincidir no livro.

2.4 Tipos de Interação texto-imagem

Como foi visto, no livro ilustrado há estreita relação entre palavra e imagem. Para entender melhor essa relação recorro ao livro *Palavras e Imagens*. Nele, faz-se a distinção das palavras como signos convencionais e das imagens como signos icônicos.

Os signos convencionais costumam ser lineares e para entendê-los se faz necessário um período de aprendizagem. Isso porque, como o nome já diz, são convenções, combinações com o objetivo de significar alguma coisa pré-determinada. Nos signos icônicos existe uma relação mais direta entre a imagem e o objeto que ela está representando.

Por exemplo, uma impressora no botão “imprimir” remete à impressora em si (signo icônico), enquanto o conjunto de letras que formam essa palavra exige um prévio conhecimento do alfabeto e da língua em questão (signo convencional).

Por causa da junção desses dois tipos de signos o processo de ler um livro ilustrado pode ser representado como um círculo hermenêutico. Começa-se a ler pelas imagens ou pelas

palavras. Uma cria expectativa sobre a outra e assim por diante. Elas vão então se resignificando e criando um novo entendimento. Cada releitura cria condições melhores para a interpretação do todo.

Sophie Van der Linden corrobora com a visão acima, expressando que do texto, da imagem ou de ambos pode-se desprender novos significados que ajudam a interpretar a relação entre os dois nas páginas duplas dos livros ilustrados.

Presume-se que as crianças, ao pedirem para ler repetidas vezes o mesmo texto, não estejam lendo de novo o mesmo livro, mas penetrando cada vez mais fundo em seu significado. É provável que isso raramente aconteça com os adultos porque eles aprenderam a ver o texto como mensagem preponderante, e imagens, muitas vezes, como decorativas. No entanto, essa tendência vem diminuindo nas gerações criadas com acesso à televisão e computador. (Nikolajeva, 2011)

Assim sendo, as autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott citam Joane M. Golden que traz cinco tipos de interação texto-imagem. A primeira ocorre quando o texto e as imagens são simétricos e acabam criando uma redundância. O segundo tipo de interação se dá quando o texto depende das imagens para esclarecer algumas lacunas deixadas por ele. No terceiro tipo, a ilustração reforça e elabora o texto. No quarto, a ilustração é seletiva em alguns pontos específicos e o texto carrega a narrativa elementar. Por fim, no quinto tipo, é a ilustração quem carrega a narrativa, enquanto o texto é seletivo.

A partir dessa análise, é possível perceber dois extremos dentre os quais os livros se encontram: o livro de texto sem qualquer imagem e o livro-imagem.

De forma semelhante, Linden classifica seis funções que o texto e a imagem podem desempenhar um em relação ao outro. São as funções de repetição, seleção, revelação completa, de contraponto e de amplificação. Cabe frisar que a autora atenta para o fato de que tanto o texto quanto as imagens podem desempenhar mais de uma função, ou seja, mudar e misturar funções, ao longo do livro ilustrado.

No livro *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*, de organização de Iêda de Oliveira, há uma discussão sobre a interação texto-imagem. Marcelo Ribeiro, um dos autores, entende o processo de ilustração como uma metamorfose. Ele explica que:

“A relação entre texto e imagem deve ser entendida como uma tradução, tendo em vista adaptar-se a um sentido a partir de sua transposição a um outro ambiente. Nesse caso, podemos considerar o ilustrador um sujeito que interpreta os signos da palavra e os transporta para outra linguagem. Desse modo, a ilustração deve ser valorizada como uma nova criação.” (RIBEIRO, Marcelo in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg 133

2.4.1 Diagramação

Vistas algumas questões da relação entre o texto e a imagem, é pertinente debater aspectos relacionados à diagramação.

Linden classifica os tipos de diagramação existentes no livro ilustrado, sendo o primeiro a dissociação, onde texto e imagem são compartimentados em páginas separadas.

O segundo tipo, a associação, é o mais comum nos livros ilustrados. Sua característica principal é reunir na mesma página pelo menos um enunciado verbal e um visual. O texto costuma então ficar acima, abaixo da imagem ou em um espaço dessemantizado dela. A leitura se toma mais rápida por meio da sucessão de imagens e textos curtos.

O terceiro tipo é a compartimentação, uma diagramação semelhante às das histórias em quadrinhos. Nela, a página ou dupla é compartimentada em várias imagens emolduradas.

O último tipo é chamado de conjunção. Nele, texto e imagem aparecem articulados em uma composição geral, sem qualquer espaço delimitado para um ou outro. Na maioria dos casos essas composições são feitas no espaço da página dupla.

A conjunção pode causar algum tipo de confusão em relação à associação. Para que isso não aconteça, cabe ressaltar que na primeira, os anunciados ficam entremeados, e não justapostos, e os textos literalmente integram as imagens. Na diagramação associativa, as mensagens tendem a ser percebidas como uma sucessão, mesmo quando estão dispostas lado a lado.

Já livros com diagramação conjuntiva tendem a um discurso mais poético do que narrativo, favorecendo a exploração das diversas mensagens por parte do leitor.

No presente projeto optei pela diagramação conjuntiva pela semelhança com o modo que Frida fez seu diário. No entanto, diante da liberdade de trabalhar combinando diferentes estilos, considereei que algumas páginas duplas ficaram melhor organizadas com a associação.

Por fim, vale lembrar que as diagramações são mais empregadas em relação à página dupla do que ao livro inteiro. Essa mudança é, inclusive, um recurso utilizado para alterar a percepção do leitor sobre o livro em momentos importantes para a narrativa.

2.5 Narrativa

No livro ilustrado, alguns elementos são mais comumente apresentados pelas palavras ou pelas imagens. Isso se deve muito ao pequeno tamanho que a maioria dos textos infantis possui. Assim, ele não costuma trazer descrições físicas de ambientes ou personagens. Por

outro lado, é mais difícil passar emoções, especialmente com exatidão pelas ilustrações, ficando usualmente para o texto cumprir tal papel.

Um dos desdobramentos disso é que as vezes é mais difícil de perceber a presença do narrador. O que não é necessariamente negativo, mas uma forma diferente de entender a história. Quando um texto sem imagens descreve um ambiente, o leitor necessariamente é levado a observar os detalhes para os quais a narrativa se volta. O mesmo não acontece ao ler uma imagem, onde o olhar pode vagar, apreender alguns detalhes e ignorar outros. (Linden, 2011)

3 Ilustração

A ilustradora Marilda Castanha diz no livro *O que é qualidade em ilustração* no livro infantil e juvenil que, para todos os grupos culturais, a imagem foi e continua sendo um crucial instrumento de linguagem. Os índios brasileiros comunicam quando pintam o corpo com grafismos próprios. A maioria dos moradores das cidades, especialmente nos dias atuais, estão cercados de imagens estáticas ou em movimento adaptadas para uma quantidade crescente de mídias.

É a partir desse fato que a ilustradora Cristina Biazetto expressa sua genuína preocupação com uma produção qualitativa de imagens para os livros infantis. Segundo ela, como já vivemos imersos numa quantidade crescente de imagens, é necessário que o ilustrador despenda um cuidado especial nas suas criações, pois elas ainda precisam despertar o interesse e a atenção de um leitor talvez já saturado. O caminho que ela enxerga para alcançar esse objetivo é por meio da poesia, da metáfora e da fantasia. Texto e imagens ricos alimentam a imaginação e a criatividade.

Assim, podemos perceber a importância de dar à imagem uma camada de significação. No mesmo livro, Marcelo Ribeiro relaciona a significação com a vontade humana de compreender o mundo:

“A ilustração [...] é envolvida historicamente por essa veste de significação. Numa insistência humana, o mundo é sempre uma mensagem que pretendemos compreender [...]” (RIBEIRO, Marcelo in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg123)

Dessa forma pode-se intuir que um dos usos que fazemos da ilustração, e também da literatura e da arte como um todo, seja expressar, compartilhar, interpretar e intuir visões sobre o mundo e sobre a vida.

A fonte de onde os ilustradores criam suas imagens consiste no texto. É a partir dele que são decididas, por exemplo, as cores e a atmosfera em geral, bem como as emoções, técnicas, a ambientação e as características dos personagens. De acordo com Cíça Fittipaldi, o ilustrador trabalha no diálogo entre texto e imagem com a intenção de criar adequação, complementaridade e conjunção. Em suma, objetiva-se acrescentar ao projeto, ao processo de leitura e à própria experiência do leitor a partir do objeto livro.

Além disso, imagens visuais podem surgir de elementos menos óbvios do texto e assim surpreender o leitor. Até porque nem sempre o que é interessante do ponto de vista literário também o é esteticamente. A medida que a imagem vai interpretando pontos menos óbvios pode-se então criar as relações em que um contradiz o outro, ou são de-

envolvidas narrativas paralelas, como foi visto ser possível nas relações entre ambos. (Oliveira, 2008)

André Neves, em *O que é qualidade no livro infantil e juvenil*, percebe como positivo o fato de que muitos ilustradores atuais não estejam se limitando a repetir as palavras, mas mostrando seus olhares pessoais.

3.1 Percepção visual

Como já foi visto no capítulo de relação texto-imagem, ambos são signos, mas existem diferenças na forma de lê-los. Nesse momento, é necessário lembrar que a imagem é forma de comunicação com meios próprios de funcionamento. A imagem como signo icônico tem uma leitura mais “natural” em relação à escrita, sendo importante discutir ainda o quanto da leitura de imagens não é também uma aprendizagem.

O que se sabe ao certo é que a interpretação varia com os diferentes leitores, suas experiências, expectativas, a cultura na qual estão inseridos e outros fatores. Tudo isso também é verdadeiro em relação ao texto, pois estamos tratando de percepção.

Nesse ponto, vale mencionar a obra *Readers - Response Theory* e sua noção de brechas textuais que pode ser trazida para a dinâmica dos livros ilustrados. Tanto palavras como imagens deixam espaços que são preenchidos com o conhecimento, experiência ou expectativas anteriores dos leitores. Isso cria possibilidades diversas de interação entre ambos, porque o texto verbal pode preencher as lacunas das imagens e vice-versa, mas também podem deixar lacunas que precisarão da interpretação do expectador.

A ilustradora Cristina Biazetto, ao explicar sobre o dinamismo da arte de perceber imagens, faz eco à voz de Rudolf Arnheim, apontando que ver é a percepção da ação: “Qualquer linha desenhada, ou a forma mais simples modelada na argila é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso e mobiliza o espaço”.

Como a percepção das imagens depende de quem olha e daquilo que está ao seu entorno, a ilustradora conclui que cada ilustração deverá estar bem resolvida formalmente de modo isolado e também em conjunto com o texto e com outras ilustrações.

Isso porque, é importante lembrar, o ato de perceber depende de atributos intrínsecos à imagem, como intensidade, tamanho, contraste, novidade, repetição e movimento, quanto aos fatores extrínsecos, pertinentes ao leitor.

Ainda nesse tema, Marcelo Ribeiro traz uma analogia de Roland Barthes. Segundo o autor, Barthes nos orienta a observar um “quadro” como se fosse um teatro à italiana: “Abre-

se a cortina, esperamos, recebemos, compreendemos; e terminada a cena, desaparecido o quadro, recordamos e já não somos os mesmos que antes como no teatro antigo, fomos iniciados”. Ele então explica que a ilustração participa dessa relação conosco, leitores:

“observamos, compreendemos, concordamos ou não com sua forma, tocamos, somos tocados ou desviamos nosso olhar; contudo, ao fechar o livro, quando se esvai a imagem impregnada na retina, “já não somos os mesmos que antes”, pois “fomos iniciados”. (RIBEIRO, Marcelo in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg 124)

Podemos então concluir que também as imagens influenciam o leitor, de forma semelhante a uma experiência. Ciza Fittipaldi completa dizendo que a imagem visual nos livros ilustrados não restringe nem impede a fabricação de imagens mentais. Pelo contrário, elas têm enorme capacidade de abrir “espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário”.

3.2 Elementos visuais

No livro *O que é qualidade em ilustração*, Biazetto aponta os seguintes elementos visuais:

Linha — Apesar da sua simplicidade, ela prende nossa atenção e nos força a percorrer toda a sua extensão, podendo imprimir ritmo e movimento à imagem. Ela funciona como indicadora da direção que deve seguir nosso olhar. A linha isolada pode ser um simples contorno, mas quando agrupada, pode formar superfícies, representar sombra e dar ideia de volume.

Superfície — aqui já temos um espaço bidimensional, com altura e largura. Nosso olhar vai sempre fazer a relação de uma dimensão com a outra, percorrendo toda a forma.

Volume — a ideia de volume pode ser criada por meio do uso da perspectiva, das cores e da luz e sombra.

Luz — este elemento visual é constituído pelo contraste do claro-escuro. As diferenças entre áreas claras e escuras proporcionam ritmo à imagem, pois zonas claras parecem avançar e escuras, recuar.

Cor — a cor é o elemento visual com o maior grau de sensualidade e emoção do processo visual. Nenhum outro atrai com tanta intensidade quanto a cor.

É possível elaborar um grande número de relacionamentos entre a cor e os outros elementos, alcançando significados bastante diversos. Podemos também alcançar uma ampla variedade de significados por meio de combinações entre cores. (associações de cores quentes, frias, complementares, saturadas, dessaturadas, primárias, secundárias, etc produzem sensações diferentes) (BIAZETTO, Cristina in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg 133pg 77)

Além disso, ela também indica que a leitura de uma imagem parte da esquerda para a direita, numa diagonal descendente. No entanto, as formas dentro dessa diagonal não devem, preferivelmente, ser as únicas da imagem, pois isso resultaria numa leitura demasiadamente rápida e sem grande atenção aos detalhes. Assim, uma imagem atraente apresenta focos de interesse em vários pontos e inclui regiões com maior e menor densidade de elementos. Isso leva o olhar do leitor por toda a sua superfície, e além de o capturar por mais tempo.

Esses recursos visuais combinados com a técnica permitem que o ilustrador desenhe na história os conceitos que elegeram para o trabalho. (Oliveira, 2008).

O projeto atual foi desenvolvido majoritariamente com o uso de linhas. Notadamente, todos os outros elementos também estão presentes. No entanto, a maior parte das soluções se deu através das linhas, que também são uma representação do cabelo, relevante para condução da história, conforme já debatido.

3.2.1 Cores e testes de cor

Falando de forma específica sobre as cores, é importante ressaltar que as mesmas realçam a atmosfera e o humor de uma história. Elas comunicam o tom desta antes mesmo das palavras serem lidas. Além disso, cada uma delas também possui associações particulares. (McCannon, 2008)

Isto ressalta a importância de tomada de decisão acerca da escolha de cores de um livro ilustrado. Não existe uma resposta única, mas algumas sugestões. Se a narrativa se passa durante a noite, podem ser escolhidos tons de azul. Num dia quente, cores que passem a mesma sensação como o vermelho e o amarelo. Algumas vezes, uma paleta limitada, ou até mesmo monocromática, pode ser escolhida por questões de estilo, simplicidade ou para enfatizar um personagem numa história cuja situação seja imaterial. Independente das escolhas, elas devem ser consideradas a fim de fortalecer o impacto e a intensão do livro. (McCannon, 2008)

Biazetto analisa alguns exemplos em que as cores podem auxiliar na narrativa visual:

Visualização — podemos utilizar uma mesma cor em vários pontos da ilustração, em planos diferentes, criando um caminho para o olhar. Assim, fazemos com que este percorra toda a ilustração buscando essa cor, pois a semelhança atrai nosso olhar. As cores complementares podem também ajudar nesse sentido de conduzir a leitura. Quando vemos uma área vermelha, por exemplo, de um lado da imagem, o nosso olho tende a buscar a cor complementar. Portanto, se houver algo verde em outra parte da ilustração, nosso olhar se dirigirá para ela.

Dramaticidade — novamente, as cores complementares são nossas aliadas. Quando usamos as complementares quase puras (saturadas), ou com a mesma intensidade, criamos tensão.

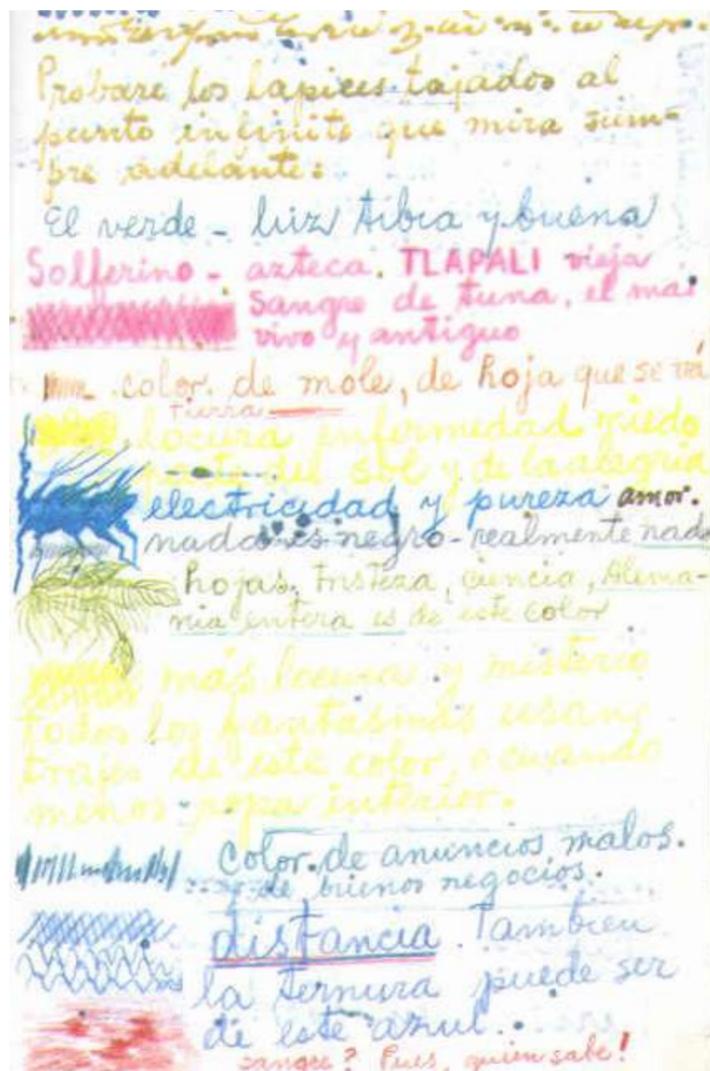
Vibração — também com cores complementares, mas vibrantes e sem transmitir tensão. Isso porque foram utilizadas mescladas com outras cores. (?)

Espacialidade/ritmo/movimento — utilização das cores frias (profundidade e transparência) e quentes (proximidade) para o jogo figura-fundo. Cores claras tendem a ampliar o espaço e escuras, reduzi-lo.

Ambientação/narrativa — acompanhar o clima do texto com cores quentes e vibrantes pra dias ensolarados e cores dessaturadas para os chuvosos. Noite fria com tons azulados, mistério cores fortes e escuras. A cor pode também virar forma e ajudar na narrativa.

Clareza — nos casos em que o texto é inserido dentro da ilustração, é importante que o fundo seja uma área mais neutra e plana, sem muitas texturas ou cores que dificultem a leitura. Cor das letras tbm é importante (não colocar cores com a mesma intensidade, pois ambas tendem a vir para a frente criando uma tensão. (BIAZETTO, Cristina in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg 81 a 86)

Frida testa seus lápis de cor em uma das páginas do seu diário, criando uma paleta com significados pessoais. Não usei apenas essas cores no projeto, mas elas guiaram boa parte dele, especialmente as cores dos fundos das ilustrações, embora tenha optado por também usar transparência para que as cores não deixassem o texto ilegível.



Como poderá ser visto nos materiais e métodos, os primeiros testes de cor usaram apenas as cores dessa página do diário, no entanto o projeto só se desenvolveu melhor quando optei por adicionar mais algumas.

3.3 Composição

De acordo com Ciça Fittipaldi, os elementos necessários para colocar as histórias em andamento são um ou mais personagens em ação e objetos postos num lugar em acontecimento. Além disso, para darmos narratividade à imagem, uma organização ou configuração espaço-temporal desses elementos é necessária.

No livro *Writing with pictures*, Uri Shulevitz explica que ao olharmos para uma imagem vemos imediatamente seu tema e seus detalhes concretos, mas não a composição. No entanto, ele explica que ela é para a imagem o que o esqueleto é para o ser humano. Ela estrutura o que e como vemos. Composição é a forma como todos os elementos da imagem são organizados e unificados no todo.

Isso porque uma imagem é composta por vários elementos como tamanho, forma, textura, intervalos de espaço e assim por diante. E esses elementos não necessariamente são compatíveis entre si, podendo ser antagônicos em alguns casos. Então o artista precisa arranjá-los intencionalmente para criar um modelo visual que dê ao expectador uma experiência significativa ao invés de uma experiência confusa.

“Como um corpo inteiro – e não apenas a face – expressa a emoção de um personagem, todos os elementos da imagem – e não apenas o assunto principal – contribuem para a qualidade emocional. O espaço é um importante meio de expressão numa imagem. Cada forma de retratar o espaço (ambiente?) tem um impacto diferente na imagem. E toda área da imagem – até mesmo a área em branco – é importante.” (SHULEVITZ, Uri. *Writing with pictures*. New York: Watson-Guption Publications, pg 174 - tradução livre)

Assim, pode-se perceber que a composição é o que une todos os outros elementos da imagem de forma compreensível para o leitor. Ela pode tanto guiar o olhar numa direção pretendida, quanto sua ausência criar confusão e dificuldade de leitura.

3.4 Ambientação / cenário

Como já foi comentado anteriormente, o tamanho do texto do livro ilustrado raramente permite que ele traga as descrições dos cenários, que ficam à cargo das imagens. Esse fato traz opções quase ilimitadas para o ilustrador, além de maior liberdade de interpretação por conta do leitor, se compararmos um ambiente ilustrado com um narrado. Falando de forma simplificada, a ambientação estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da narrativa. (Nikolajeva e Scott, 2011)

A ambientação serve também para comunicar um sentido de tempo e lugar para as ações retratadas, estabelecer ou confirmar expectativas sobre o gênero do livro (contos de fadas, fantasia), na criação de um clima emocional, no incentivo ao desenvolvimento do enredo e comentando sobre um personagem (Nikolajeva e Scott, 2011).

Assim, muitas vezes o cenário e o ambiente já preparam o leitor para o tipo de livro e de

narrativa que o esperam. Alguns outros livros fazem uso dessa expectativa para quebrá-la e trazer algo surpreendente.

Os ilustradores costumam seguir uma tendência que perdura até hoje ao relacionar ambientes naturais, em oposição aos urbanos, com sensações boas e calmas, numa fuga aos problemas do dia a dia. Nesse livro acabei, seguindo o caminho contrário, pois é no campo que a menina passa por suas dualidades e é no museu (ambiente menos natural entre os dois) que ela os resolve. Preciso lembrar, no entanto, que não é o ambiente em si que gera a mudança, mas a arte e a personalidade de Frida. Portanto, posso também dizer que nesse ponto, a mudança de ambiente é um catalisador da narrativa, de modo que quis destacá-la ao longo da obra.

Maria Nikolajeva e Carole Scott explicam que levar, ao personagem para um ambiente “limite” como a guerra, uma catástrofe natural ou até mesmo uma situação ligeiramente incomum fora de casa, o autor pode iniciar ou ampliar um processo de desenvolvimento que seria menos provável ambiente normal do personagem.

Uma outra opção que a ambientação possibilita é levar a narrativa para outros mundos, como por exemplo um ambiente subaquático. William Moebius elegeu o quarto como um importante ambiente inicial e final dos livros, pois devolveria a criança ao ambiente seguro depois das aventuras.

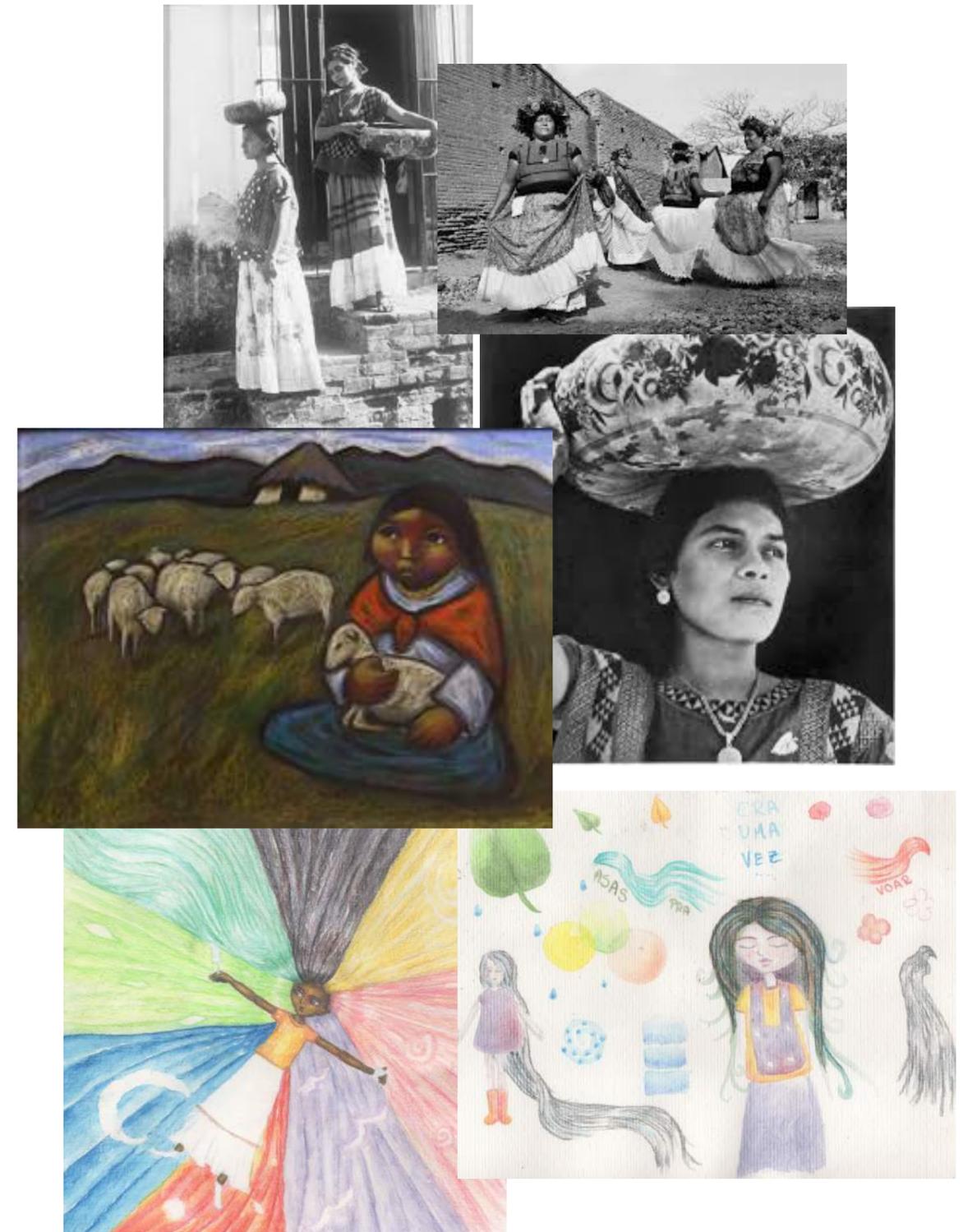
Pensando nisso, quis fazer um paralelo entre a capa e a contracapa, ambas representando o todo da cabeça da menina que se une ao final de uma experiência.

3.5 Caracterização de personagens

Embora a descrição psicológica dos personagens seja melhor sugerida pelas palavras (especialmente nos casos mais complexos), a imagem também pode sugerir-la e exercer esse papel de forma mais sutil.

O livro ilustrado fornece grande amplitude de dispositivos artísticos para caracterizar os personagens. Nikolajeva observa que o vestuário é muito usado nos livros ilustrados para comunicar informações sobre o personagem. Ele pede incluir aspectos como condição social, idade, ocupação e autoimagem.

No projeto, fiz uma pesquisa visual das roupas cerimoniais zapotecas. Também procurei por fotografias de Tina Modotti, que produziu imagens na mesma época de Frida, e chegaram a ser amigas. Além disso, obra de Diego Rivera se mostrou rica para pesquisar formas de representação.



Fotografias de Tina Modotti, uma pintura de Diego e testes de desenvolvimento da menina do cabelo comprido

4 Projeto Gráfico (materiais e métodos)

O trabalho do ilustrador como é conhecido hoje em dia, de acordo com Renato Alarcão, teve início após a invenção da prensa de Guttenberg e da possibilidade de produção em massa de escritos. Essa foi uma época um tanto restritiva para os ilustradores, quando as técnicas de reprodução, além de escassas, não reproduziam a imagem com fidelidade.

Os ilustradores de hoje não encontram tantas dificuldades e ainda contam com recursos que não compõem a ilustração original, como vernizes e cores especiais de impressão.

Na opinião de Rui de Oliveira, o livro como projeto gráfico é um dos grandes legados de Walter Crane. Isso porque Crane já o entendia como uma arte sequencial, uma sucessão de imagens, textos e espaços que criavam uma sensação temporal e onde todos esses elementos estavam interligados harmoniosamente.

Hoje é consenso tratar o livro como um projeto e buscar coerência entre seus componentes. Segundo Odilon Moraes, é necessário formar uma intenção de leitura ao se juntar texto e imagem no mesmo objeto. De modo a não parecer um conjunto de fragmentos (palavras, imagens e páginas), mas compor um universo singular de leitura.

“Da mesma maneira que um projeto de uma casa não se limita a ideia de casa, mas sim à ideia de um morar dentro de uma forma particular de disposição de espaços e ambientes, assim também o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido. No passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de uma balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. A escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página — itens que muitas vezes fogem à percepção da maioria dos leitores (e não ser particularmente notado é um mérito do projeto) — são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro.” (MORAES, Odilon in Oliveira, I. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, São Paulo: DCL, 2008, pg 49)

Linden corrobora essa visão ao dizer que formatos, capas, guardas, folhas de rosto e páginas do miolo devem na maioria das vezes formar um conjunto coerente. Sendo assim, percebe-se com facilidade a importância da escolha das características materiais do livro e dos seus paratextos (capa, guardas e título).

Diante dessas reflexões acerca do projeto gráfico, o livro ilustrado A menina do cabelo comprido passou por uma série de acertos e erros, que prefiro chamar de testes.

As primeiras ideias para a ilustração do projeto surgiram em torno da pintura a óleo, que foi uma técnica bastante usada pela Frida. Dessa forma, pretendia criar uma personagem com características semelhantes à da primeira imagem usando uma técnica diferente. Outra ideia que apareceu na época foi deixar o livro gradativamente mais colorido, pois o texto permite esse tipo de expressão.

Assim, a ilustração abaixo foi desenvolvida utilizando tinta a óleo sobre papel de gramatura alta.

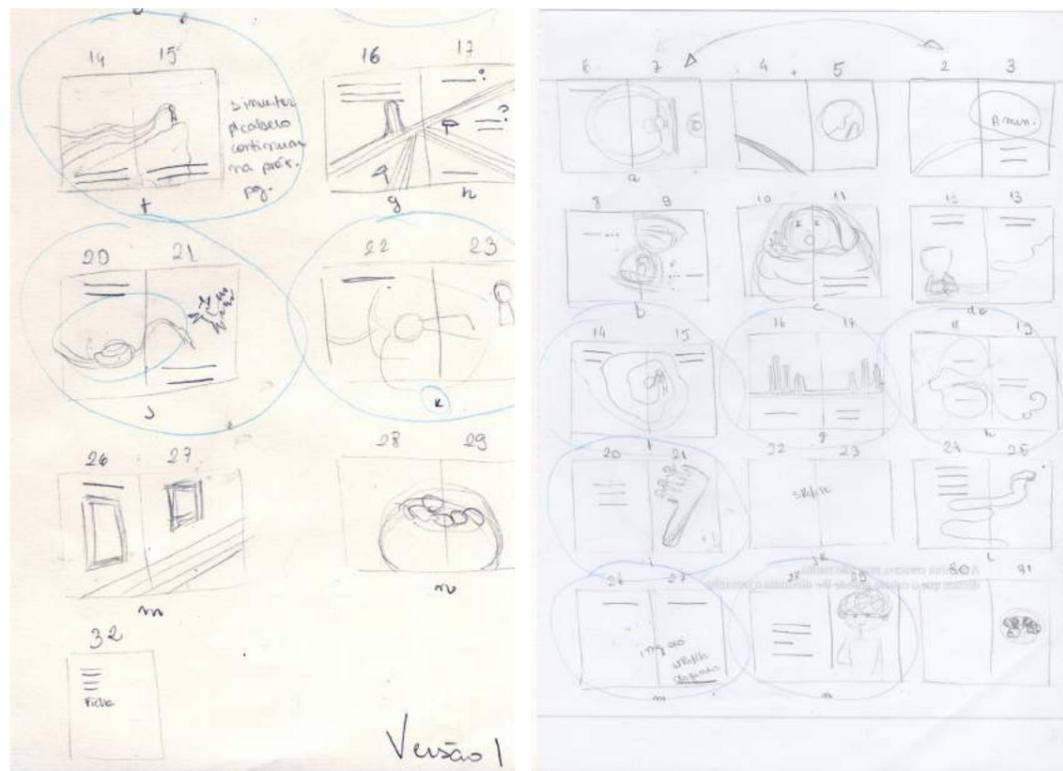


Uma das dificuldades ao se trabalhar com óleo é o tempo de secagem. Daí surgiram tentativas no uso da tinta acrílica com medium acrílico (cujo papel retardador do tempo de secagem das tintas permite uma forma de misturar sobre o papel mais parecida com a da tinta óleo).

Os primeiros esboços do livro estavam focados no caráter narrativo das ilustrações, além de, em sua maior parte, não acrescentar informações ou interpretações ao conteúdo do texto.

O projeto então contava com 16 páginas – de 21,5 cm de altura por 18 cm de largura –, oito ilustrações, sendo quatro duplas, capa mole e grampos para prender os cadernos.

Nessa etapa, o livro O Diário de Frida Kahlo se mostrou como uma referência fundamental, oferecendo outros rumos para o projeto. De forma livre e original, Frida mistura pensamentos e episódios com desenhos intimistas reverberando seu mundo interior.



Duas versões iniciais do storyboard

A partir de então surge um caminho de imagens do mundo psicológico, com um caráter bem mais conotativo e com uso de grafismos. Começam também testes com outras técnicas tais quais a aquarela com lápis de cor e o lápis de cor aquarelável.



Páginas do Diário da Frida



Nesse ponto, é criada a resolução linear para o cabelo e ele é colocado em seu devido lugar como um dos personagens principais do livro, e ainda representando dilemas, dualidades e elementos do cenário.

Ainda com inspiração na composição do diário, foram realizados testes com palavras ou partes do texto escritas à mão de forma que se integrassem às imagens, ideia que foi posteriormente descartada.

Assim, o projeto alcançou 32 páginas, abrindo a possibilidade de utilizar capa dura. Com o cabelo ganhando importância na obra, surgindo como um personagem, passou então a constar em todas as páginas. Desse modo, ele também poderia aparecer de forma contínua entre uma imagem e outra, sem qualquer quebra entre as diferentes cenas. Um livro convencional deixou de ser o suporte ideal, abrindo espaço para a criação de um livro em sanfona, onde essa continuidade pudesse ser melhor visualizada. O livro *Ismália* de Odi- lon Moraes foi forte referência nesse momento.



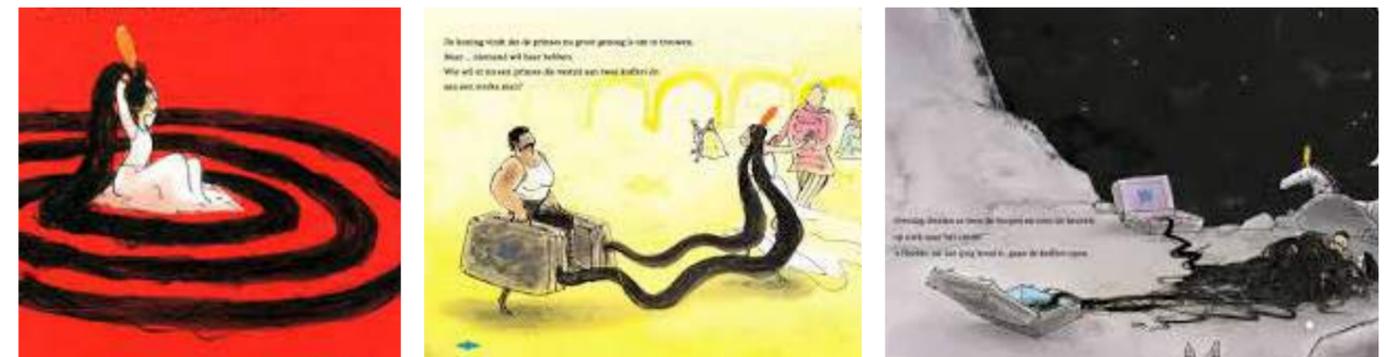
Tendo em vista a necessidade da posterior publicação do livro, foi necessário conversar com a autora/editora sobre as possibilidades de impressão.

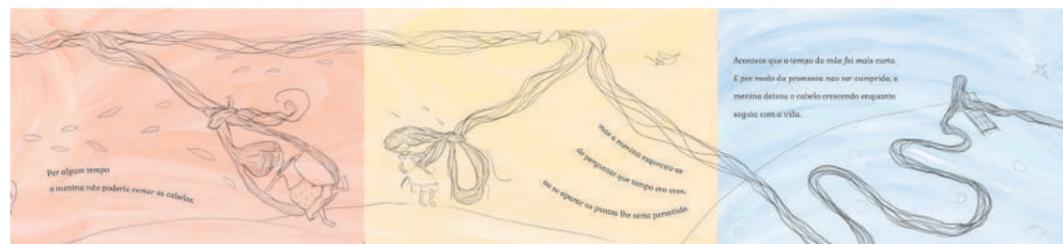
Fazer o cabelo contínuo, fluido e interativo com o cenário exigiu um aperfeiçoamento na etapa do storyboard. Posteriormente, trabalhei com desenhos preto e branco, em linhas. Primeiro trabalhando com um arquivo contínuo, mostrando as 32 páginas do livro como uma única faixa. Depois, essas imagens foram trabalhadas individualmente em estudos de composição, personagem, e cenário.

Nessa fase, também foram feitos os primeiros testes e diagramação. Surgiram alguns movimentos interessantes seguindo o caminho do cabelo. Algumas quebras tiveram que ser detalhadas e melhor pensadas por conta das pausas de leitura. Objetivou-se com isso não levar o leitor a uma pausa não natural, buscando também a não separação de assuntos importantes.



As quatro imagens acima foram trabalhadas de forma unificada. Abaixo, imagens do livro *De prinses met de lange haren*, de Annemarie van Haeringen.





Exemplo de teste de diagramação nas páginas 7 à 12

Os primeiros estudos de cor foram baseados na paleta que a própria Frida cria em seu diário.



A opção foi de começar pelo arquivo contínuo e depois detalhar cada página separadamente.

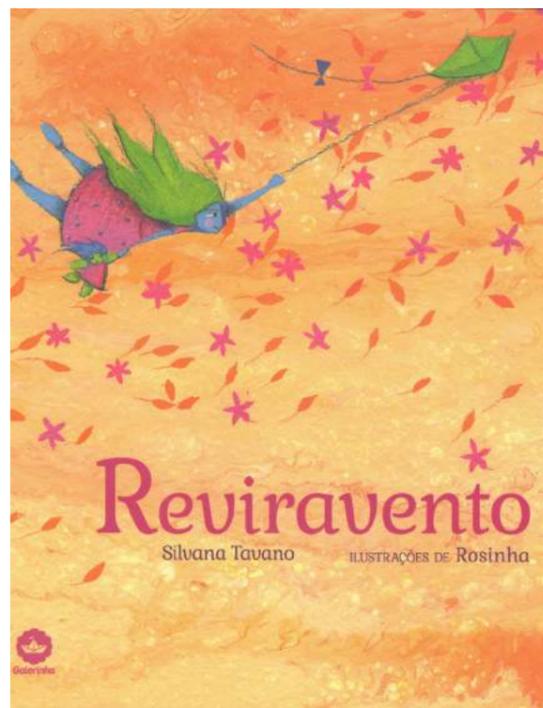
Novamente tendo em vista o processo de impressão, a área máxima para o desenvolvimento da obra foi determinado em até 71 cm por 50 cm. Com base nisto, foi feito o cálculo para o melhor aproveitamento do papel, conforme demonstrado abaixo.



Nessa fase, duas referências agregaram ideias ao projeto. A primeira é o livro *Orfanato do fim do mundo*, escrito por Coralie Saudo e ilustrado por Emna. As imagens fazem uso de padrões de tecido ou desenhados à mão. Esse é um modo usado para caracterizar os lugares e os personagens. Ele me fez pensar em padrões de tecido característicos das famosas roupas da Frida e aplicar na vestimenta da Menina do cabelo comprido. Também abriu um caminho mais claro quanto aos grafismos que poderiam acrescentar ao livro sem poluí-lo visualmente.



A segunda referência foi o livro *Reviravento* da autora Silvana Tavano que, assim como a Patrícia, também faz uso de um texto poético, se mostrou encantador na delicadeza



das ilustrações de Rosinha. Além disso, as colagens abriram caminhos para que eu montasse as imagens do atual livro com bastante liberdade e mistura de técnicas, como no diário da Frida e nos sketchbooks dos artistas. O livro também foi importante na definição da tipografia Gabriela.

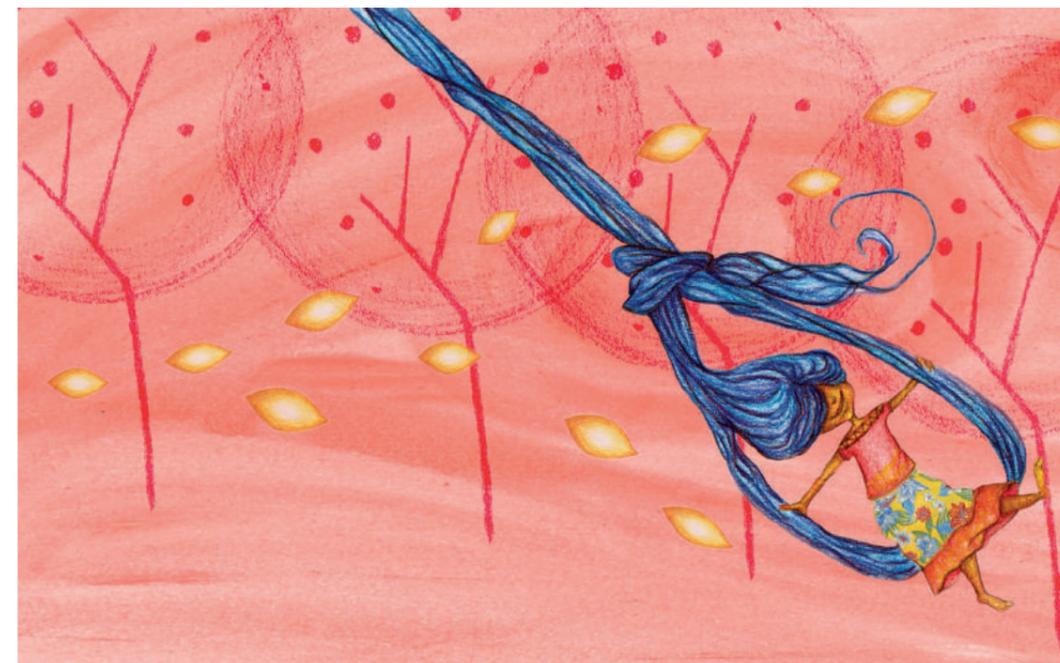
Desse modo, a ilustração passou a ser produzida em passos distintos. Para o primeiro plano, foi impresso o desenho dos personagens em linhas pretas sobre papel 180g num tamanho um pouco maior que o final. Esse desenho ganhou cores através de lápis aquareláveis, foi digitalizado, tratado e cortado do fundo branco utili-



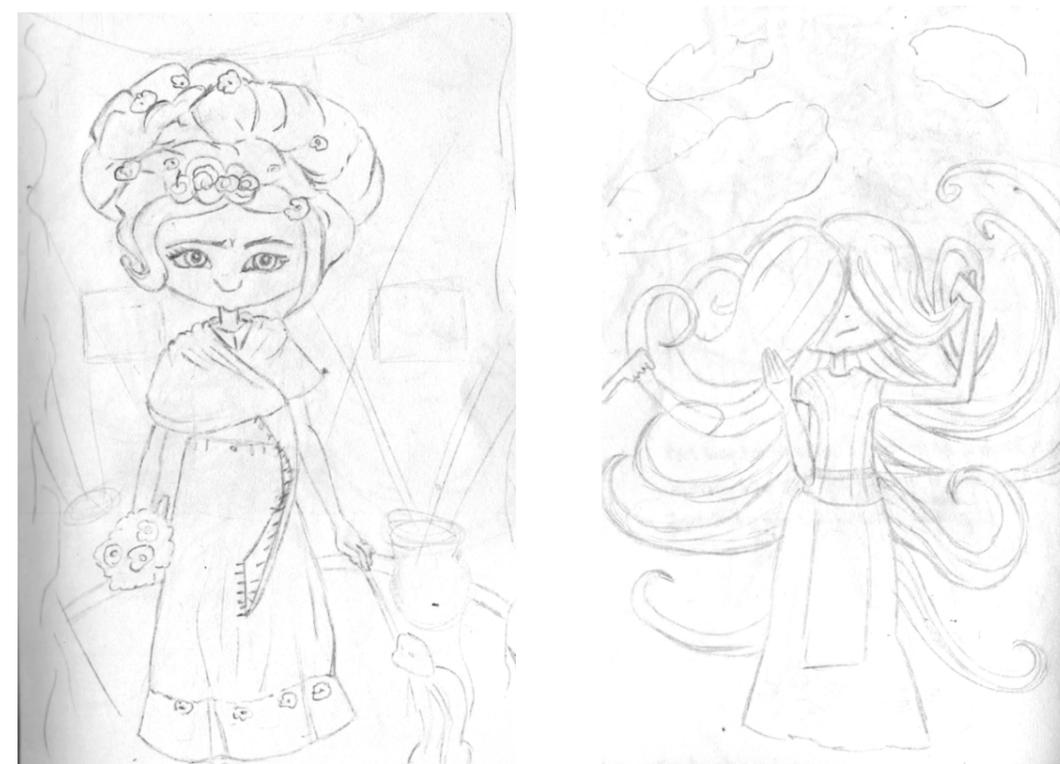
zando o Photoshop. Os arquivos contínuos (que mostravam todas as 32 páginas) foram fundamentais para guiar o posicionamento de todos os elementos.

Um segundo plano foi feito com lápis de cor sobre papel Canson 224g/m² "C" à grain °, que foi escolhido devido à superfície relativamente áspera, diante do efeito pretendido na ilustração final. Essa imagem foi recortada e usada sobre o fundo da ilustração, no Photoshop, no modo multiply para maior uniformidade com o layer inferior.

O fundo foi pintado com tinta acrílica diluída em medium acrílico. Tentou-se seguir e ampliar os movimentos já presentes no desenho.



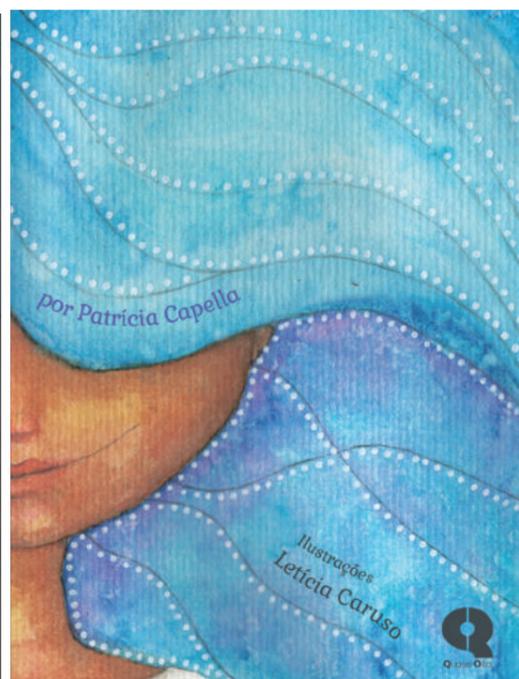
No entanto, esse estilo não deixou evidente um dos componentes principais desse projeto: as linhas. Assim, optei por uma pintura dos personagens em aquarela. Abaixo mostro também o desenvolvimento da menina do cabelo comprido, desde suas primeiras versões:



Como mencionei anteriormente, a capa e a contracapa formam a cabeça da menina, permitindo interpretar todo o livro como uma experiência psicológica. Abaixo seguem as imagens que fiz para a capa e a sua resolução final com e sem a faixa que mantém o livro fechado.



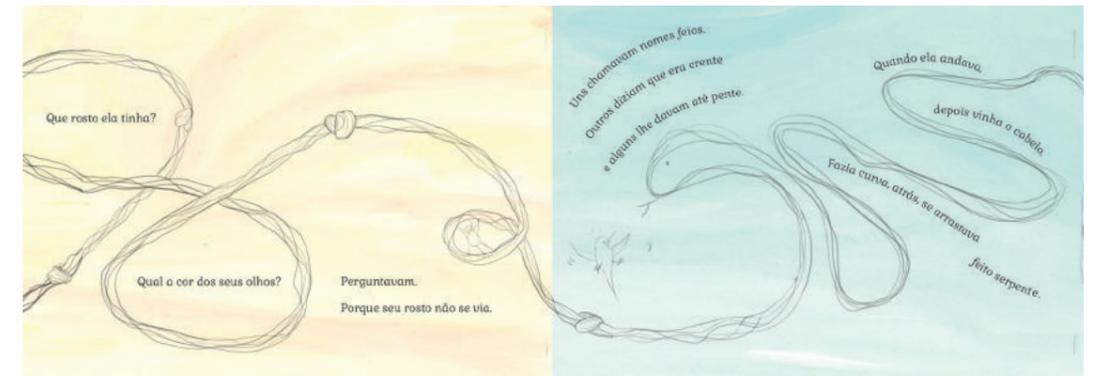
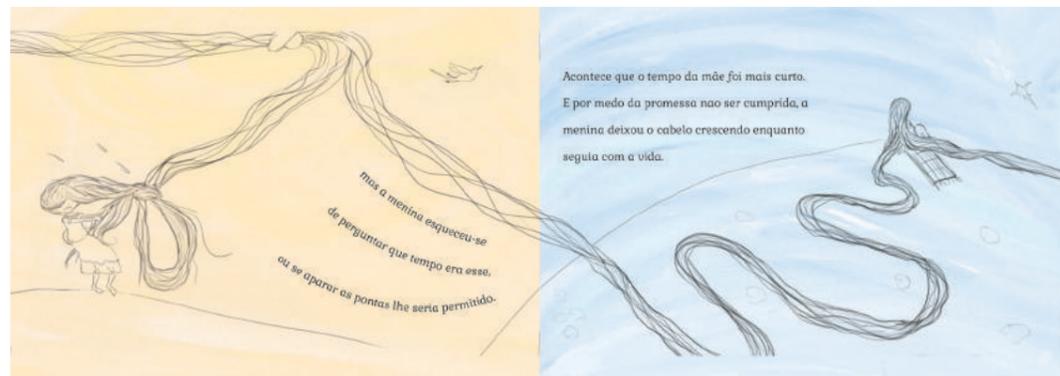
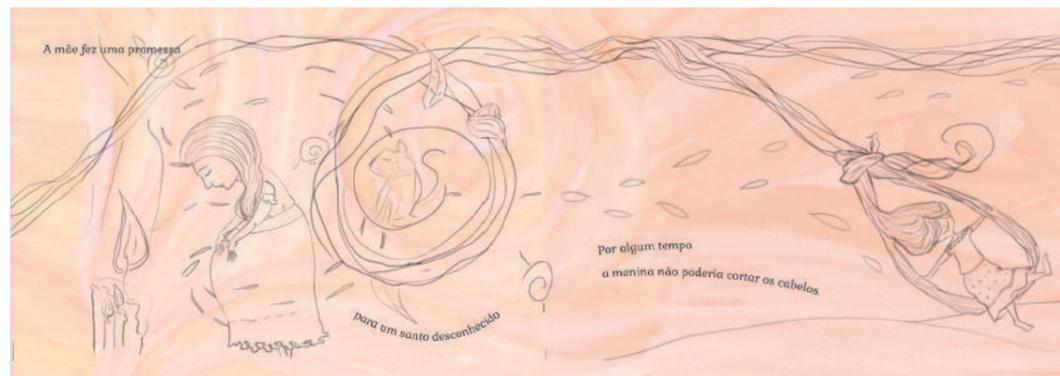
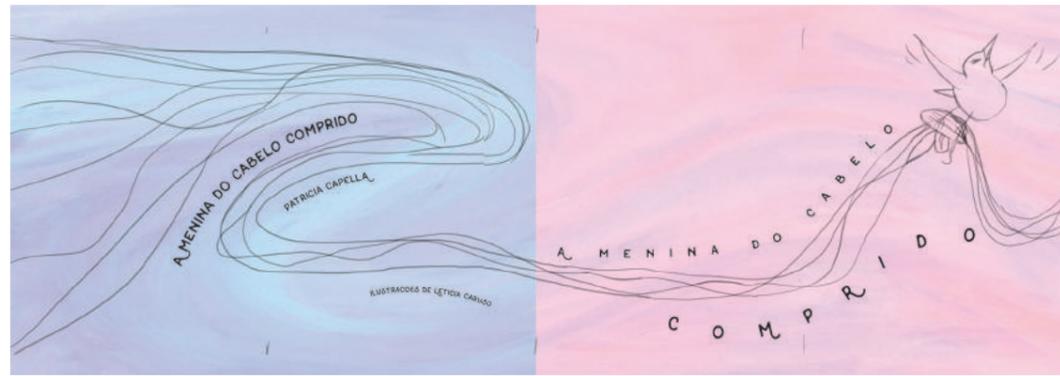
A capa e a contracapa justapostas:



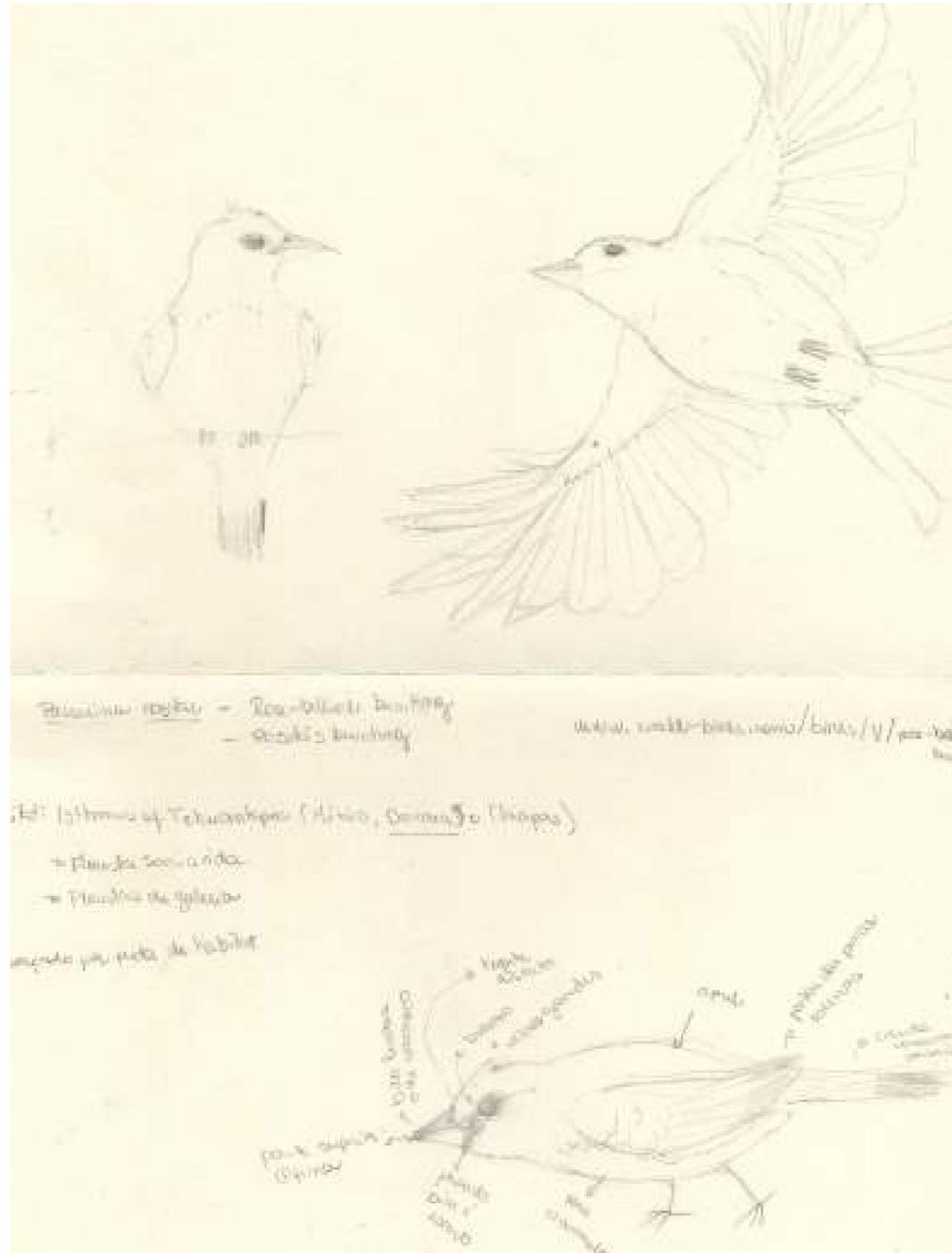
Capa com a faixa:



Os testes com o miolo do livro e o movimento do fundo:



Nessa fase do trabalho, desenvolvi mais o personagem do passarinho. Aproveitando a escolha dos zapotecas, pesquisei espécies mexicanas de passeriformes. O rose bellied bunting (*Passerina rositae*), é prevalente em Oaxaca, dentre outros lugares e é ameaçado por perda de habitat. As cores dele são uma junção das cores do cabelo da mãe e da menina, mas como o desenho é bem separado por linhas, julguei não ser prejudicial para o entendimento, além de agregar significado pela ligação com as duas. Abaixo, fiz estudos sobre a espécie:



Depois, mesmo que ele praticamente só tenha aparecido em tamanho pequeno no livro, tentei agregar uma expressão mais humanizada pela forma do olho e do bico:



Desenvolvi posteriormente, o seguinte padrão, baseado em caracteres astecas, para ser aplicado nas primeiras e últimas páginas do livro, que não deixam de funcionar como folhas de guarda, apesar do formato em sanfona do livro.



Aprendi a aquarela em dois livros, cujas autoras acabaram por influenciar no estilo do presente trabalho. O primeiro foi *The Art of Creative Watercolor*, de Danielle Donaldson. O segundo, foi *Dreamscaps Fantasy Worlds*, escrito por Stephanie Pui-Mui Law.



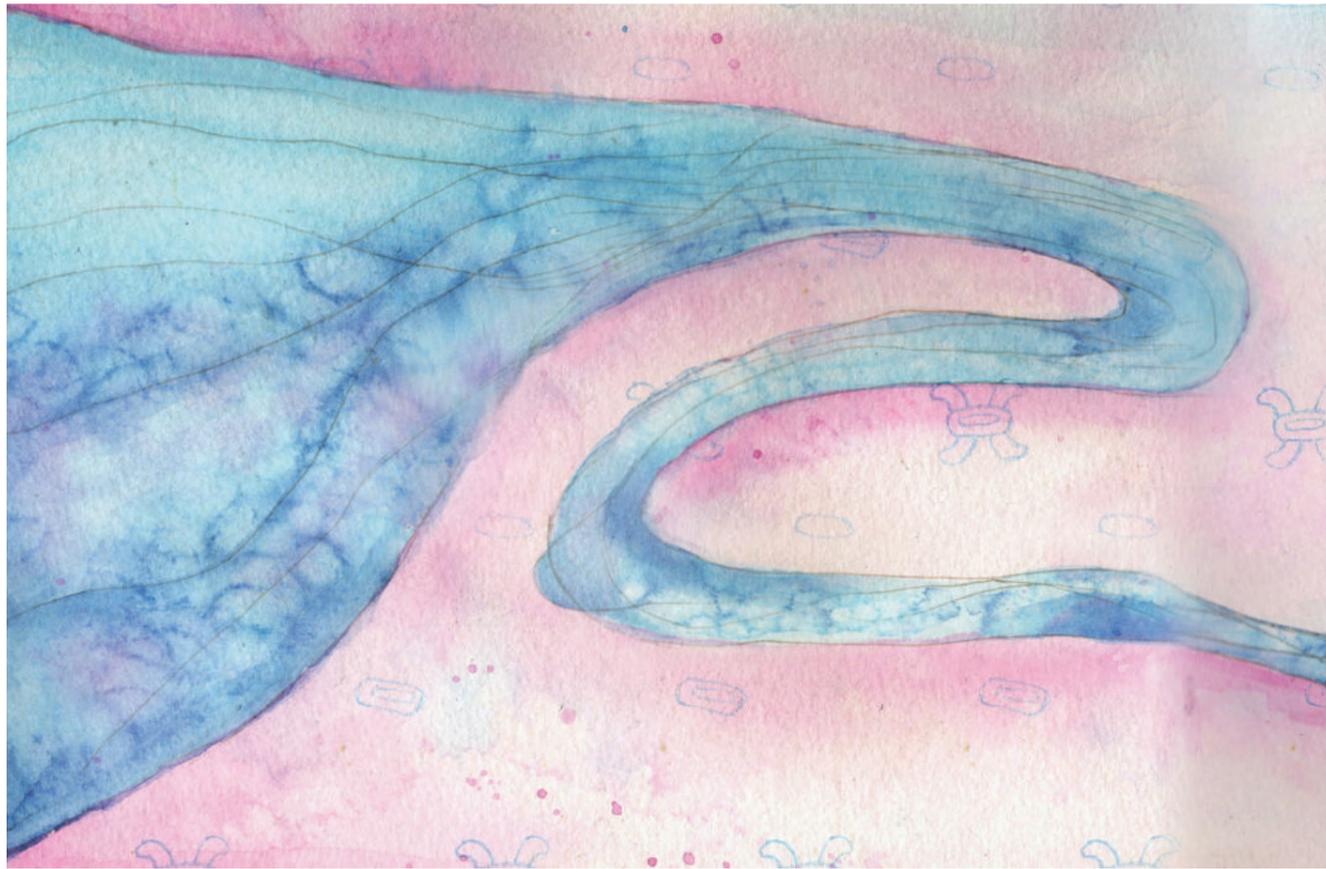
Trabalho de Stephanie Pui-Mui Law

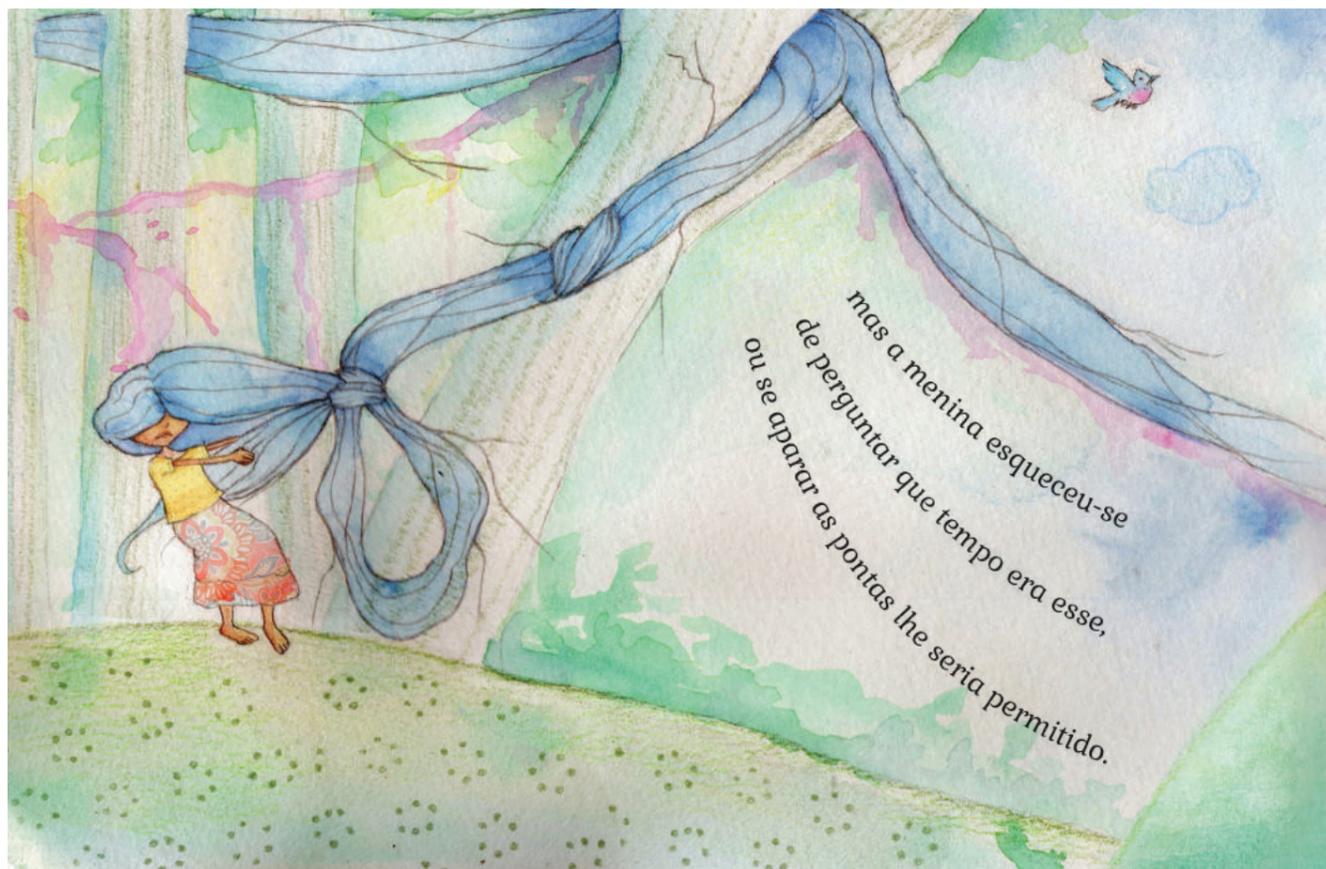


Trabalho de Danielle Donaldson

Assim, passei a desenhar as linhas com grafite, pintar com aquarela e trazer detalhes com o lápis de cor. Essa solução manteve as linhas aparentes, trouxe cor para o trabalho e ainda possui consistência com o modo mais livre e misturado com que a Frida escrevia seus diários. Abaixo, estão as ilustrações do livro em faixas, para mostrar a interação entre elas. E depois, cada dupla separada:







mas a menina esqueceu-se
de perguntar que tempo era esse,
ou se aparar as pontas lhe seria permitido.



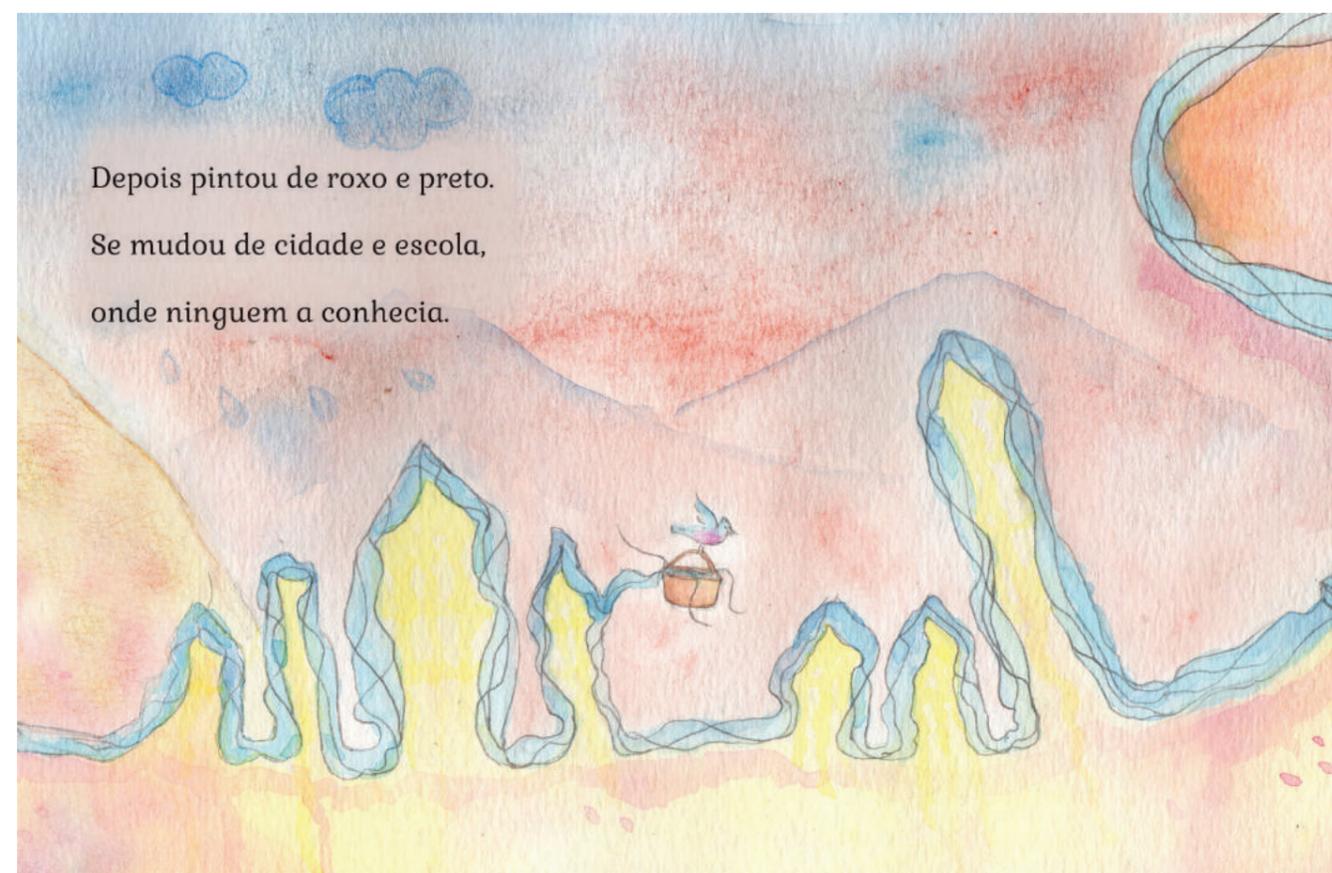
Acontece que o tempo da mãe foi mais
curto. E por medo da promessa não ser
cumprida, a menina deixou o cabelo
crescendo enquanto seguia com a vida.



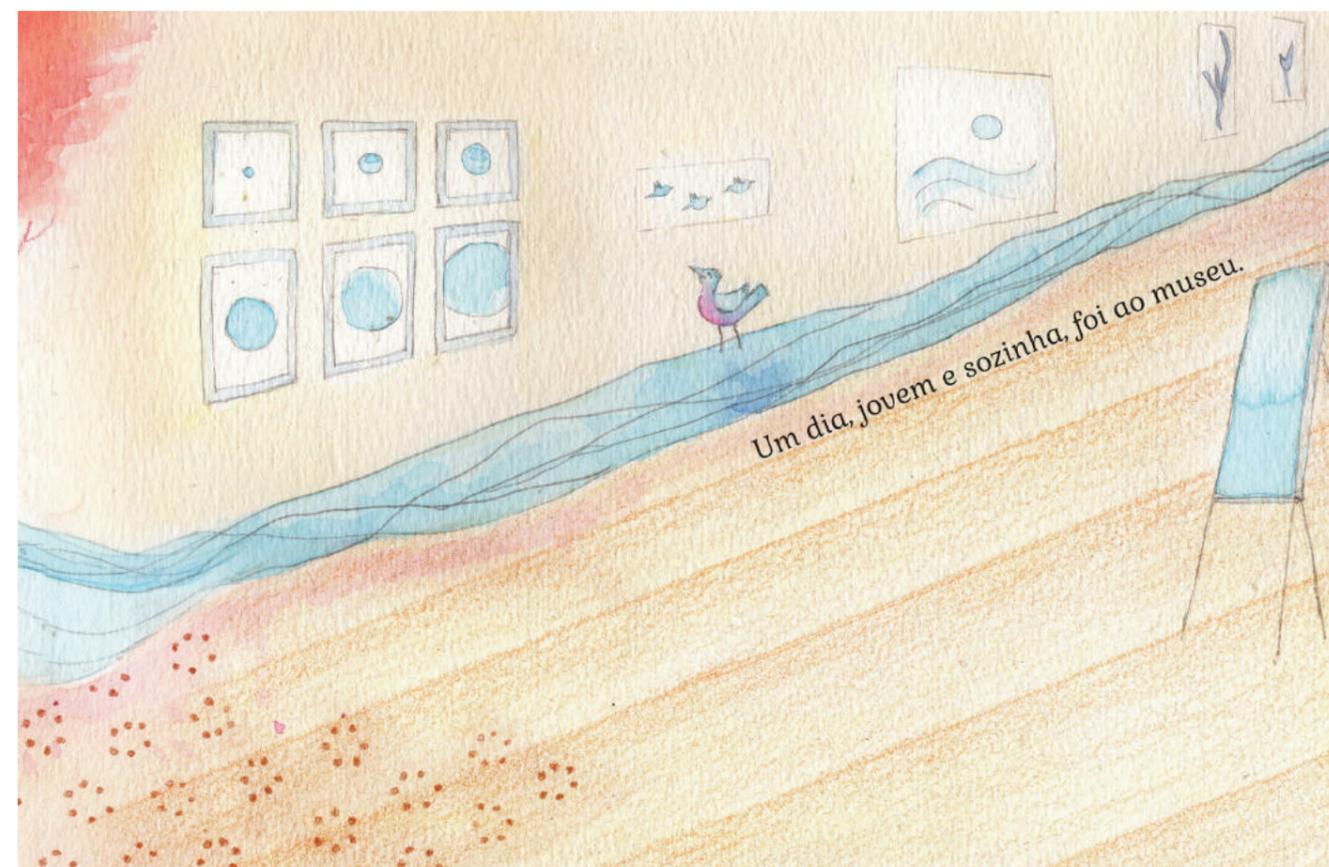
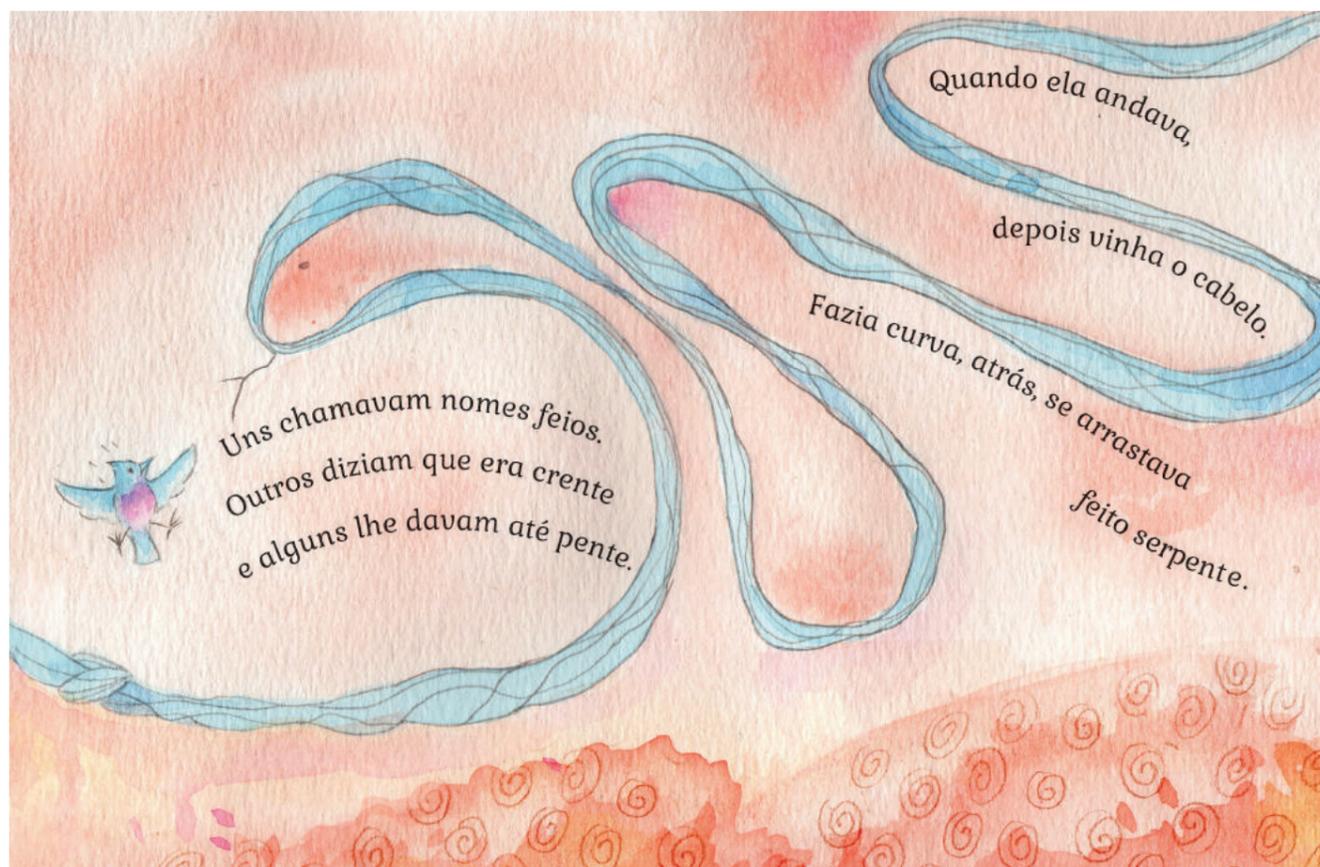
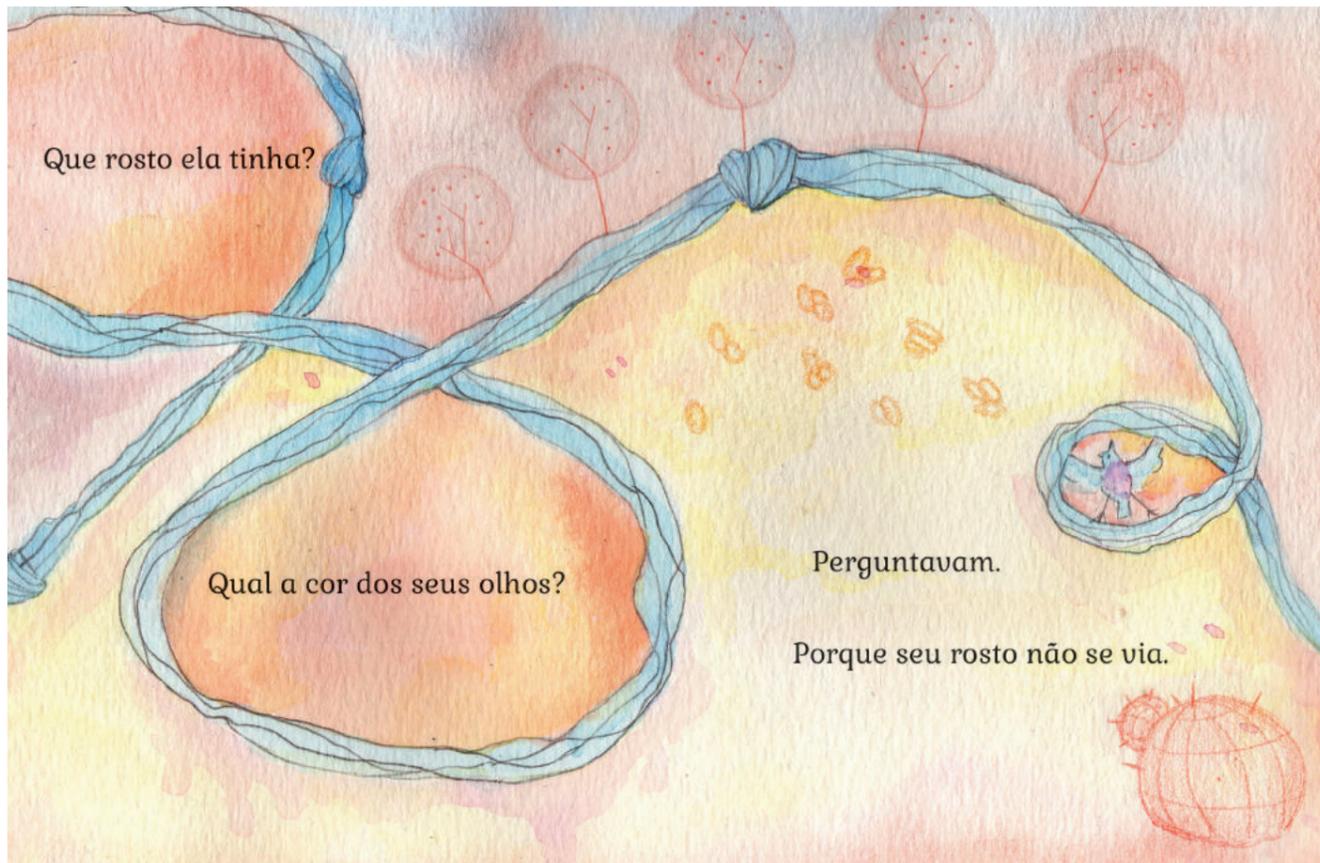
A menina cresceu, mas não muito.
Diziam que o cabelo grande
lhe diminuía o tamanho.

Mas ela não se importava com nada.

E deixava o cabelo solto, castanho.



Depois pintou de roxo e preto.
Se mudou de cidade e escola,
onde ninguém a conhecia.





DESCOBRIU FRIDA

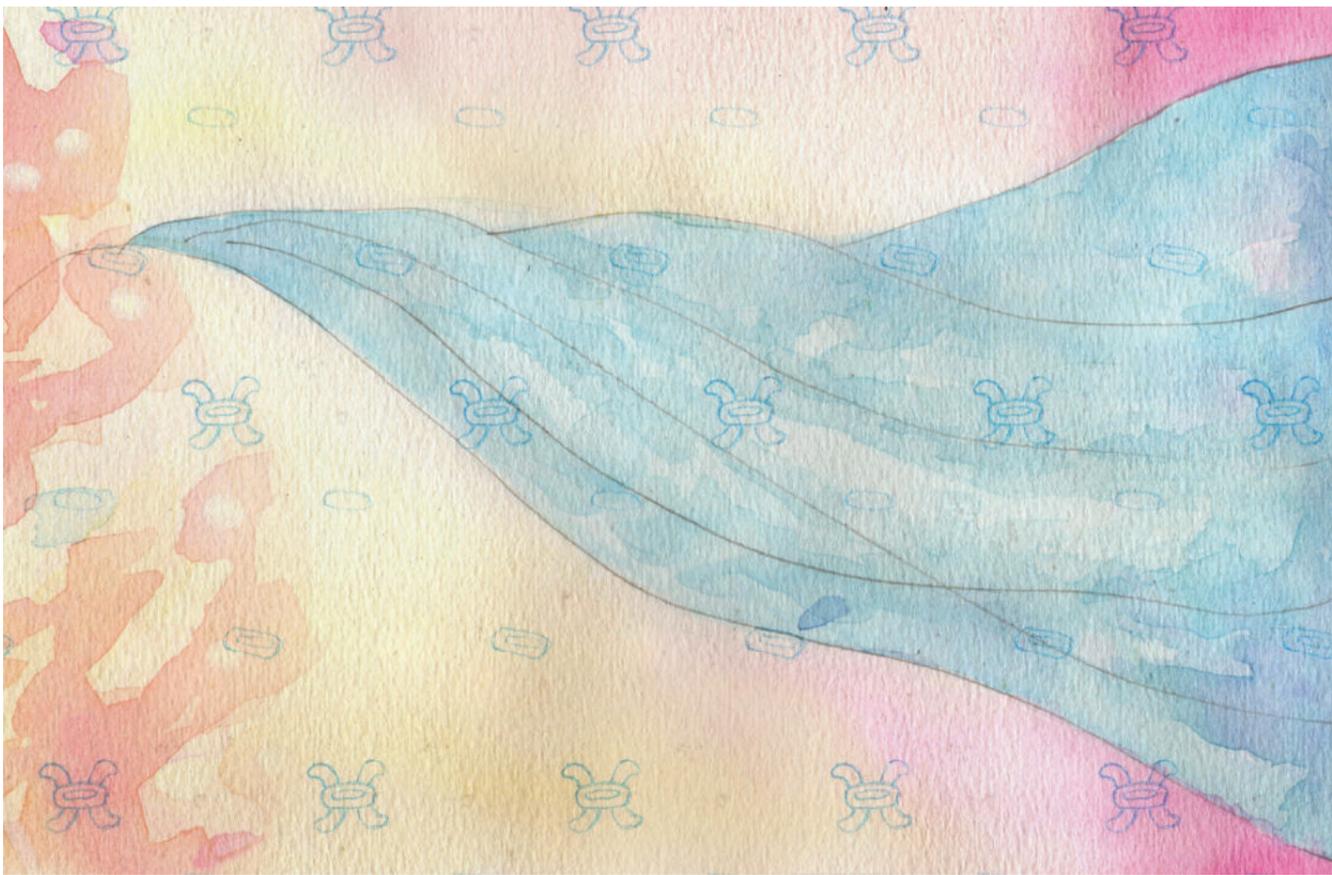


Refletiu:
"Apesar de tudo que mulher colorida!"

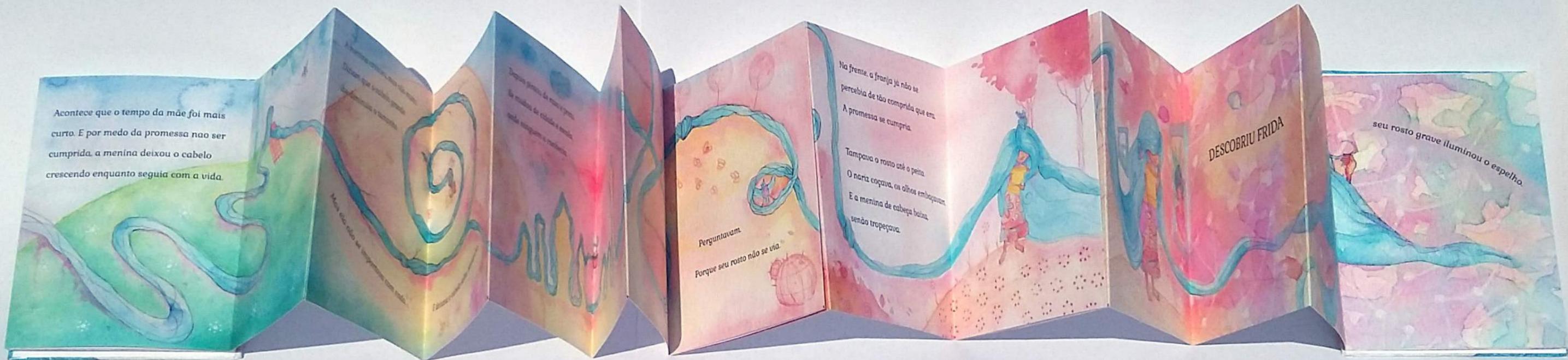


Trançou as madeixas sobre a cabeça,

seu rosto grave iluminou o espelho.







5 Conclusão

Ao desenvolver esse projeto, percebo o quanto foi significativo, em termos de aprendizagem ter precisado lidar com as etapas da produção de um livro ilustrado. A teoria foi muito importante nesse processo, no entanto, realizar a parte prática também foi.

Sendo assim, considero esse último trabalho acadêmico como um importante passo para entender melhor o trabalho completo e o papel do ilustrador de livros infantis. Também o considero como uma ponte entre a um ciclo que finaliza, ou seja, a faculdade, e o mercado de trabalho do ilustrador em editoras.

Além disso, não posso deixar de perceber o quanto aprendi sobre mim e sobre o desafio de manter permanência, ritmo e constância quando não existem horários definidos, ao contrário de uma aula, para trabalhar no projeto. Terminei esse ciclo com um sentimento de capacidade para trabalhar na área a partir de tudo que aprendi.

Bibliografia

- CLÈZIO, J.M.G. le. Diego e Frida. Rio de Janeiro: Record, 2010
- COLASANTI, Marina. Fragatas para terras distantes. Rio de Janeiro: Record, 2004
- HUNT, Peter. Crítica, teoria e literatura infantil. São paulo: Cosac Naify, 2010
- KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015
- LINDEN, Sophie Van der. Para ler o livro ilustrado. São paulo: cosac Naify, 2011
- McCANNON, Desdemona. The encyclopedia of writing and illustrating children's books. London: Running press, 2008
- NIKOLAJEVA, Maria. Livro ilustrado: Palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011
- OLIVEIRA, Ieda (org.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008
- SANDRONI, Laura. De Lobato a Bojunga: as renações renovadas.
- SHULEVITZ, Uri. Writing with pictures. New York: Watson-Guption Publications, 1997

Sites Pesquisados

- <<http://www.escuelacima.com/culturazapoteca.html>> acesso em 04 ago. 2018
- <<https://www.infoescola.com/civilizacoes-antigas/zapotecas/>> acesso em 04 ago. 2018
- <<https://www.webartigos.com/artigos/antiga-civilizacao-zapoteca-historia-sociedade-religiao-e-legado/108767>> acesso em 04 ago. 2018
- <<http://www.everyculture.com/Middle-America-Caribbean/Zapotec-Religion-and-Expressive-Culture.html>> acesso em 04 ago. 2018
- <<https://zapoteccivilisation.weebly.com/zapotec-religion.html>> acesso em 04 ago. 2018
- <<https://muse.jhu.edu/book/39044>> acesso em 04 ago. 2018