

Madeira, Maria Teresa (2005). *A colecção de gravura antiga da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*. (Dissertação de mestrado. Orient. Prof. Doutora Luísa Capucho Arruda). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Pereira, Fernando António Baptista (2011). *O património artístico da Faculdade de Belas-Artes: o edifício e as suas memórias, as colecções, o arquivo, os legados, um projecto de museu*. In: Lourenço, Marta; Neto, Maria João (coord.), *Património da Universidade de Lisboa: ciência e arte*. Lisboa, pp. 157-172.

<http://museuvirtual.belasartes.ulisboa.pt/> [2017.11.21; 12h].

Notas

ⁱ Podemos referir como exemplos as colecções das seguintes instituições: École nationale supérieure des beaux-Arts (Paris), Accademia di belle arti di Brera (Milão) ou a Academy of fine arts Vienna. Em Portugal, o exemplo mais próximo, embora com as suas diferenças, é o da colecção do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Porto (<http://museu.fba.up.pt/>).

ⁱⁱ A 1ª versão do Museu Virtual da FBAUL data de 2011, que inaugurou, com a disponibilização *on-line* da colecção de desenho antigo. Actualmente existe uma 2ª versão, que passou a integrar a colecção de gravura antiga da Faculdade. Sobre a 1ª versão do museu virtual vd. Arruda, Luísa; Faria, Alberto (2011). *Museu Virtual da FBAUL*. (Conferência apresentada no âmbito do Projecto Conversas à Volta da Mesa, organizado pela Biblioteca da FBAUL, Julho de 2011). Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/4280>.

ⁱⁱⁱ Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa. In: *Diário do Governo*, n.º 257, de 29 de Outubro de 1836.

METODOLOGIA DE CRIAÇÃO PARA ILUSTRAÇÃO DE LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM NARRATIVA

CREATION METHODOLOGY FOR BOOK ILLUSTRATION: A STUDY ON THE CONSTITUTION OF THE NARRATIVE IMAGE

Alexandre Linhares GUEDES¹
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
profalexlg@gmail.com

Resumo

Neste artigo abordaremos o processo de criação da imagem narrativa para fins editoriais, estruturado na metodologia de investigação que vem sendo desenvolvida no doutoramento em Desenho na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Assim, apresentaremos o procedimento relativo à geração do livro de imagens “A Menina, o Riacho e o Príncipe”. Esse projeto de pesquisa é determinado pelo seguinte princípio: a mudança do atual paradigma que estabelece a leitura prévia do texto e, em sequência, a realização das imagens. Essa alteração visa ampliar, – a partir de experimentos fundamentados na análise de obras de arte e ilustrações –, o raio de abrangência visual na produção de uma história sem palavras.

Palavras-chave: Análise. Ilustração. Processo.

Abstract

In this article we will discuss the process of creating the narrative image for editorial purposes, structured in the research methodology that has been developed in the PhD in Drawing at the Faculty of Fine Arts, University of Lisboa (FBAUL). Thus, we will present the procedure related to the generation of the book of images "The Girl, the River and the Prince". This research project is determined by the following principle: the change of the current paradigm that establishes the previous reading of the text and, in sequence, the realization of the images. This amendment seeks to extend - from experiments based on the analysis of works of art and illustrations - the radius of visual comprehension in the production of a story without words.

Keywords: Analysis, Illustration, Process.

¹ Doutorando em Desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; Bolsista da CAPES – Brasil.

No artigo trataremos da constituição da imagem narrativa, enquanto metodologia de criação, a partir de um estudo da forma para fins editoriais. A pesquisa refere-se a elaboração do livro de imagem a “A Menina, o Riacho e o Príncipe” no qual a geração da história, produto de um procedimento eminentemente visual, utiliza como ponto de partida a publicação “A Menina do Narizinho Arrebitado”². Segundo essas premissas, executamos na primeira fase do projeto uma série de análises que objetivam a absorção de aspectos plásticos e imaginativos contidos na obra de artistas situados entre o século XVI e início do século XXI. A inspeção visa estabelecer uma ponte entre a tradição e a modernidade, através de um recorte no qual o desenho apresente protagonismo, ou seja, em que as imagens tenham um caráter mais gráfico. Para tanto, fundamentamos a concepção do projeto de pesquisa dividido em dois momentos: levantamento iconográfico e análise da imagem. O desdobramento dessa investigação resultou em um conjunto de experiências narrativas, de caráter abstrato, estruturadas por princípios compositivos relacionados ao cinema, que vêm sendo utilizados por artistas na ilustração de livros. Essa etapa da pesquisa é compreendida como “o livro de imagem antes do livro de imagem” e reforça a ideia de que independente da existência de um argumento literário, a construção de uma história sem palavras é favorecida quando o processo de criação é completamente visual. Contudo, no que se refere as análises, por serem extensas, iremos restringir nossa abordagem apenas aos aspectos teóricos que são utilizados como mecanismo de reflexão para o trabalho desenvolvido.

Levantamento Iconográfico

O levantamento iconográfico tem por finalidade a constituição de um referencial plástico e imaginativo, a partir do qual realizamos estudos de composição (cópias) e análises dos respectivos conteúdos visuais. A escolha dos artistas e das obras decorre da afinidade visual estabelecida no decurso de nossa jornada artística e acadêmica (1986-2017). Levando-se em consideração esta prerrogativa, iniciamos o procedimento de investigação determinando o espaço de tempo com que iríamos trabalhar.

Procuramos definir neste momento qual seria o alcance da pesquisa e partimos da seguinte premissa: acessar a produção de épocas distintas, com o intuito de absorver conteúdo visual diversificado para a formação de um repertório abrangente. Com isto, pretendemos ampliar nosso leque de possibilidades criativas que visa a elaboração do livro de imagem “A

² “A Menina do Narizinho Arrebitado” é o primeiro livro escrito para crianças e jovens no Brasil. A publicação, datada de 1920, é de autoria do escritor e editor Monteiro Lobato (1882-1948), com ilustrações de Voltolino – pseudônimo de Lemmo Lemmi (1884-1926).

Menina, o Riacho e o Príncipe”. Isso não significa um condicionamento do trabalho às referências que serão estudadas, uma vez que o processo de criação é dinâmico e estará sempre sujeito a variações.

Para alcançarmos o objetivo traçado, entendíamos que seria preciso delimitar um período histórico e optamos por marcar nosso território entre os séculos XVI e início do século XXI. Entretanto, como se tratavam de mais de quinhentos anos de produção artística, fora necessário estabelecer um recorte, para o qual instauramos alguns critérios: o primeiro é relativo ao acesso às fontes visuais disponíveis para consulta *in loco*, pois a internet só nos serviria enquanto fonte de pesquisa preliminar; o segundo aspecto relaciona-se ao nosso interesse pela linha. Isso implica na maneira como percebemos sua presença e variações gráficas na imagem considerando fatores, tais como: sobreposição; silhueta; figura e fundo; escala; claro-escuro; preenchimento de cor com áreas chapadas; variação tonal; ritmo; equilíbrio etc.

Em termos imaginativos levamos em conta, no conjunto das composições observadas, elementos figurativos que nos parecessem estranhos, ambíguos e inverossímeis. Em um universo de setenta e oito artistas, selecionamos cinco e uma obra de cada referência para análise teórico-prática. As imagens são as seguintes: “Senhora com um Chapéu” (Dulcineia), 1982, de Albín Brunovský (1935-1997); “São Cristovão”, 1511, de Albrecht Dürer (1471-1528); “Cinderela”, na seguinte passagem: “Cinderela deixa de ser uma serviçal e recebe sua carruagem para ir ao baile instituído pelo Rei, em que seu filho, o príncipe, escolherá uma esposa dentre todas as moças do reino para casar-se”, 1919, de Arthur Rackham (1867-1939); “Alexandrino e o Pássaro de Fogo”, 1962, de Gilvan Samico³ (1928-2013); e “Sem Título”, 1920, de J. Carlos⁴ (1884-1950).

³ Gilvan José Meira Lins Samico (Recife, Pernambuco, 1928-2013). Gravador, pintor, desenhista, professor. Sua produção é marcada pela recuperação do romanceiro popular nordestino, por meio da literatura de cordel e pela utilização criativa da xilogravura. Com a apresentação de uma nova temática, introduz uma simplificação formal em seus trabalhos, reduzindo o uso da cor e das texturas. Enciclopédia Itaú Cultural. Gilvan Samico. Enciclopédia Itaú Cultural online. [Online]. Fev. 2017, 1º parágrafo. Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10514/gilvan-samico> [3 fev. 2017].

⁴ José Carlos de Brito Cunha (Rio de Janeiro RJ 1884 - idem 1950). Chargista, caricaturista, desenhista, pintor, ilustrador. [...] Sua vida artística inicia-se em 1902 na revista Tagarela. Em mais de 40 anos, J. Carlos conta com uma produção estimada em 100 mil desenhos. Realiza trabalhos no campo da publicidade, ilustrações de livros, decoração, cenário para peças de teatro, escultura e programação visual. O motivo por excelência das charges de J. Carlos é o carioca, seus hábitos e seu entorno. Enciclopédia Itaú Cultural online. [Online]. Fev. 2017, 7 parágrafos. Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10405/j-carlos> [3 fev. 2017].

Análise da Imagem

Nossa investigação enfatiza a importância da análise relativa as obras de arte. Este fundamento nos leva ao estudo da composição e de seus aspectos estruturais, cujas características são tratadas a partir de duas perspectivas complementares: a primeira, relativa aos procedimentos artísticos estabelecidos pelo pintor suíço Johannes Itten (1888-1967), em *L' Étude des Oeuvres d' Art*; e a segunda, através de princípios estabelecidos por Aby Warburg, historiador da arte alemão, na obra *Atlas Mnemosyne*. Outros artistas e teóricos também consubstanciam essa abordagem e estão presentes no curso de nossa argumentação.

As análises das obras de arte fazem parte de um esforço empreendido por Itten ao longo de sua trajetória no intuito de compreender as estruturas criativas, ou seja, as leis que regem a arte. Suas inspeções visuais trazem diversas contribuições à medida em que cada época carrega consigo uma diversidade de possibilidades compositivas. Neste sentido, a pesquisa empreendida a partir do levantamento iconográfico visa, em caráter teórico-prático, um entendimento das questões que envolvem a produção visual.

– Estudos de Composição

Segundo Johannes Itten (1888-1967), artista e pedagogo suíço, a “visão interior” é um passo em direção ao processo formador das obras de arte. Daí sua convicção de que o sentido da visão retém um papel primordial, pois através da observação penetra-se na natureza das obras. Trata-se da tentativa de apreendê-las em sua essência a partir de um procedimento que esteja estruturado por uma experiência perceptiva. Neste sentido, “Contemplar um quadro significa olhá-lo bastante tempo, até o vermos bem, até que ele aja em nós e que ele aja sobre nós, a ponto de que nada dele se possa retirar, nem acrescentar. [...] Aprender a ver é a tarefa em que devemos nos fixar.” (1990, p. 121).

Podemos depreender através do pensamento expresso por Itten, que a apreensão da imagem artística está relacionada a uma vivência do olhar: uma tomada de consciência relativa à obra cuja experiência seja reveladora, trazendo consigo as evidências de um conhecimento que não encontra-se restrito à primeira impressão. “O sentido e o conteúdo das grandes obras é testemunhar a essência espiritual e mística do mundo.” (*id.* p.45) A busca por esse aprendizado é o vetor pelo qual procuramos conduzir os estudos de composição propostos. Entretanto, gostaríamos de salientar também um aspecto comum a todas as análises e que fora percebido no decurso de cada investigação: a presença de uma herança visual ou algo que

também poderíamos denominar como memória artística. Um conjunto de referências que atuam no sentido de consubstanciar as composições e servem de plataforma para a perpetuação de um saber que reside nas obras. Segundo o historiador alemão Aby Warburg (1866- 1929), três sistemas ligam as imagens entre si através do tempo:

[...] em primeiro lugar, os cósmicos [...] pela astronomia e pela evolução das ideias acerca de sua influência na história e nos comportamentos humanos; em segundo lugar, o sistema terrestre de viagem das imagens; e em terceiro lugar o sistema que podemos chamar de social, quer dizer, como as imagens se transmitem igualmente através de uma memória hereditária ou colocando de outra maneira, como o ordenamento social atua como um dos meios mais frequentes para facilitar a transmissão. (2010, p. 141)

Os princípios estabelecidos por Warburg para transmissão de imagens e, em particular o que denomina como sistema social, sublinha a transferência do conhecimento artístico como um fator de hereditariedade cultural, ou seja, algo que não está restrito a determinado período, mas que é comum a todas as épocas. Uma ideia que remonta ao pensamento de Santo Agostinho (354 d.C.- 430 d.C.) quando aponta para a compreensão do tempo como uma categoria que não está sujeita a divisões e quanto a isso, dizia: “o que existe é o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro.” (CCBB, p. 9, 1995) Esta noção de simultaneidade histórica foi aquela com a qual nos defrontamos frequentemente na jornada relativa a cada inspeção visual, reforçando a ideia de que “não há passado ou futuro na arte”. (Chipp, 1996, p. 268) “[...] todas as imagens são as mesmas em diferentes planos.” (*Ibid*)

Para o historiador da arte alemão, o “processo de transmissão de formas não deve ser pensado como uma sucessão cronológica que [...] qualifica de ‘evolucionismo descritivo’, (Warburg, *Op. cit.*, p. 139) mas sim pelas “[...] relações instintivas, que unem a psique humana com uma matéria que se estratifica (se ordena) de maneira acronológica.” (*Ibid*) Isto reforça nossa percepção, pois denota a existência de uma correlação de identidade entre as obras, afinidade que revela a presença de uma índole compositiva, notabilizada por sua autonomia formal.

O processo que envolve a transmissão de saberes visuais através dos tempos e que se configura, entendemos assim, enquanto fator cultural é denominado por Warburg como “viagem das imagens” (*Id.* p. 141). Este percurso pode ser considerado como uma sonoridade que ecoa a partir de oscilações distintas desde a Antiguidade até os nossos dias. Dessa forma, a memória coletiva torna-se o veículo de hereditariedade que reverbera consciente ou inconscientemente na produção artística. Assim, objetivamos reforçar o diálogo existente entre

a modernidade e a tradição segundo um “raciocínio perceptual”⁵. Sendo descartado por nós, nesta tônica, qualquer asserção ao termo evolução, pois entendemos os avanços alcançados como o resultado de uma variação da capacidade de absorção e adaptação cognitiva atemporal ou como nomina Warburg, “acronológica”. Vejamos o que Pablo Picasso (1881-1973) pensa sobre isto:

Se uma obra de arte não pode viver sempre no presente, ela não deve ser absolutamente considerada. A arte dos gregos, dos egípcios, dos grandes pintores que viveram em outros tempos, não é uma arte do passado, talvez esteja mais viva hoje do que nunca. A arte não evolui por si mesma; as ideias das pessoas se modificam e, com elas o seu modo de expressão. [...] Variação não significa evolução. (Chipp, *Op. cit.*, p. 268-9)

A linha de pensamento expressa pelo pintor catalão salienta que arte não tem um caráter darwiniano, mas que funciona como uma caixa de ressonância sujeita a mutações. Segundo essa acepção, o passado não deve ser descartado e nem muito menos percebido a partir de um caráter evolucionista. Ao defendermos este ponto de vista, centrado na simultaneidade histórica, não estamos propondo um retorno ao Renascimento ou qualquer coisa do gênero, mas uma compreensão daquilo que dá sedimento e por conseguinte, segundo nossa perspectiva, estrutura a criação artística. Por isso, ressaltamos em nossa investigação o diálogo existente entre a gravura de Albín Brunovský (1935- 1997), Albrecht Dürer (1471-1528), Arthur Rackham (1867-1939), Gilvan Samico (1928-2013) e J. Carlos (1884-1950) com a tradição, sendo esse princípio compreendido, como já fora dito anteriormente, pelo prisma do raciocínio perceptual. Atitude que é reflexo de uma compreensão fundamentada na metodologia visual de Itten, cuja ideia primordial foi a de resgatar uma consciência artística ligada à tradição pictórica na qual, segundo ele, residem conhecimentos sobre os aspectos formais da imagem:

Seria muito revelador examinar e representar com que abstração os antigos mestres pintaram seus quadros. Quem não vê, nos quadros de Leonardo da Vinci, de Piero Della Francesca, de Rembrandt e de muitos outros senão o objeto e seu conteúdo simbólico, perde dele a força ativa e a beleza. Esta força e esta beleza são engendradas pelos contrastes de linhas, de formas, de proporções e de texturas, pela oposição preto-branco e as numerosas nuances possíveis de cinza, pelo claro-escuro das cores, contraste quente-frio, ou seja, um material imenso que está à disposição do pintor [...]. (*Op. cit.*, p. 26)

⁵ “Por ‘raciocínio perceptual’ entendo o trabalho criativo que inclui a utilização de relação entre qualidades sensíveis tais como o tamanho, o movimento, o espaço, a forma ou a cor. Albert Einstein qualificou em certa ocasião o seu pensamento de ‘interação combinatória’ de ‘certos signos e imagens mais ou menos claros’ [...]. Estas operações eram umas vezes aparentemente muito conscientes e outras não, pois Einstein assegurava a seguir que a ‘plena consciência é um caso limite que nunca pode atingir-se por completo’. Do mesmo modo, um artista elabora suas composições pictóricas essencialmente através do raciocínio perceptual, guiado por processos que têm lugar abaixo do nível da consciência.” (Arnheim, 1997, p.285)

Para o artista e pedagogo suíço, esta tomada de consciência permite ao observador atento uma apreensão totalizante do objeto artístico e seu eventual desdobramento analítico, possibilitando a elaboração de um repertório plástico que será comum, segundo nosso entendimento, a qualquer meio de expressão visual. No decurso de sua prática docente e artística Itten visa apreender as forças vitais emanantes dos quadros, assim como as qualidades expressivas das formas isoladas ou dos conjuntos de formas. Neste sentido, procura demonstrar como o ensino do olhar construído de maneira lógica pode se somar à apreensão sensível das obras para, por exemplo, escalonar os contrastes fundamentais característicos e representá-los de maneira elementar. Significa efetuar a experiência desses efeitos essenciais como portadores de forças expressivas: “Para compreender as formas e seu valor expressivo, é preciso aprender a linguagem dessas formas.” (*Id.*, p. 121) Tal princípio só é possível quando realizamos uma reflexão crítica de que “desenvolver o olho do espírito, a visão interior, a clarividência, o conhecimento da real natureza das coisas através de suas formas enganadoras, é uma nobre finalidade.” (*id.*, p. 39) Suas considerações sublinham a pertinência de uma abordagem da obra instrumentalizada pela visão e chancelada por uma vivência dos mecanismos que regem a produção da imagem. A absorção e o reconhecimento dessas qualidades compositivas também encontram-se no centro da investigação teórica do professor e pintor Nelson Macedo, abrangendo a dinâmica do olhar e suas reverberações em relação ao objeto artístico.

A apreensão não conduz a uma resultante fixa, mas se mantém como experiência do movimento ou ação cognitiva diante da obra: é no contato visual com a forma configurada que se dá o entendimento, como vivência de sua ordenação interna. O sentido artístico é uma potência indeterminada e se renova a cada contato com a obra. (2000, p. 52)

O pensamento expresso anteriormente ecoa nas palavras do teórico alemão Rudolf Arnheim: “Nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador.” (1998, Introdução) Ao concluirmos esse estágio da pesquisa chegamos à seguinte conclusão: por mais “óbvio” que possa parecer, pretendemos apenas atestar o resultado de um experimento que teve o objetivo de suscitar uma ideia sobre os procedimentos relacionados à concepção da imagem artística. Propósito que também teve por finalidade a ampliação de nosso conhecimento plástico e imaginativo.

Talvez me digam que seria de se esperar de um pintor outras perspectivas sobre a pintura, e que em suma só apresentei lugares-comuns. A isso respondo que não existem verdades novas. O papel do artista, assim

como o do cientista, consiste em aprender as verdades correntes que lhe foram constantemente repetidas, mas que para ele assumiram um caráter de novidade e se tornarão suas no dia em que ele perceber o sentido mais profundo delas. Se os engenheiros aeronáuticos tivessem de apresentar suas pesquisas, explicar como puderam sair da terra e se lançar no espaço, dariam- nos simplesmente a confirmação de princípios de física muito elementares, que outros inventores negligenciaram. Um artista sempre ganha ao aprender sobre si mesmo, e eu me felicito por ter aprendido qual era meu ponto fraco. (Matisse, 2007, p. 49)

Realizar estudos de composição sobre o ponto de vista da produção constituiu-se em um grande aprendizado, reforçando a importância desse tipo de iniciativa. Fica claro, portanto, que “[...] o conhecimento dos meios de criação e de suas leis não representa um fim em si mesmo, mas tem apenas um caráter instrumental que permite alcançar o objetivo de um autodesenvolvimento criativo.” (Wick, 1989, p. 155) Por isto, cada passo dado no procedimento relativo às investigações empreendidas, trouxe ganhos que ainda não sabemos como irão reverberar em nosso processo de criação. A dinâmica que envolve essa natureza não está sujeita a premonições e acreditamos que, nesse particular, resida o mistério da criação. “Finalmente, foi uma lição salutar a descoberta de que a visão não é um registro mecânico de elementos, mas sim a apreensão de padrões estruturais significativos.” (Arnheim, *Op. cit.*, Introdução)

O Livro de Imagem antes do Livro de Imagem

Nesta etapa do trabalho, tratamos dos aspectos visuais relativos à concepção de um livro de imagem. Realizamos essa investigação a partir de uma conduta artística que tem por objetivo uma pesquisa do processo de criação. Entretanto, nossa proposta não se restringe ao modelo adotado no estágio anterior do projeto, pois amplia o alcance dessa iniciativa através de uma diversificação de procedimentos. Isto significa dizer que intensificamos a ideia, – segundo princípios estabelecidos na origem da pesquisa –, de que a imagem é a força motriz da própria imagem. Assim, iniciamos o desenvolvimento de livretos, estritamente visuais, antes do contato com o texto de Monteiro Lobato e as ilustrações de Voltolino em “A Menina do Narizinho Arrebitado”, matriz literária que será utilizada para a geração do *picture book* a “A Menina, o Riacho e o Príncipe. Tendo por objetivo essa finalidade, exploramos dois estudos de caso relacionados a produção editorial e o resultado das análises efetuadas no primeiro capítulo, a partir de experiências que envolvem a elaboração de composições narrativas abstratas. Esse movimento pretende aprofundar a capacitação plástica e narrativa da proposição inicial, para

na sequência, – considerando a publicação que serve como referência ao trabalho –, conceber uma nova história caracterizada figurativamente.

- Dois estudos de caso: Dawn (Alvorecer) e Outono

Com o intuito de ampliarmos o conhecimento relativo a elaboração de uma narrativa não-verbal, examinamos duas possibilidades que fazem menção a um mesmo tipo de matriz visual: o cinema. Segundo Maria Nikolajeva (1952) e Carole Scott (?), a sétima arte é uma referência bastante utilizada na ambientação de livros ilustrados ou livros de imagem, e sobre isso, fazem a seguinte consideração:

[...] ao contrário do teatro, mas semelhantes ao filme, os livros ilustrados podem fazer uso de uma diversidade de soluções de imagem na descrição do cenário, por exemplo, com planos panorâmicos (em especial nas páginas introdutórias), planos gerais, planos médios, closes ou cenas múltiplas (isto é, duas ou mais locações diferentes na mesma página dupla). (2011, p. 87)

É por intermédio desses recursos compositivos que percebemos a estratégia de construção narrativa empreendida por Uri Shulevitz (1935) em Dawn (Alvorecer) e André Letria (1973) em Outono. Essas publicações são eminentemente visuais e exploram, em termos cinematográficos, abordagens distintas na estruturação do livro de imagem. Entretanto, em ambas as situações podemos verificar um sistema ordenado que interliga todos os elementos, mesmo quando esses se diferenciam, na constituição de uma história. Para Serguei Eisenstein (1898-1948), esse sentido de organização é produto de uma articulação formal, que visa sustentar a criação artística.

“[...] em uma obra de arte orgânica, os elementos que sustentam a obra como um todo perpassam todos os aspectos que a compõem. [...] a qualidade orgânica pode ser definida pelo fato de que a obra como um todo é governada por determinada lei de estrutura e todas as suas partes são subordinadas a esta lei. Os estetas alemães etiquetaram isto: qualidade orgânica de uma ordem geral”. (2002, p. 148-149)

A natureza desse princípio está presente naquilo que notabiliza a composição das obras em questão, salientando em cada conjunto de imagens a orientação estética da narrativa. Esse pressuposto aponta para o tipo de abordagem, tomada por empréstimo ao cinema, que os respectivos livros ostentam em seus arranjos visuais.

Shulevitz em Alvorecer tira partido de uma estratégia fílmica que está relacionada a montagem a partir de cortes sucessivos, crescentes ou decrescentes, de planos que ditam a

alternância de sequências visuais e distinguem a ação em dois segmentos: movimento permanente (propiciado pela aproximação e pelo distanciamento do foco de interesse; deslocamento da câmera) e movimento intermitente (ocorre no interior das cenas em períodos de tempo distintos). A correlação desses ritmos facultam a narrativa uma dinâmica que, guardadas as devidas proporções, em sua plasticidade assemelha-se ao cinema mudo. Podemos explicar isso pela objetividade com que a história é exposta em seu desencadeamento, o que contribui para uma percepção orgânica de um contexto ordenado cenograficamente. Neste sentido, entendemos que a configuração de *Alvorecer* resulta de uma proposição que visa favorecer a interpretação e por conseguinte, a leitura de imagens que precedem de palavras, pois o texto aqui é meramente acessório. Assim, a composição levada a termo por meio de determinados artifícios relativos ao cinema – como a simulação de movimento sugerido pelo tipo de sequência estabelecida –, revela o quanto esse procedimento é útil. “Um livro de imagens está mais próximo do teatro e do cinema, [...] em particular, do que a outros tipos de livros. É um tipo único de livro.” (Shulevitz, 1997, p. 16)

Com base no estudo realizado, estruturamos duas composições nas quais trabalhamos a partir da diferenciação entre plano geral, intermediário e close-up na forma de storyboard (esboço sequencial). Nosso objetivo com essa proposição foi o de vivenciar na prática os fundamentos aprendidos pela observação de *Alvorecer*.

Quanto a *Letria*, na obra *Outono*, tivemos novamente a oportunidade de explorar conceitos visuais, de caráter narrativo, relacionados ao cinema. Porém, segundo outra perspectiva compositiva: o plano-sequência.

“André Bazin, co-fundador da lendária revista *Cahiers du Cinéma*, definia o plano-sequência como a filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, no qual a câmera realiza um movimento sequencial, sem ocorrência de cortes e em apenas um take. Ele defendia a ideia de que este recurso dava mais realismo ao cinema, evitando a ruptura da realidade, que acontece normalmente através das montagens de takes em uma película.”⁶

Partindo dessa premissa o autor simula um plano-sequência, como seria no cinema, através de um formato de livro que se desdobra em várias sequências visuais e pode ser percebido horizontalmente, enquanto um plano contínuo. Isso é muito interessante, pois indica no todo de que maneira os elementos contidos em cada quadro reagem a dinâmica de espaço-tempo estabelecida por *Letria*. Não há diversificação de planos ou cortes e tudo se dá de forma

⁶ Cinéfilos. Plano Sequência. Cinéfilos. [Online]. Ago. 2013, 1 parágrafo. Disponível: <http://cinefilosjornalismojunior.com.br/a-tecnica-do-plano-sequencia/> [19 ago. 2011].

ininterrupta, mesmo quando somos obrigados pela força das limitações que o meio impõe, a nos dirigir para verso do livro. Assim, compreendemos que a dinâmica da publicação é estruturada para dar protagonismo ao movimento, dimensionando a narrativa como expressão artística.

- Narrativa abstrata: experimentos visuais

A pesquisa realizada a partir das narrativas visuais de Shulevitz e Letria foram demasiado importantes, pois somadas as análises realizadas na primeira fase do projeto, ampliaram o espectro de possibilidades a serem exploradas no trabalho. Entretanto, ainda não tínhamos a ideia de como transformar os resultados alcançados até então, em algo que apontasse para uma expansão de nossa metodologia de criação. Estávamos diante de um impasse, ou seja, um daqueles momentos no qual acontece uma espécie de estagnação, onde tudo parece estar envolto em brumas. Porém, ao termos uma conversa informal sobre o projeto com a arquiteta brasileira Katya Verônica Linhares C. Branco (1961), ela, por considerar que a proposta tinha algo haver com livros de artista, nos apresenta a produção do pintor iraquiano Dia Azzawi (1939). O contato com a obra de Azzawi, pela multiplicidade plástica de seus livros, sinaliza para uma possível resposta ao dilema. Em paralelo a descoberta do pintor iraquiano, também buscávamos um referência teórica que tratasse de procedimentos, compositivos, relacionados a elaboração de imagens voltadas para a ilustração de livros. Após um período de tentativas infrutíferas, chegamos a publicação *Picture This: How Pictures Work* (Imagine Isso: Como as Imagens Funcionam), da ilustradora norte-americana Molly Bang (1943). Nesse livro a autora discorre de maneira didática sobre sua concepção para *Red Riding Hood* (Chapeuzinho Vermelho), no qual, através de configurações oriundas de uma série de recortes e colagens, gera signos visuais reconhecíveis como o lobo, a árvore, a floresta... Dessa articulação quase aleatória, porém que obedece a uma ordem empírica de construção, nascem as ilustrações. Arnheim aborda o princípio metodológico de Bang, segundo a seguinte perspectiva:

O que é... tão especial e impressionante sobre o estilo do seu livro é que ele usa formas geométricas não como geometria [...], mas inteiramente como expressão dinâmica. Estamos falando de um jogo de forças visuais dramáticas, ao apresentar características como tamanho ou direção ou contraste, como [...] ações [...]. Isso torna sua história muita viva em cada página. Dá a todas as suas configurações um vigor que [...] as torna numa espécie de essência elementar. . . . É o que resta de "Red Riding Hood" quando

estraímos a beleza e deixamos que as sensações experimentadas gerem uma confiança na aparência direta e pura. (*Apud* Bang, 2016, p. xiii)

Os fundamentos que norteiam a concepção visual da ilustradora norte-americana, na percepção de Arnheim e o livros de Azzawi, para nós, constituem-se no elo de ligação que faltava para a ampliação do processo de criação em curso. Assim, estabelecemos uma conexão relativa as recentes descobertas e a pesquisa em desenvolvimento, partindo da seguinte premissa: elaborar um conjunto de composições, de caráter abstrato, na qual relacionássemos os ensinamentos narrativos investigados, com as estruturas gráficas derivadas de análises feitas a partir das obras de Brunovský, Dürer e J. Carlos. Dessa interseção surgem a “Composição Narrativa Abstrata N° 1, 2 e 3”. Os títulos fazem referência as pinturas elaboradas pelo artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), no período (1911-1914) em que fez parte do grupo *Der Blaue Reiter* (“O cavaleiro Azul”). A deferência não é gratuita, pois o procedimento adotado por Kandinsky em sua investigação artística, a época, guardadas as devidas proporções, assemelha-se aos experimentos decorrentes das aspirações que orientam nosso projeto.

Podemos dar por certo que a pintura não esteve sempre tão abandonada nesse plano quanto está hoje, que certos conhecimentos teóricos existiam, e isso não apenas no que diz respeito às questões puramente técnicas, mas porque um certo tratado de composição podia ser ensinado – e foi ensinado – ao principiante e porque alguns conhecimentos, relativos aos elementos pictóricos, à sua essência e a seu emprego pelo artista eram coisas conhecidas⁷. (2001, p. 11)

A pesquisa empreendida através das análises, nos leva, não por acaso, a uma vivência daquilo que é próprio à imagem: a essência dos elementos que constituem a forma. Origem do pensamento visual que dirige-se, segundo os princípios já estabelecidos, para uma experimentação induzida a partir de estruturas visuais subjacentes, cujo fim é tornar possível o surgimento de uma nova composição. “Essa palavra age em mim como uma prece.” (Philippe Sers, *Apud* KANDISNKY, 2001, p. XXVII)

Meu objetivo é desenvolver no homem o sentimento da essência das coisas, e isso pela contemplação da matéria, fazendo reviver os sentimentos que encontraram forma nas obras de arte, relação entre sentimento e forma [...]. É no movimento que me parece jazer toda a vida vivente, tudo o que existe [...]. Então surge a questão concernente à maneira pela qual a forma nasce do movimento. Se pudermos

⁷ Por exemplo, o emprego na composição dos três planos originais como base de construção do quadro. Ainda recentemente tomavam-se por base nas academias de arte algumas dessas noções; talvez a mesma coisa aconteça hoje.

resolvê-la, podemos também dar forma às essências. Pois a essência vem fundamentalmente do movimento. (Itten, 1990, pag. 40)

Conforme Kandinsky, Itten procura chegar ao âmago de uma síntese formal que seja orientada pela ação de sentir (absorção de conteúdo visual) e ressentir (sentir novamente) as imagens, como produto de uma vivência plástica e imaginativa da forma. Com base nessa tônica e na apreensão do *modus operandi* de Shulevitz, Letria, Azzawi e Bang, iniciamos o desenvolvimento relativo a “Composição Narrativa Abstrata N° 1, 2 e 3”. Este ensaio tem por objetivo expandir nossa perspectiva teórico-prática em relação aos princípios que constituem um livro de imagem.

“Os livros de imagens são ‘escritos’ com imagens tanto quanto aqueles que são escritos com palavras. [...] Ao contar uma história visualmente, ao invés de descrevê-la verbalmente, o livro ilustrado torna-se uma experiência dramática: imediata, vívida, em movimento. Um livro de imagens está mais próximo do teatro e do cinema, em filmes mudos, em particular, do que a outros tipos de livros. É um tipo único de livro”. (Shulevitz, 1997, p. 16)

A experiência proposta provém de estruturas de claro-escuro, que ressignificadas passam a figurar como cenários; e de formas como a elipse, o retângulo, o círculo, o paralelogramo e o triângulo retângulo que são extraídos de estruturas lineares, caracterizando o que poderíamos chamar de personagens. Cada narrativa é constituída de uma única base cenográfica dimensionada, no *storyboard*⁸ (esboço sequencial ou caminho de ferro) a partir de arranjos visuais decorrentes de ampliações, rebatimentos, inversões, segmentações de natureza horizontal-vertical e repetições, dos elementos geométricos, que estabelecem conexões para o desencadeamento de uma sequencialidade visual. Como as estruturas e seus derivados são distintos, as composições apresentam um conjunto diversificado de histórias não-figurativas, nas quais também utilizamos cores complementares, em dois dos três estudos realizados, para realçar as diferenças presentes nas narrativas.

Ao apresentarmos o produto de nossa pesquisa ao professor Pedro Saraiva (1952), catedrático em Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), –

⁸ Os storyboards são utilizados para o planejamento visual das cenas [...]. Eles consistem em uma seqüência de quadros, no formato no qual [...] as imagens [...] são desenhadas [...] da forma como imaginadas [...], incluindo o ângulo [...], a iluminação desejada, etc. Cada um desses desenhos pode ser acompanhado ainda de anotações sobre a cena, tais como a descrição da ação, do movimento, [...], ou qualquer outra informação que se julgar importante. Os storyboards são, de uma certa forma, uma etapa intermediária entre o roteiro [...] e sua realização na prática. [...] são particularmente importantes no planejamento de filmes de animação, já que eles possibilitam uma primeira aproximação das artes a serem [...]. Nesse sentido, eles podem ser considerados como uma versão prévia do filme no formato de uma história em quadrinhos. Associação Brasileira de Cinematografia online. [online]. Dez. 2017, 4 parágrafos. Disponível: <http://www.abcine.org.br/servicos/?id=158&/storyboard> [7 dez. 2017].

orientador do projeto de investigação –, tivemos a indicação de uma referência iconográfica que se somaria as demais e expandiria nossa percepção quanto ao trabalho: Katsumi Komagata (1953).

O ilustrador japonês trabalha na concepção de suas imagens com recorte e colagem, assim como Bang em “Chapeuzinho Vermelho”, diferenciando-se apenas pela utilização de uma gama mais variada de papéis coloridos e em algumas imagens que tendem a tridimensionalidade. Levando-se em consideração o que é relativo ao uso da cor e a ideia de algo que não tivesse somente um caráter planar, compreendemos porque Saraiva sugeriu a observação de Komagata: precisávamos dar uma outra dimensão ao conjunto de narrativas elaboradas, acrescentando a esse bloco a ideia de livro, ou seja, de objeto, como parte integrante de uma lógica visual relacionada à ilustração. Segundo Shulevitz, “Somente através da compreensão da estrutura do livro – incluindo sua estrutura mecânica – e como funciona, você pode fazer um bom livro.” (1997, p. 11) Neste sentido, tivemos uma tomada de consciência que potencializa os objetivos traçados, tornando indissociáveis a relação entre ilustração e design para o desenvolvimento do projeto.

O designer italiano Bruno Munari (1907-1998), aborda a relação entre design e ilustração, referindo-se ao livro, como algo que deva ser tratado através de um diálogo que favoreça a comunicação visual. Para tanto, é preciso que o projeto envolva uma ordenação do pensamento formal na qual tenhamos uma percepção do “livro como objeto”. (1981, p. 220)

O papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como “comunicante” de alguma coisa. Se quisermos por à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais com que é feito um livro devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato; com encadernações diferentes, recortes, sequências de formas (de folhas), com papéis de diferentes matérias, coma as suas cores naturais e as suas texturas. (*Id.*, p. 221)

Munari ao sugerir a adoção desse princípio está nos falando sobre uma lógica de construção, – denominada “experimentação criativa” (*Id.*, p. 222) –, que favoreça a apreensão do livro como um objeto de comunicação visual. Esse fundamento é latente na produção de Komagata e tangencia a obra de Azzawi, pois em ambas as situações o que prevalece é o conjunto. Poderíamos definir esse todo visual como a “dialética dos opostos entre as várias partes que compõem o objeto livro” (Oliveira, 2008, p. 57). Partindo desse pressuposto, precisamos considerar um fator importante: o ritmo.

[...], o ritmo deve ser entendido como um amálgama, um resultado do atrito visual entre formas e espaços opostos. Também deve ser compreendido que ele não está circunscrito unicamente à sua atuação em uma ilustração. O verdadeiro sentido do ritmo aqui proposto está na concepção de montagem geral, na justaposição de elementos antagônicos ao longo de todo livro. Uma ilustração se relaciona com a seguinte, e assim por diante.

O livro é uma arquitetura móvel. A sucessão de elementos que o constitui poderia até ser denominada *expressão cinética* do livro. Essa sinestesia gráfica, essa inter-relação dinâmica de todas as partes, do início ao fim, é o objetivo e o significado mais amplo de ritmo na arte de ilustrar [...] criar um eixo, uma linha aglutinadora entre elementos díspares.

Portanto, o ritmo é um gênero de montagem que nos aproxima da montagem ou edição cinematográficas. (2008, p. 58)

Esta percepção acerca do ritmo e de sua intrínseca relação com a estruturação gráfica do livro, em termos de concepção, nos remete aos estudos de caso relativos a Shulevitz e Letria; e ao conceito no qual Munari estabelece a comunhão entre design e ilustração, como fator constitutivo da comunicação visual para fins editoriais. Assim, no que concerne a esse tipo de abordagem, procuramos alicerçar a transformação das narrativas em livretos, no quais todos os aspectos envolvidos nesse processo fossem tratados de forma correlata.

Começamos pela adequação do *storyboard*, de cada narrativa abstrata, a um formato que possibilitasse o domínio físico do procedimento. Por isso, optamos em trabalhar com uma dimensão que não ultrapassasse, no caso do livreto aberto, 17 cm x 10,7 cm. Outro fator importante nessa fase de elaboração foi a adoção da cartolina para o desenvolvimento das peças gráficas, utilizando tal superfície como matéria prima na “experimentação acerca das possibilidades visuais e tácteis do livro como objeto” (Munari, 1981, p. 228). Neste sentido, o suporte passa a ser estratégico enquanto agente comunicante de um ritmo e de uma plástica, peculiares, nas histórias não-figurativas.

se um papel é transparente comunica a transparência, se é áspero comunica aspereza. [...] cada papel comunica a sua qualidade. E isso é já uma razão para ser usado como comunicante: trata-se então de relacionar este conhecimento com os outros que vão resultar da experimentação”. (*Id.*, p. 223)

A apropriação desse material, manipulado segundo os artifícios utilizados por Bang em seu procedimento e tratado por Munari em sua concepção teórica, deságua no que é conhecido como “pré-livros” (*Id.*, p. 228). Em nosso caso específico, o termo funciona para nomear o ensaio que é produto de nossas futuras pretensões, ou seja, a geração do livro de imagem “A

Menina, o Riacho e o Príncipe”. Imbuídos desse intuito, demos continuidade ao desenvolvimento da “Composição Narrativa Abstrata Nº 1, 2 e 3, na forma de livretos.

Na medida em que avançamos na construção das ilustrações através da montagem dos cadernos para os livretos, observamos algo que havia passado ao largo de nossa consciência no *storyboard* de cada proposta: as histórias poderiam começar ou terminar segundo uma lógica não ortodoxa de imagem sequencial. Para Munari, essa flexibilização da dinâmica narrativa se enquadra em uma tipologia editorial denominada, por ele, como “livro ilegível” (*Id.*, p. 226). Nesse caso, especificamente, o livro pode ser utilizado “abrindo as páginas ao acaso, começando onde se quiser, andar para a frente e para trás, para compor e decompor todas as possíveis combinações [...]” (*Ibid.*, p. 226). Essa constatação foi mais um indício de como estávamos circunscritos ao caráter intangível do processo de criação, que também é inerente a outros meios de expressão. Dessa maneira, a energia gerada pelo acúmulo de experiências visuais reverberam através de um “raciocínio perceptual”, desde a sua origem, no desenvolvimento do projeto de investigação.

A consequência desses ensaios, considerando os princípios elencados até aqui, redundam em três peças gráficas até certo ponto homogêneas. A identidade que caracteriza o conjunto é percebida no formato, na utilização de um mesmo suporte, pela presença de áreas brancas na parte externa e interna dos livretos e na dimensão do letreiro em cada sobrecapa. Porém, precisamos destacar que em alguns aspectos os arranjos visuais, – apesar de serem sempre dispostos segundo artifícios de construção cinematográfica –, são um pouco diferentes como poderemos observar na descrição de cada composição.

Na “Composição Narrativa Abstrata Nº 1”, exploramos a estrutura de claro-escuro extraída de análise relativa a obra “Senhora com um Chapéu” (Dulcinea), 1982, de Albín Brunovský, para assinalar os cenários e as personagens, que são uma elipse e um retângulo. Utilizamos cartolina branca e preta na confecção das ilustrações, compondo as imagens a partir de áreas cheias e vazias, considerando intervalos de tempo em que o suporte, no caso o papel, assume protagonismo no curso da narrativa. A adoção desse princípio gera uma pausa e traz um arejamento visual que da vitalidade à história pela ausência de sonoridade, ou seja, pelo silêncio que toma de assalto algumas páginas. Nestes interstícios, as personagens são totalmente segregadas e suscitam um mistério sugestionado pela economia de elementos. Com relação a ordenação compositiva da estrutura editorial, obedece uma caracterização pré-textual (folhas de guarda, falso rosto e frontispício) e textual (narrativa visual), na qual o enredo se estabelece a partir do verso da folha de rosto com um retângulo preto e termina ou começa com o uma elipse, pois a narrativa pode ser lida da frente para trás ou vice-versa. Isso acaba

operando como mais estímulo perceptivo, porque possibilita uma “composição rítmica espaço-temporal” (*Id.*, p. 226) que sugestiona interpretações variadas da história.

Quando se mostra uma ação – o que está acontecendo – você evita as dificuldades que podem surgir na tentativa de mostrar ideias gerais, como “progresso”, “paz” ou “paciência”. O desenvolvimento de uma sequência de imagens deve procurar alcançar um nível de clareza tão absoluto, tanto quanto um sinal de estrada que pode ser apreendido instantaneamente. A compreensão da comunicação também é importante porque a atenção do leitor depende disso. (Shulevitz, 1997, p.18)

A “Composição Narrativa Abstrata N° 2”, também está alicerçada a partir de elementos pré-textuais e textuais, porém um aspecto marca de maneira distinta esse ensaio gráfico: o uso da cor. Apesar de mantermos a oposição preto e branco, introduzimos nessa equação o uso de cores complementares através do contraste quente-frio, que é manifesto pelo laranja e uma tonalidade de azul mais fechado. Ao tirarmos partido desse fator em conformidade com as estruturas de claro-escuro e linear resultantes da análise da gravura “São Cristovão”, 1511, de Albrecht Dürer, obtivemos um intenso contraste rítmico entre as partes que constituem a história. O roteiro gira em torno de uma perseguição protagonizada pelo paralelogramo e pelo círculo, que mudam de cor quando um está perto de se aproximar do outro. A cenografia é ordenada a partir de uma disposição formal na qual utilizamos as personagens sobrepostas a dois ou três planos sucessivos como figura-fundo. O caráter quase planimétrico das composições é quebrado, por vezes, pela presença de retículas de ponto uniforme e transparências criadas com acetato rígido. Ao folharmos as páginas nas quais o material está presente, conseguimos dar tridimensionalidade as superfícies por intermédio de seu caráter translúcido, produzindo ambiguidades plásticas na sequencialidade de cada contexto específico. Esta percepção de espacialidade fica ainda mais visível, quando dispomos na parte central da narrativa duas áreas recortadas e rebatidas na vertical, relativas a estrutura de claro-escuro, entre as quais figura o acetato. O uso desse recurso só foi possível em função da passagem de um meio específico de representação, no caso o *storyboard*, para a dimensão do livro. Nesse percurso a reverberação inconsciente de referências como Komagata e Azzawi, em associação com a dinâmica processual de Bang e os princípios de Munari, não são apenas uma mera coincidência. Na verdade, são uma tomada de consciência, produto de uma ação conjunta que agrega o ver, o fazer e o pensar, na esfera do “raciocínio perceptual”.

Páginas iguais comunicam um efeito de monotonia, páginas de diferentes formatos são mais comunicativas. Se os formatos forem organizados de modo crescente, decrescente, em diagonal ou

ritmados, pode obter-se uma informação visual rítmica, dado que o voltar da página é uma ação que se realiza no tempo e portanto participa do ritmo visual-temporal. Se além disso usarmos também papéis de duas cores: alternando uma folha de papel branco e uma folha de papel preto (ou vermelho) o efeito rítmico será acentuado”. (Munari, 1981, p.224)

Em nosso último ensaio, denominado de “Composição Narrativa Abstrata Nº 3, exploramos a estrutura linear e de claro-escuro da ilustração “Sem Título”, 1920, de J. Carlos, para a elaboração da narrativa. Para tanto, utilizamos por mais uma vez o branco, o preto e um par de cores complementares que são o verde e o vermelho. Entretanto, diferentemente das duas primeiras proposições, os elementos pré-textuais foram retirados e abriram espaço para construção de uma história que se inicia no verso da primeira capa. Tiramos partido dessa solução, pois era nosso desejo experimentar uma nova disposição narrativa que, guardadas as devidas proporções, funciona-se como um plano sequência. Imbuídos desse intuito, retomamos por algumas vezes os estudos realizados a partir do livro *Alvorecer*, de Shulevitz e “Outono”, de Letria; incluindo nesse horizonte a obra do cineasta alemão Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). Selecionamos os filmes “Aurora”⁹ (1927), no qual trabalha com imagem contínua em várias cenas; e a “Última Gargalhada”¹⁰ (1924), em que dispensa a utilização da palavra para auxiliar na compreensão da história. Com isso, procuramos estabelecer uma relação de maior proximidade com o cinema e sua diversidade de possibilidades compositivas.

O movimento, tal como é realmente visto [...], baseia-se nos seguintes fatores: 1) os movimentos dos objetos, vivos ou mortos [...]; 2) o efeito da perspectiva e da distância da câmera ao objeto; 3) o efeito da câmera móvel; 4) a síntese das cenas individuais realizada pela montagem, numa composição total do movimento; 5) a interação dos movimentos colocados em sequência pela montagem. (Arnheim, 1989, p. 145-146)

Levando em consideração esses princípios, também adaptados por Shulevitz e Letria para a ilustração de livros, procuramos agregar valor ao que já havia sido estabelecido no *storyboard*. Assim, dando continuidade ao processo, percebemos a presença de um fator que é comum as outras proposições, mas ganha relevo nesse ensaio por conta de uma maior aproximação com o cinema: a montagem. Segundo Arnheim, esse artifício “é a operação que

⁹ Apresentamos um fragmento do filme “Aurora”, com duração de 15 minutos e 7 segundos, no qual pode-se observar como Murnau trabalha em sua composição cinematográfica com o recurso do plano sequência. <https://www.youtube.com/watch?v=QjEpgophKQI&t=142s>.

¹⁰ Separamos uma parte do filme “A Última Gargalhada”, com duração de 4 minutos e 5 segundos, para exemplificar a partir de um conjunto de cenas, como Murnau cria uma narrativa sem o auxílio de palavras, ou seja, de um texto que funcione como complemento para as imagens. <https://www.youtube.com/watch?v=ReudP33pwHM>.

consiste em ligar planos e situações que ocorrem em tempos e espaços diferentes.” (*Id.*, p. 73-74). Esta dimensão do movimento desvela o papel significativo que a montagem pode exercer na constituição de imagens, cuja ação é desencadeada pela transposição de páginas, como algo equivalente aos *frames* de um filme. Dessa forma, estabelecemos a presença ininterrupta de um triângulo retângulo associado a linhas não contínuas (tracejado), episodicamente intervalados por cenários no percurso da história. Também ganham destaque no enredo o contraste acentuado de cores, texturas e do círculo que inscreve em sua área uma configuração anamórfica. Apesar da presença esporádica desse elemento geométrico no contexto, podemos considerá-lo estratégico. Isso porque caracteriza a conexão entre o miolo do livreto e a imagem que anuncia a história na parte frontal da sobrecapa. O triângulo retângulo que aparece praticamente em todas as partes acaba por ter um papel secundário, pois figura na parte de trás do envólucro. Todavia, essa distribuição é proposital e visa despertar um sentido exploratório da composição narrativa abstrata a partir de suas qualidades subjacentes, ou seja, daquilo que a consubstancia plástica e imaginativamente. “A comunicação só é possível através de um grau de novidade num contexto familiar.” (John R. Pierce, *Apud* Shulevitz, 1997, p. 18).

As experiências realizadas no âmbito desse projeto de investigação, enquanto metodologia de criação, refletem a ideia de que a imagem é o agente indutor da própria imagem. Neste sentido, tivemos por finalidade desenvolver processos alternativos de concepção visual para fins editoriais, ampliando o produto derivado de nossas escolhas para a elaboração do livro de imagem “A Menina, o Riacho e o Príncipe”.

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. (1998). *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira Editora.
_____. (1989). *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70.

Bang, M. (2016). *Picture This: How Pictures Work*. 2o Edition. San Francisco: Chronicle Books.

Sant'Anna, Affonso Romano de. Org. (1995). *Artes do Livro – Catálogo da exposição Artes do Livro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

- Eisenstein, S. (2002). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Itten, J. (1990). *L' Étude des Oeuvres d' Art*. Paris: Dessain et Tolra.
- Kandinsky, W. (2001). *Ponto e Linha sobre o Plano*. São Paulo: Martins Editora.
- Lambert, S. (1996). *El Dibujo: Técnica y Utilidad*. Madrid: Tursen / Hermann Blume.
- Letria, A. (2015). *Outono*. Lisboa: Pato Lógico Edições.
- Lobato, M. (1982). *A Menina do Narizinho Arrebitado*. 1 ed. São Paulo: Monteiro Lobato & Comp., 1920. Edição fac-similar. São Paulo: Editora Brasiliense S. A.
- Macedo, N. (2000). *A Teoria Artística da Forma e as Duas Vias de Formação da Imagem: Kandinsky e Klee*. Orientadora: Profa. Dra. Piedade Carvalho. Rio de Janeiro: Instituto de Arte e Comunicação Social - Universidade Federal Fluminense. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Arte).
- Matisse, H. (2007). *Escritos e Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Munari, B. (1981). *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Nikolajeva, M.; Scott., C. (2011). *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*. São Paulo: Cosac Naify.
- Oliveira, R. (2008). *Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Shulevitz, U. (1997). *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*. New York: Watson-Guption.
- Warburg, A.; Warnke, M.; Brink, C.; Checa, F. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.
- WICK, R. (1989). *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes.