

Criação de Ilustrações, Paginação e Arte Final do Conto Infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino

João António de Lima Cardoso Pinto

20171301

Orientadora

Doutora Mafalda Sofia Tavares Gomes de Almeida

Professora Adjunta Convidada do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Licenciado em designação da Licenciatura de Design de Comunicação e Audiovisual, realizada sob a orientação científica da categoria profissional da orientadora Doutora Mafalda Sofia Tavares Gomes Almeida, professora adjunta convidada, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

julho, 2020

Composição do júri

Presidente do júri

Especialista, Neel Vipinchandra Naik

Professor Adjunto Convidado, Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Vogais

Licenciado, Lionel Martins Louro

Assistente Convidado, Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Doutora, Mafalda Sofia Tavares Gomes de Almeida

Professora Adjunta Convidada, Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Dedicatória

Dedico todo este projeto a todas as crianças que passaram e passam por momentos difíceis como a personagem principal, a Matilde, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” passou, na esperança que as suas histórias também possam ser superadas, lembrando aqui, o que Gisela Firmino afirmou no seu conto “(...) **Podemos ser altos, baixos, gordos, magros, mais ou menos bonitos, ter pele de cor diferente, olhos rasgados, redondos, tantas, tantas outras coisas mas nunca haverá ninguém igual a cada um de nós. Além disso, todos nós temos talentos que completam as nossas características físicas: a simpatia, o dom para a matemática, para a música, para fazer construções, contar histórias, trabalhar bem com computadores e tantos, tantos outros. Até os nossos defeitos e aquelas coisas que somos menos bons – não temos que ser bons em tudo, só temos que aceitar tal e qual como somos e, se possível tentar melhorar – nos tornam únicos. Somos o conjunto, irrepitível, de todas as nossas qualidades e defeitos e são todos eles que nos tornam especiais. (...)**” FIRMINO, Gisela, 2019

Agradecimentos

Este projeto só foi possível ser concretizado graças a colaboração, ajuda, incentivo e apoio de várias pessoas com as quais pude contar recebendo sempre o melhor possível vinda da parte das mesmas. Assim, gostaria de manifestar um agradecimento muito especial e sincero às seguintes pessoas:

- À minha orientadora de projeto a Professora Doutora Mafalda d'Almeida pela forma como, desde o primeiro momento orientou todo o meu trabalho com toda a preocupação e rigor, pela paciência e disponibilidade sempre imediata, pela incentivo e empenho em todo este projeto, por toda a compreensão desempenhada e pela amizade prestada.

- À Gisela Firmino, escritora do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”, pela disponibilização de trabalhar comigo neste projeto, pela entrega do seu conto para a realização das seguintes ilustrações, por todo o apoio, dedicação e prestabilidade para comigo e por último pela confiança e amizade gerados com o decorrer deste projeto.

- Ao professor Carlos Reis, coordenador do curso de Design de Comunicação e Audiovisual, pelo apoio e ajuda prestados na sessão fotográfica das ilustrações pertencentes a este projeto.

- Aos funcionários da Escola Superior de Artes Aplicadas pertencente ao Instituto Politécnico de Castelo Branco por todo o apoio e disponibilização dos espaços e materiais pertencentes à instituição necessários para a concretização deste projeto.

- À Ana Dias, minha prima, por todo o auxílio, apoio e entrega desempenhado no decorrer da criação das ilustrações pertencentes a este projeto.

- À Iolanda Correia, minha amiga, pela disponibilização para ajudar na sessão fotográfica realizada a todas as ilustrações pertencentes a este projeto e por todas as dicas e conselhos prestados acerca da edição das fotografias.

- À Clara Dias, minha prima, por toda a paciência e colaboração ao longo deste projeto.

- À Celeste Santos, minha amiga, pelo empréstimo da sua impressora, ferramenta fundamental para a boa realização deste projeto.

- Aos meus amigos, Francisco Santos, Carolina Pinto e André Martins, por todo o apoio e conselhos prestados ao longo da realização deste projeto.

- Por fim, o último, mas que para mim são os mais importantes, os meus pais, sem eles este projeto não poderia ser concretizado, tanto pelo apoio financeiro, emocional e ao mesmo tempo fiel/leal que me prestaram ao longo destes três anos de curso, mas sobretudo nestes últimos meses, correspondentes ao projeto.

- Aos meus animais de estimação, a *Lassie* e a Rosa, pelo acompanhamento e companhia que fizeram ao longo do decorrer deste projeto, estando sempre comigo, acompanhando todos os paços desenvolvidos.

Se me esquecer de alguém, as minhas mais sinceras desculpas...

A todos os mais sinceros agradecimentos, muito obrigado!

Resumo

O presente projeto fundamenta-se na necessidade da criação e desenvolvimento de várias ilustrações para o conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” da escritora Gisela Firmino, como também na edição e paginação do mesmo.

Pretende-se com este projeto, numa primeira fase, com o capítulo I, correspondente ao enquadramento do projeto, contextualizar e definir qual a motivação e o problema principal pertencente ao mesmo. Apresentar os objetivos, tanto a nível geral como específicos. Abordar toda a metodologia pertencente ao projeto em questão. Definir e expor os resultados esperados, e por último, partilhar uma tabela de *Gantt* com todo o planeamento das tarefas existentes no decorrer do projeto. Para além disso, será também tratado neste projeto, mais propriamente, no capítulo II, que diz respeito ao enquadramento teórico, várias análises e estudos acerca da temática principal deste projeto, a ilustração. Nele estão inseridas várias temáticas relevantes para o projeto que serviram de contextualização e auxílio para uma melhor compreensão e integração com a temática principal do projeto – a ilustração infantil. No trabalho em questão também é apresentado através do capítulo III, uma análise de obras referente a dois ilustradores, nomeadamente a ilustradora portuguesa Marta Madureira e o ilustrador espanhol *Juan Carlos Viñas*, mais conhecido por *Jotaká*. Seguidamente, o capítulo IV, pertencente ao desenvolvimento do projeto, será apresentado numa primeira fase uma pequena introdução referente a autora do conto, Gisela Firmino, como o *briefing* pertencente ao projeto e a definição do público alvo a que se destina este projeto. Posto isto é apresentado a fase I do projeto correspondente à pré-produção do projeto onde nele são abordados os seguintes pontos: Definição do perfil editorial, definição do tipo/género de ilustração a ser desenvolvido neste trabalho, todos os esquiços pertencentes as ilustrações desenvolvidas, os estudos de cor, os estudos de suporte e materiais usados para a realização das ilustrações e por fim, o estudo e escolha de toda a tipografia utilizada na paginação do conto infantil trabalhado neste projeto. Apresentado a pré-produção, segue a produção dita de todo o projeto, onde é exposto todas as ilustrações pertencentes às personagens, cenários e elementos complementares das ilustrações, é fornecida toda a informação relativamente à definição tanto do layout como da paginação e por último são facultados todos os resultados finais, crendo com isto dizer, o livro pronto a ser publicado. Terminado o trabalho com a apresentação de algumas breves conclusões acerca do projeto em questão, onde são referidos e analisados todos os processos e decisões tomadas ao longo deste trabalho.

Palavras chave

Crianças; Livro infantil; Ilustração infantil; Design Editorial; Publicação.

Abstract

The following project, relies on the necessity of creation and development of several illustrations, for the children's tale “ The Girl that didn't like mirrors” of the writer Gisela Firmino, as well as editing and pagination of it.

The aim of this project is, in a first phase, with chapter I, corresponding to the framework of the project, to contextualize and define the motivation and the main problem pertaining to it. Present the objectives, both at a general and specific level. Address all the methodology pertaining to the project in question. Define and expose the expected results, and finally, share a Gantt table with all the planning of the existing tasks during the project. In addition, this project will also be dealt with, more specifically, in Chapter II, which concerns the theoretical framework, various analyzes and studies on the main theme of this project, illustration. It contains several themes relevant to the project that served as context and help to better understand and integrate with the main theme of the project - children's illustration. The work in question also presents, through chapter III, an analysis of works by two illustrators, namely the Portuguese illustrator Marta Madureira and the Spanish illustrator Juan Carlos Viñas, better known by Jotaká. Then, chapter IV, pertaining to the development of the project, will be presented in a first stage a short introduction referring to the author of the story, Gisela Firmino, as the briefing pertaining to the project and the definition of the target audience for this project. That said, phase I of the project corresponding to the project's pre-production is presented, where the following points are addressed in it: Definition of the editorial profile, definition of the type / genre of illustration to be developed in this work, all sketches belonging to the developed illustrations, the color studies, the support studies and materials used for the realization of the illustrations and, finally, the study and choice of all the typography used in the pagination of the children's story worked in this project. After the pre-production is presented, the production of the entire project follows, where all the illustrations belonging to the characters, scenarios and complementary elements of the illustrations are exposed, all the information regarding the definition of both the layout and the pagination is provided and finally, provided all the final results, believing with this to say, the book ready to be published. The work ended with the presentation of some brief conclusions about the project in question, where all the processes and decisions taken during this work are referred to and analyzed.

Keywords

Children, Children's Book, Children's Illustration, Editorial Design, Publication.

Índice geral

1	Introdução	1
1.1	Estrutura do relatório.....	2
1.2	Contextualização, Motivação e Problemática	3
1.3	Objetivos	4
1.3.1	Objetivos Gerais	4
1.3.2	Objetivos Específicos.....	4
1.4	Metodologia.....	5
1.5	Resultados Esperados.....	6
1.6	Cronograma/Tabela de <i>Gantt</i>	7
2	Capítulo II – Enquadramento Teórico.....	9
2.1	Introdução.....	9
2.2	Desenvolvimento infantil (criança/jovem).....	11
2.2.1	A expressão gráfica na infância	11
2.3	A arte como influência para a criança.....	15
2.4	Breve panorama histórico da ilustração.....	16
2.4.1	Os primórdios da ilustração infantil	20
2.4.2	A imagem como complemento da palavra no conto/livro infantil.....	24
2.4.3	A edição do livro para a infância em Portugal.....	27
2.5	Design do livro/álbum infantil	31
2.5.1	Formato/Forma/Escala	31
2.5.2	Tipografia.....	35
2.5.3	Paginação/Mancha Gráfica	39

2.5.4	Capa/Contracapa e Títulos	43
2.5.5	Suporte – O papel e as suas características	45
2.5.6	Tipos de impressão	47
2.5.7	Pré-impressão.....	63
2.5.8	Provas	68
2.5.9	Acabamentos.....	71
2.6	Técnicas de Ilustração	75
2.6.1	Acrílico.....	75
2.6.2	Aquarela.....	77
2.6.3	Colagem.....	79
2.6.4	Desenho Digital	81
2.6.5	Fotografia.....	82
2.6.6	Linóleogravura	84
2.6.7	Meios Riscadores.....	86
2.6.8	Pop-up	88
2.6.9	Scratchboard	90
2.6.10	Técnica Mista.....	92
3	Capítulo III – Ilustradores de Referência/Estudo e Análise das suas Obras ..	95
3.1	Introdução.....	95
3.2	Juan Carlos Viñas (Jotaká)	96
3.2.1	Biografia.....	96
3.2.2	As suas obras/trabalhos	97
3.3	Marta Madureira	100
3.3.1	Biografia.....	100
3.3.2	As suas obras/trabalhos	102

4	Capítulo IV – Desenvolvimento do projeto de Ilustração, Paginação e Arte Final do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino ..	107
4.1	Introdução.....	107
4.2	A autora do conto.....	109
4.2.1	Perfil do cliente.....	109
4.2.2	Briefing.....	110
4.3	Definição do público-alvo	111
4.4	Fase I: Pré-Produção	113
4.4.1	Definição do perfil editorial	113
4.4.2	Definição do tipo/gênero de ilustração	120
4.4.3	Esquiços	122
4.4.4	Estudos de cor.....	129
4.4.5	Seleção dos suportes e materiais.....	137
4.4.6	Escolha tipográfica	144
4.5	Fase II: Produção.....	147
4.5.1	Esquema da metodologia adotada	147
4.5.2	Quadro resumo das ilustrações concebidas.....	148
4.5.3	Ilustração dos Personagens.....	149
4.5.4	Ilustração dos Cenários e Elementos Complementares	155
4.5.5	Captação e Sessão fotográfica	168
4.5.6	Definição do layout e paginação.....	170
4.5.7	Resultado Final.....	173
5	Conclusão	187

Índice de figuras

Figura 1. Caverna de Chauvet, pinturas retratando animais.....	16
Figura 2. Secção do Livro dos Mortos no Papiro de Nani c. 1040 a.C.–945 a.C.	17
Figura 3. Leonardo da Vinci (1452-1519).....	18
Figura 4. Leonardo da Vinci, Estudos para um Edifício de Planta Centrada.....	18
Figura 5. Albrecht Dürer (1471-1528).	18
Figura 6. Albrecht Dürer, Cegonha, desenho sobre papel.	18
Figura 7. Junho, Très Riches Heures du Duc de Berry, Colheita. Ao fundo o Hotel de Nesle c.1412-1416, pele de vitela.....	19
Figura 8. Joseph Ritson, Robin Hood: A collection of all the Ancient Poems, Songs and Ballads, now extant, relative to that celebrated Outlaw, 1795.	20
Figura 9. John Amos Comenius (1592-1670)	21
Figura 10. Livro Orbis Sensualium Pictus, 1658, John Amos Comenius (1592-1670), gravura.	21
Figura 11. Fig.11 –Livro de alfabeto The Alphabet of Old Friends, Walter Crane, 1874.....	22
Figura 12. John Newbery, Little Pretty Pocket-Book, 1744, xilogravura.	23
Figura 13. Capa do livro “Songs of Innocence do Illuminated Book”, William Blake, 1789.....	23
Figura 14. Páginas do livro “Songs of Innocence do Illuminated Book”, William Blake, 1789.....	23
Figura 15. Gráfico de medidas/diretrizes mais utilizadas no “universo” do design editorial.....	34
Figura 16. Detalhe do diálogo com tipografia diferenciada para os dois personagens, do livro O diário de bordo do Etevaldo.....	35
Figura 17. Página do livro O diário de bordo do Etevaldo.....	36
Figura 18. Verso do livro Um garoto chamado Roberto.....	36

Figura 19. Página dupla do livro Eram 3.....	37
Figura 20. Página dupla do livro Sapo Vira Rei Vira Sapo.	37
Figura 21. Configuração em que a ilustração é inserida numa área em separado do texto.....	40
Figura 22. Configuração em que a ilustração é inserida numa área parcial junto ao texto.....	40
Figura 23. Elo visual entre a imagem e o texto. Forma de circundar o texto.	41
Figura 24. Elo visual entre a imagem e o texto. Forma de acompanhamento e reprodução da forma.....	41
Figura 25. ilustração ocupa todo o fundo das páginas sem deixar qualquer tipo de margem.	41
Figura 26. Processo de impressão através de formas em relevo.....	47
Figura 27. Técnica de impressão convencional, xilogravura.	48
Figura 28. Processo de impressão através de formas planográficas.	48
Figura 29. Técnica de impressão convencional, pedras litográficas.	49
Figura 30. Processo de impressão através de formas em baixo relevo.	49
Figura 31. Impressão em rotogravura (Cilindros de rotogravura).....	50
Figura 32. Processo de impressão através de formas permeográficas.....	50
Figura 33. Técnica de impressão, serigrafia.....	51
Figura 34. Processo de impressão no que toca à Tipografia ou Letterpress.....	52
Figura 35. Exemplo de impressão através do método de impressão convencional, Tipografia ou Letterpress.....	52
Figura 36. Processo de impressão no que toca à Litografia (offset).....	53
Figura 37. Exemplo de impressão através do método de impressão, Litografia.....	54
Figura 38. Processo de impressão no que toca à Flexografia.	54
Figura 39. Exemplo de impressão através do método de impressão, Flexografia..	55
Figura 40. Processo de impressão no que toca à Rotogravura.	55

Figura 41. Exemplo de impressão através do método de impressão, Rotogravura (Tampa de embalagem de iogurte).....	56
Figura 42. Processo de impressão no que toca à Serigrafia.....	56
Figura 43. Comparação de pigmentação da cor, em impressão offset (folheto esquerda) e serigrafia (folheto direita).....	57
Figura 44. Máquina de impressão serigrafia mecanizada.	57
Figura 45. Processo de impressão no que toca à Tampografia.	58
Figura 46. Exemplo de impressão através do método, Tampografia (impressão sobre caneta)	58
Figura 47. Comparação entre uma impressão digital e uma impressão offset.	60
Figura 48. Ilustração do método de impressão de uma impressora eletrofotográfica.	60
Figura 49. Unidade de impressão de uma impressora a jato de tinta.....	61
Figura 50. Comparação de qualidade entre impressão offset e impressão eletrofotográfica e jato de tinta.	62
Figura 51. Comparação entre uma imagem impressa (imagem da esquerda) e o efeito moiré (imagem da direita).....	64
Figura 52. Simulação da quantidade de linhas por polegadas numa imagem.	64
Figura 53. Comparação de resolução existente nas seguintes imagens.	65
Figura 54. Correção de brancos numa imagem. Imagem da esquerda (brancos corrigidos), imagem da direita (brancos não corrigidos).....	66
Figura 55. Barras de cores, barras de cinzentos, miras de corte e miras de acerto.	68
Figura 56. "(...) a barra superior serve também para medir o registo ou soma das cores, enquanto que a barra inferior serve apenas para medir a densidade de cada uma das cores CMYK. (...)" (CASTRO, Isabel, (2018/2019), p.8)	69
Figura 57. Barra de cinzentos.....	69
Figura 58. Cortante simples (guilhotina).....	71
Figura 59. Cortante especial.....	71

Figura 60. Máquina de corte a laser.....	71
Figura 61. Resultado final corte a laser.....	71
Figura 62. Tipos de dobras.....	72
Figura 63. Tipos de dobras mais frequentes.....	72
Figura 64. Exemplo de Encadernação de livros.....	73
Figura 65. Exemplo de lombada agrafada.....	73
Figura 66. Exemplo de lombada mecânica.....	74
Figura 67. Exemplo de lombada quadrada.....	74
Figura 68. Little Electric Chair (orange) de Andy Warhol (1928-1987).....	76
Figura 69. Three Chairs with a Section of a Picasso Mural de David Hockney (1937).....	76
Figura 70. Ilustração do livro “Aninha a Bruxinha” de Ana Terra Fensterseifer, acrílico sobre papel.....	76
Figura 71. “Grande Pedaco de Relva”, 1503, Albrecht Dürer, Aguarela sobre papel.....	77
Figura 72. “Jovem Lebre”, 1502, Albrecht Dürer, Aguarela.....	77
Figura 73. “The Blue Rigi”, 1842, William Turner, Aguarela – 29,7x45cm.....	78
Figura 74. “Fishermen on the Lagoon Moonlight”, 1840, William Turner, Aguarela – 19x28cm.....	78
Figura 75. Obra sem nome, Brunna Mancuso, 2018 – Aguarela.....	78
Figura 76. “Still Life with Chair Caning”, 1912, Pablo Picasso, Colagem.....	79
Figura 77. “Fruit Dish and Glass”, 1912, Georges Braque, Colagem (Papel de parede, Carvão, Guache e Cartão).....	80
Figura 78. Ilustração do livro “Dandara, o Dragão e a Lua” de Carla Pilla, Pastel de óleo e colagem.....	80
Figura 79. Ilustração do livro “Uma baleia no quarto” de Ricardo Cabral, Desenho Digital.....	81
Figura 80. Primeira fotografia de Niépce, Vista da janela em Gras, 1827.....	82

Figura 81. Câmara Escura, Niépce, 1816.....	82
Figura 82. Câmara de Daguerre, 1837.	82
Figura 83. Primeira fotografia de Daguerre, Paris Boulevard, 1839.....	82
Figura 84. “Le pigeonneau”, linóleogravura - tiragem 151/226, Pablo Picasso.	84
Figura 85. “Pasiphae”, linóleogravura - tiragem 38/100, Henri Matisse.	84
Figura 86. “Dog and Cat’s Agreement”, linóleogravura, Lottie Pencheon.....	85
Figura 87. “Dog and Cat’s Agreement”, linóleogravura, Lottie Pencheon.....	85
Figura 88. “Bacchanal”, Nicolas Poussin (1594-1665).....	87
Figura 89. “Le Connoisseur”, Honoré Daumier (1808-1879).....	87
Figura 90. Saramello Visual Artist, Caneta esferográfica sobre papel – 29x42cm, fevereiro de 2014.....	87
Figura 91. Capa do livro “Cosmographia Petri Apiani” de Petrus Apianus – 1564. 88	
Figura 92. Página do livro “Cosmographia Petri Apiani”, com partes móveis, de Petrus Apianus – 1564.....	88
Figura 93. Capa do livro “Daily Express Children’s Annual” de Louis Giraud e Theodore Brown– 1929.....	89
Figura 94. Pop-up presente no livro “Daily Express Children’s Annual” de Louis Giraud e Theodore Brown– 1929.....	89
Figura 95. Pop-up presente no livro “Branca de Neve” de Glenn Johnstoe e Ruth Marschalek.....	89
Figura 96. Pop-up presente no livro “Charlie e a Fábrica de Chocolate” de Roald Dahl.	89
Figura 97. O ilustrador americano Virgil Finlay.....	90
Figura 98. Ilustração “The Conquest of the Moon Pool” de Virgil Finlay – 1948.....	90
Figura 99. Ilustração “A casa à Noite” de Beth Krommes – 2008.....	91
Figura 100. Ilustração “A casa à Noite” de Beth Krommes – 2008.....	91
Figura 101. Isabelle d’Este, Leonardo da Vinci – 1499.....	93

Figura 102. Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing, William Blake – 1786, aguarela e grafite sobre papel.....	93
Figura 103. Ilustração do livro “A incrível história do Sr. Solitário” de Elias Gato, 2018 – Colagem, lápis de cor e grafite.....	93
Figura 104. Ilustrador Juan Carlos Viñas Ballesteros, Jotaká.....	96
Figura 105. Ilustração “A mal tiempo, buena cara”, Jotaká.....	98
Figura 106 . Ilustração “Rotina Matinal, 02”, Jotaká.....	98
Figura 107. Ilustração Onze de” Stranger Things”, Jotaká.....	98
Figura 108. Ilustração “Cabeça de astronauta”, Jotaká.....	98
Figura 109. Capa do guia cultural “Benimaclet Entra”, Jotaká, Valência – novembro de 2015.....	98
Figura 110. Ilustração “Avatar”, Jotaká – novembro de 2015.....	99
Figura 111. Ilustração “Hipster”, Jotaká.....	99
Figura 112. Ilustração “La siesta” (projeto pessoal), Jotaká.....	99
Figura 113. Ilustração “La siesta” (projeto pessoal), Jotaká.....	99
Figura 114. Ilustração “La siesta” (projeto pessoal), Jotaká.....	99
Figura 115. Ilustradora Marta Madureira.....	100
Figura 116. Capa do livro de Manuel António Pina “O país das pessoas de pernas para o ar”, com ilustrações de Marta Madureira, 2011.....	101
Figura 117. Página do livro de Manuel António Pina “O país das pessoas de pernas para o ar”, ilustrações de Marta Madureira, 2011.....	101
Figura 118. Capa do livro de Adélia Carvalho “O elefante em loja de porcelanas”, com ilustrações de Marta Madureira, 2011.....	101
Figura 119. Página do livro de Adélia Carvalho “O elefante em loja de porcelanas”, ilustrações de Marta Madureira, 2011.....	101
Figura 120. Capa e Página do livro de Adélia Carvalho “A Crocodila Mandona”, ilustrações de Marta Madureira, 2010.....	102
Figura 121. Ilustrações de Marta Madureira para o filme de animação “As Máquinas de Maria”, 2003.....	103

Figura 122. Ilustrações de Marta Madureira “Animals”.....	103
Figura 123. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Adélia Carvalho “Livro dos Medos”, 2009.....	103
Figura 124. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Carlos Nogueira “Mocho Comi”, 2011.....	104
Figura 125. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Vergílio Alberto Vieira “O Menino Jesus da Cartolinha”, 2007.....	104
Figura 126. Ilustrações de Marta Madureira do livro de João Manuel Ribeiro “O Rapaz Sem Orelhas de Burro”, 2012.....	104
Figura 127. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Adélia Carvalho “O Rei vai à Caça”, 2013.....	105
Figura 128. Ilustrações de Marta Madureira “Peter Pan”, Exposição coletiva, Livraria Papa Línguas – Porto, 2013.....	105
Figura 129. Gisela Firmino, escritora do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”.....	109
Figura 130. Esquema do formato escolhido para suporte das ilustrações/livro.....	114
Figura 131. Página 1 do planeamento do livro “A menina que não gostava de espelhos”.....	115
Figura 132. Página 2 do planeamento do livro “A menina que não gostava de espelhos”.....	116
Figura 133. Página 3 do planeamento do livro “A menina que não gostava de espelhos”.....	117
Figura 134. Página 4 do planeamento do livro “A menina que não gostava de espelhos”.....	118
Figura 135. Página 4 do planeamento do livro “A menina que não gostava de espelhos”.....	119
Figura 136. Ilustrações que serviram de fonte de inspiração para a criação das ilustrações do conto infantil de Gisela Firmino “A menina que não gostava de espelhos”, técnica mista (colagens e materiais riscadores), autores e ano desconhecidos.....	121

Figura 137. Esquízo, personagem João do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	122
Figura 138. Esquízo personagens avó Maria e avô António (Tonito) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	123
Figura 139. Esquízo personagens avó Alberta e avô Francisco do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	123
Figura 140. Esquízo personagens pai e mãe do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	124
Figura 141. Esquízo personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	124
Figura 142. Esquízo personagem Carlos (amigo de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	125
Figura 143. Esquízo personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	125
Figura 144. Esquízo personagem Beatriz (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	126
Figura 145. Esquízo personagem Paula (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	126
Figura 146. Esquízo personagem Matilde, (fase 2) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	127
Figura 147. Esquízo personagem Matilde, (fase 1) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	127
Figura 148. Esquízo personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”	128
Figura 149. Estudo de cores do personagem João pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.	129
Figura 150. Estudo de cores dos personagens avó Maria e avô António (Tonito) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	130

Figura 151. Estudo de cores dos personagens avó Alberta e avô Francisco pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	131
Figura 152. Estudo de cores dos personagens pai e mãe pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	132
Figura 153. Estudo de cores da personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	133
Figura 154. Estudo de cores do personagem Carlos (amigo de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.	133
Figura 155. Estudo de cores do personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	134
Figura 156. Estudo de cores da personagem Beatriz (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.	134
Figura 157. Estudo de cores da personagem Paula (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	135
Figura 158. Estudo de cores da personagem Matilde, (fase 2) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	135
Figura 159. Estudo de cores da personagem Matilde, (fase 1) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.....	136
Figura 160. Estudo de cores da personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica – Lápis de cor.	136
Figura 161. Papel reciclado que serviu de suporte e ponto de partida para a criação das ilustrações pertencentes ao conto infantil em questão.	137
Figura 162. Estudo de suportes e materiais do personagem João pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.....	138

Figura 163. Estudo de suportes e materiais dos personagens avó Maria e avô Antônio (Tonito) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	138
Figura 164. Estudo de suportes e materiais dos personagens avó Alberta e avô Francisco pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	139
Figura 165. Estudo de suportes e materiais dos personagens pai e mãe pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	139
Figura 166. Estudo de suportes e materiais da personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	140
Figura 167. Estudo de suportes e materiais da personagem Carlos (amigo de Matilde) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	140
Figura 168. Estudo de suportes e materiais da personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	141
Figura 169. Estudo de suportes e materiais da personagem Beatriz (amiga de Matilde) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	141
Figura 170. Estudo de suportes e materiais da personagem Paula (amiga de Matilde) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.	142
Figura 171. Estudo de suportes e materiais da personagem Matilde, (fase 2) (personagem principal do conto) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores. ...	142
Figura 172. Estudo de suportes e materiais da personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel, meios riscadores e linha de costura.	143
Figura 173. Fontes usadas para a criação do título do livro do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino	144

Figura 174. Exemplo do uso das fontes secundárias pertencentes ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”.....	145
Figura 175. Quadro resumo das ilustrações concebidas.....	148
Figura 176. Ilustração do personagem João do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	149
Figura 177. – Ilustração das personagens avó Maria e do avô António (Tonito) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	149
Figura 178. Ilustração das personagens avó Alberta e do avô Francisco do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	150
Figura 179. Ilustração do personagem pai e mãe do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	150
Figura 180. Ilustração da personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	151
Figura 181. Ilustração do personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	151
Figura 182. Ilustração do personagem Carlos (amigo de Matilde) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	152
Figura 183. Ilustração da personagem Beatriz (amiga de Matilde) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	152
Figura 184. Ilustração da personagem Paula (amiga de Matilde) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	153
Figura 185. Ilustração da personagem Matilde, (fase 2) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	153
Figura 186. Ilustração da personagem Matilde, (fase 1) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	154
Figura 187. – Ilustração da personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	154
Figura 188. Cenários das páginas 5 (drt.) e 6 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	155

Figura 189. Cenários das páginas 7 (drt.) e 8 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	155
Figura 190. Cenários das páginas 9 (drt.) e 10 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	156
Figura 191. Cenários das páginas 11 (drt.) e 12 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	156
Figura 192. Cenários das páginas 13 (drt.) e 14 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	157
Figura 193. Cenários das páginas 15 (drt.) e 16 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	157
Figura 194. Cenários das páginas 17 (drt.) e 18 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	158
Figura 195. Cenários das páginas 19 (drt.) e 20 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	158
Figura 196. Cenários das páginas 21 (drt.) e 22 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	159
Figura 197. Cenários das páginas 23 (drt.) e 24 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	159
Figura 198. Cenários das páginas 25 (drt.) e 26 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	160
Figura 199. Cenários das páginas 27 (drt.) e 28 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	160
Figura 200. Cenários das páginas 29 (drt.) e 30 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	161
Figura 201. Cenários das páginas 31 (drt.) e 32 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	161
Figura 202. Cenários das páginas 33 (drt.) e 34 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	162
Figura 203. Cenários das páginas 35 (drt.) e 36 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	162

Figura 204. Cenários das páginas 37 (drt.) e 38 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	163
Figura 205. Cenários das páginas 39 (drt.) e 40 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	163
Figura 206. Cenários das páginas 41 (drt.) e 42 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	164
Figura 207. Cenários das páginas 43 (drt.) e 44 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	164
Figura 208. Cenários das páginas 45 (drt.) e 46 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	165
Figura 209. Cenários das páginas 47 (drt.) e 48 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	165
Figura 210. Elementos complementares, balão fala 1 e 2, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	166
Figura 211. Elementos complementares, balão pensamento 1 e 2, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	166
Figura 212. Elemento complementar, balão pensamento 3, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	167
Figura 213. Elemento complementar, placa identificativa 1, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	167
Figura 214. Elemento complementar, placa identificativa 2, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	167
Figura 215. Elemento complementar, paginação, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	167
Figura 216. Preparação de todo o material (ilustrações) para a sessão fotográfica.	168
Figura 217. Ajuste dos personagens para a perspectiva pretendida.	169
Figura 218. Sessão fotográfica/Captação das ilustrações.	169
Figura 219. Verificação, análise e controle das ilustrações fotografadas.....	169
Figura 220. Resultado final, CAPA, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	173

Figura 221. Resultado final, FOLHAS DE ROSTO, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	173
Figura 222. Resultado final, CRÉDITOS, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	174
Figura 223. Resultado final, PÁGINAS 5 E 6, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	174
Figura 224. Resultado final, PÁGINAS 7 E 8, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	175
Figura 225. Resultado final, PÁGINAS 9 E 10, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	175
Figura 226. Resultado final, PÁGINAS 11 E 12, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	176
Figura 227. Resultado final, PÁGINAS 13 E 14, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	176
Figura 228. Resultado final, PÁGINAS 15 E 16, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	177
Figura 229. Resultado final, PÁGINAS 17 E 18, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	177
Figura 230. Resultado final, PÁGINAS 19 E 20, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	178
Figura 231. Resultado final, PÁGINAS 21 E 22, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	178
Figura 232. Resultado final, PÁGINAS 23 E 24, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	179
Figura 233. Resultado final, PÁGINAS 25 E 26, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	179
Figura 234. Resultado final, PÁGINAS 27 E 28, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	180
Figura 235. Resultado final, PÁGINAS 29 E 30, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.....	180

Figura 236. Resultado final, PÁGINAS 31 E 32, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	181
Figura 237. Resultado final, PÁGINAS 33 E 34, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	181
Figura 238. Resultado final, PÁGINAS 35 E 36, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	182
Figura 239. Resultado final, PÁGINAS 37 E 38, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	182
Figura 240. Resultado final, PÁGINAS 39 E 40, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	183
Figura 241. Resultado final, PÁGINAS 41 E 42, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	183
Figura 242. Resultado final, PÁGINAS 43 E 44, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	184
Figura 243. Resultado final, PÁGINAS 45 E 46, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	184
Figura 244. Resultado final, PÁGINAS 47 E 48, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	185
Figura 245. Resultado final, FOLHA DE ROSTO, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	185
Figura 246. Resultado final, CONTRACAPA, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.	186

1 Introdução

Vivemos numa época em que as imagens têm um poder incrível, elas podem explicar, informar, persuadir, convencer, iludir, decorar, expressar, manifestar, fazer sonhar, imaginar, enfim, as imagens podem mostrar tudo ou quase tudo. Sabemos que elas carregam consigo um enorme poder de síntese, como nos refere o filósofo chinês, Confúcio “Uma imagem vale mais do que mil palavras”, elas permitem-nos compreender e aceder a informações de forma mais rápida e fácil. Esta é uma das razões por que muitos textos se fazem acompanhar de imagens ilustradas, esta necessidade faz-se sentir, mais ainda, quando se trata de fazer passar informações a públicos, mais jovens.

Assim, neste capítulo vamos poder ler o enquadramento geral deste projeto. Em que numa primeira fase será apresentado o ponto referente à contextualização do tema, a motivação e definição do problema, e numa segunda fase, serão apresentados todos os aspetos referentes ao projeto em si no que toca às ilustrações, paginação e edição com vista ao resultado final, o livro infantil ilustrado. Seguidamente será apresentado o ponto referente aos objetivos onde são apresentados primeiramente os objetivos gerais e seguidamente serão apresentados e justificados os objetivos específicos. Seguindo-se a apresentação da metodologia adotada na execução do atual projeto, neste ponto, as informações são abordadas e apresentadas através de um esquema onde são apresentados de um modo simplificado e conciso toda a metodologia pertencente ao projeto. Após este ponto será apresentado os resultados esperados, onde é referido todos os aspetos que se esperam alcançar. Para terminar é facultado uma tabela de *Gantt*, onde é fornecido todo o panorama de trabalho executado. Nele também é possível apurar o método de trabalho adotado e também o tempo utilizado em cada etapa realizada.

1.1 Estrutura do relatório

Neste relatório são incluídos diversos pontos, que a meu ver, são obrigatórios estarem referidos e expostos, para poder dar forma e tornar este projeto mais fiável e fidedigno, ajustando, comprovando e auxiliando todas as opções tomadas para a concretização do mesmo. O relatório está dividido em cinco capítulos, o capítulo um, onde se apresenta o enquadramento geral do projeto. O capítulo dois é referente ao enquadramento teórico do projeto onde nele são tratados os mais diversos subpontos referentes à temática da ilustração infantil, desde o seu surgimento até à atualidade passando também pela temática do design do suporte das ilustrações (o livro). Seguidamente no capítulo três é referente ao estudo e análise de ilustradores e das suas obras que serviram como ponto de inspiração e contextualização para o desenvolvimento deste projeto. O capítulo quatro aborda e acompanha todo o processo de pré-produção e produção do trabalho prático executado, acompanhando e retratando todos os pontos fundamentais e necessários para uma boa realização do projeto em causa. O quinto e último capítulo deste projeto, trata de retirar e auferir todas as conclusões tiradas após o término do projeto.

1.2 Contextualização, Motivação e Problemática

“(…) o desenho infantil veio adquirindo ao longo do tempo um papel fundamental na compreensão da criança e também na sua educação e aprendizagem (…) assim, ele proporciona-nos conhecer o grau de conhecimentos das crianças e entender o seu relacionamento com o mundo (…)”. (RIBEIRO, Marta, 2011, p.5)

O presente trabalho resume-se na necessidade e no dever da realização de um projeto como forma de conclusão da licenciatura em Design de Comunicação e Audiovisual, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Propondo assim como tema para este projeto final de licenciatura a realização das ilustrações, a paginação e as artes finais do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” da escritora Gisela Firmino.

Posto isto, e como forma de motivação que me levou para a realização deste projeto, foi pelo simples facto, em primeiro lugar, o interesse e curiosidade existente acerca da temática da ilustração infantil, em segundo lugar, a curiosidade que existe em saber como tudo se processa até se chegar ao resultado final de um livro ilustrado, como me organizaria? qual seria o meu método de trabalho? Como se encontra inspiração? Quais as cores e materiais que mais se enquadram para a realização das ilustrações? Etc. Outro dos motivos que me levaram a abraçar este projeto, foi a história criada por Gisela Firmino, que serviu de ponto de partida para a realização de boas ilustrações, pois toda a narrativa possui muito detalhe. Outra das razões que me fez crer avançar com este trabalho, foi perceber a oportunidade que este projeto me estava a proporcionar, uma vez que, se tudo correr bem, poderei vir a ter um livro ilustrado, paginado e publicado.

Todos os autores de contos infantis, normalmente precisam de profissionais, ilustradores, que tenham a habilidade de representar de forma visual, toda a essência narrativa. Nem sempre é fácil conseguir-se um trabalho simbiótico perfeito entre texto e imagem. Aqui o problema principal, e de algum modo mais relevante, é a necessidade da criação de todas as ilustrações necessárias para o conto em questão, pois a história escrita, portanto, este trabalho é extremamente necessário para que o conto possa ganhar vida e posar vir a ser apresentado e quem sabe a ser publicado. Tendo as ilustrações, outro dos problemas que se colocam é a necessidade da paginação e edição do livro, de modo a que a junção do texto com as ilustrações resulte numa obra.

1.3 Objetivos

Tendo em consideração a introdução, a motivação e problemática apresentada, estabelecem-se como objetivos para este trabalho, tanto a nível geral como específico, os seguintes:

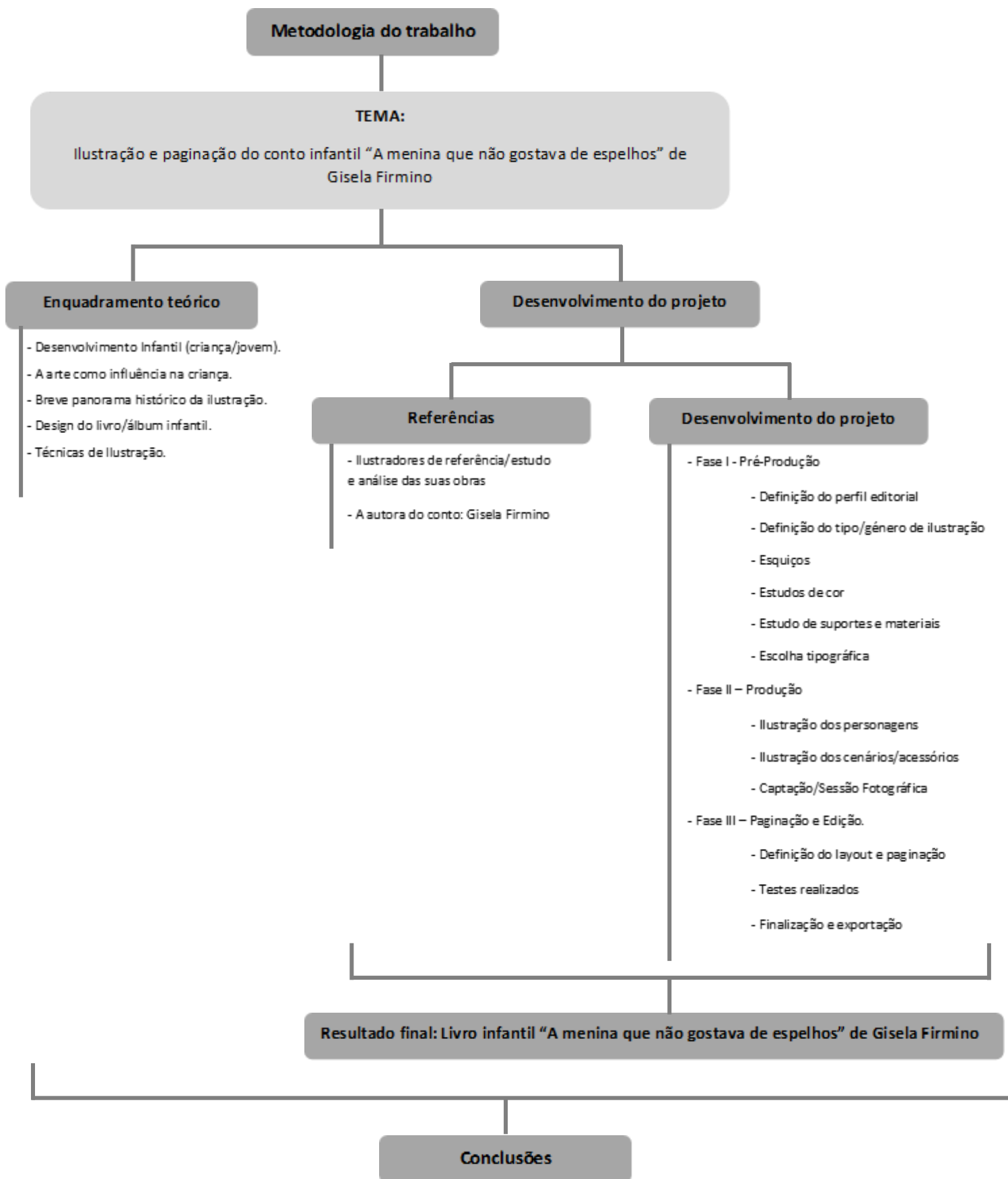
1.3.1 Objetivos Gerais

- Criar um conjunto de ilustrações que exemplifiquem e reforcem o texto/conto “A menina que não gostava de espelhos” da autora Gisela Firmino.
- Paginação e edição de todo o livro infantil, incluindo texto e ilustração, de forma a ficar pronto a ser impresso.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Estudar e consolidar as matérias e os princípios da ilustração infantil.
- Perceber de que forma a ilustração fortalece um texto.
- Entender as relações existentes entre a ilustração e o texto/conto/história.
- Definir e perceber para que público alvo estamos a trabalhar de modo a que todos os aspetos pertencentes à temática da ilustração sejam coerentes e interessantes para essa mesma faixa etária.
- Identificar e definir o peso que a ilustração aufere a um texto e de que forma enriquece esse mesmo texto;
- Consolidar os meus conhecimentos auferidos com este projeto e adquirir novas competências que me ajudarão em trabalhos e projetos futuros.
- Entrar no mercado de trabalho, com uma noção do que é pretendido realizar em projetos desta natureza.

1.4 Metodologia



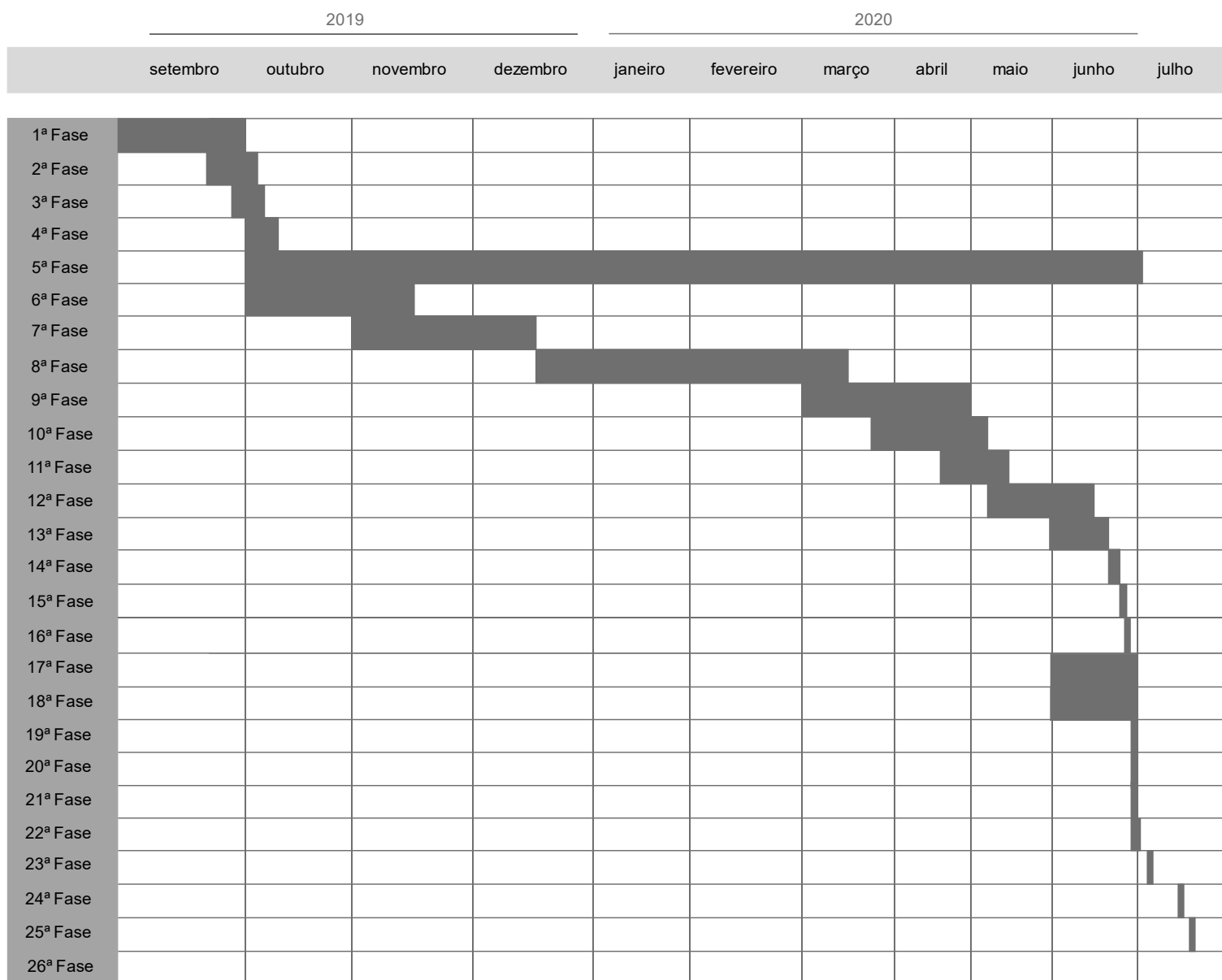
1.5 Resultados Esperados

O presente projeto, como já foi mencionado anteriormente, compreendeu a realização das ilustrações, edição e paginação do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” da escritora Gisela Firmino. Aqui pretende-se através do desenvolvimento das ilustrações e de um conjunto de procedimentos necessários para a sua realização, dar a conhecer, através do enquadramento teórico alguns aspetos, curiosidades e factos acerca da ilustração infantil e o desenvolvimento infantil e, ainda, os vários fatores que influenciam uma criança através da arte. Com o desenvolvimento prático das ilustrações deseja-se complementar, enriquecer, e fortalecer a mensagem que se quer transmitir através das palavras proferidas no conto de Gisela Firmino.

Outro dos resultados esperados através da realização deste projeto é a sensibilização acerca da temática do isolamento, da adaptação em ambientes estranhos/desconhecidos e do *bullying* existente no seio das crianças, quando aparece alguém novo (fase de adaptação do desconhecido), falta de confiança e atitude, cada vez mais existente na sociedade atual, que poderão encaminhar para situações mais graves quando não detetadas e acompanhadas no tempo certo. Espera-se ainda que este livro seja publicado e vendido. Isto, para além de “espalhar” a sua mensagem, pelo maior número de pessoas possível, pode trazer algum retorno como o reconhecimento e quem sabe auferir algum lucro com o trabalho realizado.

Em modo de conclusão, é de referir e ressaltar a importância da ilustração neste tipo de produto (livros infantis), pois apesar de enriquecer e fortalecer a mensagem que se pretende transmitir através do texto complementa e auxilia a imaginação e raciocínio das crianças ajudando-as em vários aspetos de teor psicológico e cognitivo, através da diversidade de cores, formas, texturas e materiais.

1.6 Cronograma/Tabela de Gantt



Legenda das fases constituintes da tabela de Gantt:

- 1ª Fase - Apresentação da proposta do projeto a desenvolver.
- 2ª Fase - Confirmação da proposta apresentada.
- 3ª Fase - Leitura e análise da obra/história.
- 4ª Fase - Troca de opiniões/ideias com a escritora.
- 5ª Fase - Relatório pertencente ao projeto

- 6ª Fase - Apresentação de alguns trabalhos/projetos realizados.
- 7ª Fase - Estudos de Mercado.
- 8ª Fase - Metodologia a adotar.
- 9ª Fase – Esquiços.
- 10ª Fase - Testes de cor.
- 11ª Fase - Testes de suportes e materiais.
- 12ª Fase - Criação das ilustrações (Personagens).
- 13ª Fase - Criação das ilustrações (Cenários e elementos complementares).
- 14ª Fase - Sessão fotográfica das ilustrações em questão.
- 15ª Fase - Apresentação das ilustrações finalizadas.
- 16ª Fase - Edição digital das ilustrações.
- 17ª Fase - Componente editorial /paginação (Esboços).
- 18ª Fase - Desenvolvimento da edição e paginação.
- 19ª Fase - Apresentação de protótipos/resultado final.
- 20ª Fase - Realização das Artes Finais.
- 21ª Fase - Testes de Impressão.
- 22ª Fase - Últimos ajustes.
- 23ª Fase - Entrega do projeto.
- 24ª Fase - Defesa do projeto.
- 25ª Fase - Ajustes necessários.
- 26ª Fase – Entrega final.

2 Capítulo II - Enquadramento Teórico

2.1 Introdução

O presente capítulo, faz referência ao enquadramento teórico e pretende expor uma alargada pesquisa referente a diversos temas ligados à ilustração, paginação e arte final do livro infantil, por forma a auxiliar, a aquisição de conhecimentos necessários à realização do trabalho proposto: criação das ilustrações, paginação e artes final do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino. Para este efeito e antes de se avançar para a leitura e seleção de informação, criou-se um aglomerado de palavras que fizessem sentido, para esta pesquisa, das quais se destacaram algumas que serviram de ponto de partida para a realização do enquadramento teórico deste projeto. As palavras chave definidas para este enquadramento teórico são: ilustração, livro ilustrado, criança e interação. Após definição das palavras chave avançou-se para a realização da pesquisa, tanto em formato analógico (livro, teses, etc.) como digital (websites, plataformas de arte, etc.).

Após a definição das palavras chave, foi delineado quais os pontos que deveriam constar neste enquadramento teórico. Tendo-se decidido, que era importante abordar o Desenvolvimento Infantil, mais concretamente a expressão gráfica na infância, onde veremos de forma simplista como são tratados os assuntos como: A capacidade que a criança tem de modo a perceber os grafismos (ilustrações) criados pelos adultos (ilustradores); as mensagens que as crianças transmitem ao desenharem; e ainda, a visão de *Luquet* sobre a interação entre as crianças e o desenho e os quatro tipos de realismo do desenho infantil, entre outros temas também eles pertinentes.

Seguidamente, o ponto a tratar neste enquadramento teórico partiu na pesquisa acerca da arte como influência na criança, onde se pretendeu analisar e compreender questões como: a importância da arte para o desenvolvimento das crianças, a sensibilidade das crianças perante a arte, o apoio que a arte cria para a criança, etc.

Em continuidade, tomou-se como princípio tratar de um ponto referente ao breve panorama histórico da ilustração onde é retratado, como o próprio nome indica, informações acerca do surgimento e desenvolvimento da ilustração, segundo vários autores distintos, como: Teles dos Santos Pinto (historiador), Ana Lúcia Santana e Marta Ribeiro. Posto isto, será apresentado em forma de seguimento do ponto anterior, um ponto referente aos primórdios da ilustração infantil, onde serão tratados assuntos como: o surgimento da ilustração, as ilustrações destinadas às criadas, a evolução da ilustração nos diferentes séculos, etc.

Numa fase seguinte, será apresentado um ponto referente à imagem como complemento da palavra no conto/livro infantil, onde se aborda a forma como a imagem é introduzida e utilizada, hoje em dia num livro infantil, a ligação e a relação que pode existir entre a imagem e o texto e a imagem como substituição da própria palavra/texto, etc. Outro dos pontos pertencente a este enquadramento teórico reflete sobre a edição do livro para a infância em Portugal. Com este ponto pretende-se dar a conhecer a preocupação da criação e adaptação de livros para o público mais jovem, introduzindo nelas ilustrações, obras literárias criadas propositadamente para as crianças, os vários meios que impulsionaram a criação do livro direcionado para a infância, etc.

Depois, será apresentado alguns dos fatores a considerar quando se fala no design para o livro/álbum infantil. Fatores esses que partem da pesquisa e análise sobre o formato, a forma e escala do livro, a tipografia a utilizar no livro, em todo o seu formato e hierarquização, a paginação, a mancha gráfica, a capa e contracapa, os suportes (características da matéria prima, o papel), os tipos de impressão existentes, a importância da pré-impressão (testes), as provas e os acabamentos.

Por fim, termina-se o enquadramento teórico, como não poderia deixar de ser, por falar das várias técnicas de ilustração existentes e quais as mais utilizadas pelos ilustradores da atualidade, são elas: acrílico, aguarela, colagem, desenho digital, fotografia, linóleogravura, meios riscadores, pop-up, *scratchboard* e técnicas mistas. Serve como ressalva que existem mais técnicas que poderão ser utilizadas para a criação de ilustrações, no entanto, estas foram as que se consideraram mais importantes para se incluir neste relatório.

2.2 Desenvolvimento infantil (criança/jovem)

2.2.1 A expressão gráfica na infância

Segundo Marta Ribeiro, (...) o desenho infantil veio adquirindo ao longo do tempo um papel fundamental na compreensão da criança e também na sua educação e aprendizagem (...) assim, ele proporciona-nos conhecer o grau de conhecimentos das crianças e entender o seu relacionamento com o mundo (...). O mundo infantil, é um mundo de pura imaginação, criatividade e sonho. As crianças desenvolvem capacidades e transmitem-nas, por vezes, através de simples grafismos que para nós adultos são apenas conteúdos indecifráveis e complexos, mas que para o imaginário e realidade de uma criança fazem todo o sentido, transmitindo pequenos sinais de comunicação e expressão.

“Todas as crianças começam por desenhar espontaneamente. Desenham-se a si e ao mundo que conhecem” (RIDEAU, 1977, p.147). A maior parte das crianças, com o auxílio do desenho e de representações plásticas tentam representar muito mais do que aquilo que presenciam ou veem, “(...) reduzindo as formas a esquemas figurativos que sintetizam ideias ou noções adquiridas.” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.5). Posto isto, o desenho funciona como um auxiliar para as crianças, pois através dele transmitem e retratam todos os seus receios, medos, felicidades e desejos.

As crianças, através do desenho tentam transmitir e exprimir o que não consegue verbalizar, por isso o indivíduo na infância não deve ser bloqueado, impedido nem constrangido de forma a seguir/copiar os modelos criados e formados pela sociedade. Visto isto, “(...) Uma das formas mais comuns de anular qualquer possível ato de criatividade consiste em levar a fazer, a estes indivíduos e nesta idade, por exemplo, um desenho sobre um tema, igual para todos, a realizar com instrumentos iguais para todos (...)” (MUNARI, 1987, p.124. Credo assim refletir e constatar que o método criado e gerado pelo ser humano consiste na criação de laços entre as crianças através do desenho/ilustração de forma a criar uma “ponte” de comunicação com os mais novos, tentando assim abordar a relação existente entre o desenho infantil e o desenvolvimento físico e psicológico das mesmas.

Um dos pontos que estimula a criatividade e chama a atenção da criança é a plasticidade conferida pelo desenho, credo com isto dizer que, todas as crianças que exerçam a prática de desenhar/compor uma narrativa através do desenho são crianças que auferem de características sensoriais e intelectuais. É através do desenho que as crianças criam a sua própria expressão, elas aprendem a desenhar muito antes de saberem escrever e é numa fase anterior a esta que as crianças criam e elaboram os seus primeiros rabiscos de forma intuitiva e descontrolada, no entanto,

numa fase posterior estas executam elementos e grafismos contidos, isto é, mais detalhado e com um fim.

Mais ou menos por volta dos 3 anos de idade as crianças começam por tentar imitar a escrita criada pelos adultos, "(...) criando traços horizontais e paralelos, da esquerda para a direita e de cima para baixo (...)" (RIBEIRO, Marta, 2011, p.6). Esta sente uma necessidade de deixar a sua marca pelos os locais por onde passa, de forma a criar a sua afirmação (que serve de chamada de atenção para os adultos), gerado assim um sentimento de posse que faz com elas desenvolvam um egocentrismo próprio pertencente a esta faixa etária. Isto visto pelos olhares dos psicólogos, os desenhos são meros transmissores de comunicação entre a criança e o adulto, por essa razão, estes mesmos profissionais aconselham e defendem que os educadores e professores criem atividades e projetos onde estimulem a criatividade das crianças através do desenho, de forma a compreender a sua essência e maneira de ser.

"(...) A criança desenha para se exprimir, sendo os seus desenhos uma exteriorização de um impulso. Resultam assim duas vertentes da criação infantil, em primeiro lugar o ato criador com o seu valor educativo; secundariamente, a obra criada como valor estético. Já na primeira fase, denominada de garatuja, em que a criança é ainda incapaz de representar objetos, esta comunica através do papel que é rabiscado ou manchado aleatoriamente. No desenho a criança exercita faculdades diferentes das que utiliza quando pinta. Com um simples traço deixado pelo lápis, representa um homem, um animal, uma casa. O seu mundo é tal como ela o vê e conhece. (...)" (RIBEIRO, Marta, 2011, p.7)

Segundo *Luquet*, uma criança ao desenhar, intuitivamente, faz com que essa observe o mundo que a rodeia, originando assim um desenvolvimento no que toca a análise e a observação. Quando desenha, a criança é atraída por situações que talvez nunca a tenham interessado do ponto de vista gráfico e psíquico, passando assim a sua representação. Numa primeira fase, as crianças não pretendem representar algo concreto, simplesmente rabiscar umas linhas sem qualquer tipo de sentido. A partir do momento que a criança tem a noção que consegue representar algo em concreto, esta passa a desenvolver-se à medida que vai desenhando e aperfeiçoando as suas formas. "Nada descreve melhor o desenho infantil no seu geral que o termo realismo" (LUQUET, 2001, p.77). "A reação inicial a esta afirmação pode ser de perplexidade, pois mesmo os desenhos feitos por crianças de faixas etárias superiores não são fiéis ao "real" e possuem erros de perspetiva. Mesmo assim, *Luquet* defende que os desenhos infantis, se desenvolvem através de diferentes tipos de realismo, em que o último deles é o realismo visual, somente alcançado por uma parte das crianças." (JOLLEY, 2010, p.10)

Dito isto, *Luquet* defende quatro tipos de realismo do desenho infantil, são eles: Realismo Fortuito, Realismo Falhado, Realismo Intelectual e Realismo Visual.

O Realismo Fortuito, desenvolve-se em crianças por volta dos dois anos de idade, é nesta fase que termina o período dos rabiscos e a criança começa por traçar os primeiros símbolos sem qualquer sentido ou objetivo, sem qualquer intenção de representação gráfica, no entanto ao criá-los descobre qualquer semelhança com “objetos” que fazem parte do seu cotidiano. No entanto *Luquet* defende que nestes casos a criança continua a rabiscar, sem ter qualquer tipo de noção daquilo que desenha apesar de poder associar a algumas formas do cotidiano, no entanto, não perceptíveis ao olhar dos adultos. Contudo, as crianças ganham confiança na sua habilidade de representar a realidade.

Relativamente ao Realismo Falhado, este ocorre normalmente entre os 3 e os 4 anos de idade, esta é a idade em que as crianças descobrem a relação de identidade forma/objeto e procuram reproduzir essa mesma forma/objeto. Nesta fase, a criança tenta chegar ao desenho propriamente dito e tenta que este seja realista, no entanto, isso nem sempre é possível, pois choca-se com alguns obstáculos, obstáculos esses que tanto poderão ser gráficos e psíquicos e que dificultam a sua manifestação. Alguns dos exemplos que provocam esses obstáculos de manifestação são: a incapacidade de dirigir os movimentos quando desenha, a alteração dos picos de atenção enquanto cria o desenho e principalmente a incapacidade sintética quando a criança não se preocupa com os diferentes pormenores que desenha, desenhando-os separadamente, cada um por si.

Marta Ribeiro acredita que “(...) À medida que a criança fica mais conscientemente “realista”, os seus desenhos começam a ser característicos do “realismo falhado”, apesar de começarem a desenvolver uma qualidade mais “representacional” e que os adultos podem assim mais facilmente entender, há limitações motoras, cognitivas e obstáculos gráficos com que esta se debate para superar. Isto origina vários “erros” no desenho, uma vez que ela continua a tentar ganhar controlo sobre os movimentos da mão. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.10)

No que toca ao Realismo Intelectual, este manifesta-se entre os 4 e os 10/12 anos de idade e este é caracterizado pelo simples facto de a criança representar/desenhar aquilo que sabe/conhece e não aquilo que vê. Neste contexto a criança mistura diversos pontos de vista (perspetivas) e tenta dar a conhecer não só aquilo que desenha (por exemplo um objeto), como também mostrar todos os seus elementos adjacentes de forma exemplar (tudo o que se encontra à volta desse mesmo objeto/o seu habitat). Este tipo de realismo leva a criança a usar transparências, crendo com isto dizer que as crianças pretendem representar nos seus desenhos o que não se vê, mas que ela sabe que existe, apesar de desenhar tudo o que sabe, incluindo o oculto.

“(…) A transparência é uma das características dominantes do desenho infantil, a que *Arno Stern* (n.1924) e *Viktor Lowenfeld* (1903-1960) chamam visão de raios X. Esta terminologia pretende apenas significar que a representação infantil é ideográfica e que consiste não propriamente em ver, no sentido realista do termo, “através dos corpos opacos”, mas sim em mostrar o que está dentro dos corpos, numa perspectiva afetiva, como acontece na pintura surrealista e onírica de *Marc Chagall* (1887-1985), entre outros artistas modernos.(…)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.11). Posto isto, podemos afirmar que a criança usa as transparências “(…) numa perspectiva lógica, por não encontrar outra maneira de representar, por exemplo, um interior visto por fora. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.12)

Por fim, o Realismo Visual acontece normalmente por volta dos 12 anos de idade e é maioritariamente marcado pela descoberta da perspectiva, e a assemelhação aos desenhos criados pelos adultos. É por volta desta idade que existe o abandono no que toca às artes e ao desenho, o motivo pela qual existe este abandono é a perspectiva, pois os desenhos criados anteriormente por estas crianças de acordo com o “realismo intelectual” já não as entusiasma, o que faz acontecer esse abandono.

Luquet através da sua obra “O Desenho Infantil”, explica o motivo deste desinteresse e abandono do desenho por parte das crianças e também fornece algumas ideias/sugestões de como evitar estes acontecimentos. Na obra de *Luquet* também podemos aprender como devemos incentivar a criança para a arte de desenhar, “(…) e não apressar artificialmente a evolução espontânea do desenho. Ou seja, não devemos forçar uma criança a desenhar em “realismo visual” se o seu desejo ainda é o de querer desenhar em “realismo intelectual”, a criança desenhará em “realismo visual” quando tiver naturalmente essa intenção. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.13) O que *Luquet* defende é que o principal dever do adulto é se distanciar e dar asas à criança sugerindo-lhe temas, sempre que considere, e que a criança lhe peça, no entanto, prestando atenção para que essas sugestões não se confundam com obrigações.

2.3 A arte como influência para a criança

“(…) É na infância que se forma a personalidade, bem como a maioria das orientações para o desenvolvimento futuro. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.19)

A arte, tem um papel fulcral para o desenvolvimento da personalidade das crianças e para o seu futuro, criando alicerces emocionais e fornecendo-lhes meios para tornar a sua vida mais rica e completa. É através da visão, do tato, do olfato, da audição e do paladar, que as crianças geram uma sensibilidade no que toca a experiências perceptivas, crendo com isto dizer, que é através da “descoberta da beleza” (com o auxílio dos 5 sentidos, descritos anteriormente) que as crianças enriquecem o seu desenvolvimento e criam ferramentas importantes para a sua vida futura e emocional, com o auxílio das artes. No entanto, a arte não serve somente como um escape emocional, mas também, contribui para a felicidade e bem estar das crianças a partir do momento em que esta gera satisfação ao organizar os seus sentimentos e pensamentos gerando uma capacidade de organizarem aquilo que definem como caos, transformando-o em ordem, criando assim significado aquilo que anteriormente não lhe faria qualquer tipo de sentido.

“Na arte, o que é representado não é o objeto, mas a sua interpretação, ou seja, a interpretação que o artista lhe atribui num determinado momento. Isto porque o olhar artístico é um olhar construtivo. O nosso olhar seleciona, organiza, discrimina, associa... Assim, há uma construção de conhecimentos visuais. O olhar de cada um está impregnado com experiências anteriores; o que se vê não é o dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar acerca do visto, que nos é significativo. (...). Além disso, as artes envolvem aspetos estéticos que estão relacionados à educação da visão, ao “sabor” das imagens, à leitura do mundo em termos de cores, formas e espaço, e propiciam ao sujeito construir a sua interpretação do mundo, pensar sobre as artes e por meio das artes.” (PILLAR, 1984, p.36)

Posto isto, a arte é uma “ponte” de equilíbrio entre o intelecto e as emoções, tornando-se um apoio fundamental para as crianças que procuram de uma forma natural, por vezes inconsciente, cada vez que algo as aborreça.

“(…) No apoio que a arte constitui para a criança, o desenho é certamente uma das atividades relacionadas com a arte, com a qual a criança mais cedo tem contacto e incentivo para desenvolver as suas capacidades – tanto pela família como pela escola ou convivência com outras crianças. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.20)

2.4 Breve panorama histórico da ilustração

Muitos defendem que a ilustração é identificada de forma indireta na história da artes. Credo com isto dizer que, a utilização da ilustração remete-nos desde o surgimento da raça humana, mais concretamente a arte realizada na pré-história (Paleolítico Final), através das representações do quotidiano, na maior parte das vezes, “ilustrações” de caça, rituais, mitologias... Estas “ilustrações” eram pintadas, gravadas ou esculpidas nas paredes do interior das grutas/cavernas, por estes acreditarem que (segundo alguns historiadores) tudo o que fosse representado nessas paredes iria ajudar/concretizar segundo as suas crenças e ideologias.



Figura 1. Caverna de Chauvet, pinturas retratando animais.

Segundo Tales dos Santos Pinto, “(...) As pinturas da Caverna de *Chauvet*, localizada no sul da França, no *Vallon-Pont-d’Arc*, são datadas de algo entre 30 mil e 40 mil anos atrás. Essa datação das pinturas da Caverna de *Chauvet* torna-as as mais antigas já conhecidas pelo homem. São 425 figuras de animais, sendo principalmente 65 rinocerontes, 74 leões e 66 mamutes, gravados nas paredes e estalactites das paredes da Caverna de *Chauvet*. Descoberta ao acaso por espeleólogos amadores, em 1994, as pinturas presentes na caverna são consideradas as mais antigas produções artísticas que se têm conhecimento. O mais interessante é o nível de elaboração das representações pictóricas. Técnicas de sombreamento das imagens, de raspagem das paredes antes de pintá-las e o esfumamento das cores evidenciam a complexidade técnica desenvolvida pelos seres humanos do Paleolítico para expressar artisticamente as experiências de sua vida. A caverna é composta de várias salas onde estão pintados animais e seres humanos, principalmente partes do corpo humano, como as mãos ou o ventre de mulher. As pinturas em perspectiva e a impressão de movimento dada às pinturas de animais impressionam pela complexidade artística em um período tão longínquo da existência das pessoas.

Numa fase seguinte, no Antigo Egito, a ilustração teve como objetivo principal ser um complemento da escrita, escrita essa desenvolvida em forma de manuscritos sobre papiro ilustrado, que tinham como objetivo, narrar os acontecimentos

importantes na época. Como forma de exemplo, posso destacar o primeiro pergaminho ilustrado: “O Livro dos Mortos dos Egípcios”.



Figura 2. Secção do Livro dos Mortos no Papiro de Nani c. 1040 a.C.-945 a.C.

Segundo Ana Lúcia Santana, “(...) O Livro dos Mortos dos egípcios remonta ao período do Novo Império. Os seus textos foram produzidos em rolos de papiro, os quais eram envolvidos em pedaços do material de que eram elaboradas as múmias. As versões mais sofisticadas eram compostas de ricos ornamentos tipográficos, conhecidos como vinhetas. Este livro continha principalmente preceitos mágicos e ladainhas que versavam sobre o destino dos que morreram. Ele orientava as pessoas quanto aos caminhos a seguir para se atingir o reino de Osíris, a principal divindade cultuada pelos egípcios, símbolo do renascimento da alma, de sua imortalidade, os campos da bem-aventurança. Ao obedecer às instruções contidas neste sagrado manual, o Homem tinha condições de atingir uma classe elevada que o habilitava a tornar-se um Espírito Santificado.

Na Antiguidade Clássica, os gregos e romanos, acreditavam na importância da ilustração mais técnica, utilizando a perspectiva como ponto principal da ilustração. Posto isto, foi no Renascimento que “(...) redescobriram representações de perspectiva, inicialmente efetuadas pelos gregos e romanos. Estes foram os princípios da perspectiva linear, esquecidos durante toda a Idade Média, e renascidos por *Filippo Brunelleschi* (arquiteto e escultor renascentista de Florença) (1377-1446). (RIBEIRO, Marta, 2011, p.24) Com isto, surgiram artistas/ilustradores como Leonardo da Vinci¹ (1452-1519) e *Albrecht Dürer*² (1471-1528) (RIBEIRO, Marta, 2011, p.24), que criaram e utilizaram “(...) um alto grau de minuciosidade e claridade de detalhes nos seus desenhos científicos e arquitetónicos (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.24)

¹ Artista, cientista, arquiteto, músico, engenheiro, comediante da corte, inventor e filósofo.

² “Gravador, pintor, ilustrador, matemático e teórico oriundo da Hungria que marcou a Renascença Alemã...”

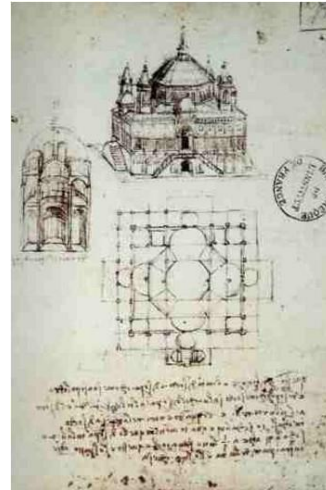


Figura 3. Leonardo da Vinci (1452-1519).

Figura 4. Leonardo da Vinci, Estudos para um Edifício de Planta Centrada.

Figura 5. Albrecht Dürer (1471-1528).

Figura 6. Albrecht Dürer, Cegonha, desenho sobre papel.

Com o aparecimento da impressão sob papel, foi pioneira da ilustração e de obras e trabalhos impressos a arte medieval do iluminismo. Relativamente as suas temáticas estas eram maioritariamente religiosas e eram criadas por norma em mosteiros. Podemos encontrar este tipo de ilustração, designada por iluminura, nos saltérios (Livro que contém os 150 salmos, maioritariamente utilizado nas devoções judaicas e cristãs, criado para ser utilizado em conventos e mosteiros, e normalmente caracterizados por possuírem as suas ricas e cuidadas iluminuras) e livros de horas “Manuscrito iluminado muito comum na Idade Média. Contêm uma coleção de textos que servem de base à leitura litúrgica em determinados horários do dia.” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.25)

“(…) Très Riches Heures du Duc de Berry (Fig.7) é um livro de horas, que mostra uma grande perícia na pintura em miniatura, geralmente feita sobre pele de vitela e com a utilização de cores brilhantes e adornos em ouro. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.25).

Posto isto, este género de ilustração (iluminuras) aparece em força pela utilização dos membros pertencentes a igreja, com o objetivo de transmitir e levar os ideais que defendem a um maior número de pessoas, principalmente os analfabetos.



Figura 7. Junho, Très Riches Heures du Duc de Berry, Colheita. Ao fundo o Hotel de Nesle c.1412-1416, pele de vitela.

2.4.1 Os primórdios da ilustração infantil

Os livros infantis, surgiram há cerca de duzentos anos atrás. Os livros na segunda metade do século XVIII eram criados unicamente para os adultos, deixando as crianças com os livros de literatura infantil direcionados para a sua educação e para a construção da sua moral, afastando-se do divertimento procurado geralmente pelas crianças. No que toca a este assunto, pode-se referir como exemplo o livro “Robin Hood” de *Joseph Ritson*³ (1752-1803), que gerou grande afluência no público mais jovem, apesar de a obra literária ter sido criada para um público alvo oposto, os adultos.

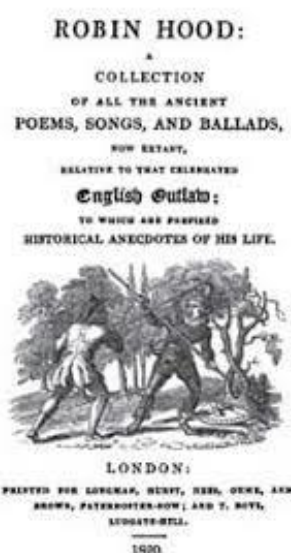


Figura 8. Joseph Ritson, Robin Hood: A collection of all the Ancient Poems, Songs and Ballads, now extant, relative to that celebrated Outlaw, 1795.

Nos finais do século XVII, com o surgimento de novos pensamentos e atitudes referentes à educação e desenvolvimento infantil, muitos educadores e profissionais da área da educação demonstraram o seu descontentamento acerca das necessidades das crianças, foi a partir deste momento que se despertou a noção da sociedade da época relativamente a importância da educação das crianças. Posto isto, alguns filósofos como John Locke (1632-1704) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), tentaram e ajudaram a desenvolver esta atitude perante a sociedade da altura. Em

³ Escritor Inglês, conhecido pelos seus contos e lendas, ganhou notoriedade com o seu livro “Robin Hood”, seguidamente de todas as outras vertentes geradas através da mesma personagem usada na obra anteriormente referida – baladas, romances, peças e anedotas.

1693, “(...) Locke escreveu *Some Thoughts Concerning Education*, desenvolvendo o pensamento, que as crianças devem ser tratadas como criaturas racionais com direitos. Noutra perspectiva, Rousseau viu a infância como um estado puro e natural e defendeu que um dos pontos centrais da educação, deve preservar a natureza singular da mesma. As teorias de Locke e Rosseau influenciaram os educadores e as suas ideias, levando-os a adotar uma abordagem mais humana em relação à educação, onde a vontade era considerada uma ajuda para a aprendizagem. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.27)

John Amos Comenius (1592-1670), um importante precursor da ilustração infantil, no século XVII, mais propriamente em 1658, escreveu a enciclopédia *Orbis Sensualium Pictus*, sendo este o primeiro livro ilustrado e publicado somente para crianças. A sua obra foi considerada inovadora para a época no que toca ao reconhecimento de que existem diferenças notórias entre os adultos e as crianças, tudo isto aconteceu por *Comenius* ter sido um reformista no que toca a educação dos mais jovens.



Figura 9. John Amos Comenius (1592-1670)

Figura 10. Livro *Orbis Sensualium Pictus*, 1658, John Amos Comenius (1592-1670), gravura.

“(...) Características como a fragilidade e a dependência estão associadas às crianças, cabendo também à escola ajudá-las a prepararem-se para uma vida adulta. Este princípio começa a tomar forma no séc. XVII, quando a relação entre os livros e a escola fica mais estreita, fazendo com que as publicações comecem a adotar uma postura essencialmente pedagógica. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.28)

Posto isto, começam a aparecer os livros de alfabeto, livros esses que explicam com o auxílio da imagem (ilustração) a mensagem que quem transmitir (o ensino do

alfabeto) de uma forma mais fácil, intuitiva, pedagógica e ao mesmo tempo interessante de forma a cativar as crianças para a educação através do auxílio da ilustração.



Figura 11. Fig.11 -Livro de alfabeto The Alphabet of Old Friends, Walter Crane, 1874

No século XVIII, despertou-se uma magnitude em volta da literatura direcionada para as crianças, gerando novos mercados e com isso contribuindo para o aparecimento de novos editores, essencialmente na Inglaterra. Um dos novos editores pertencentes a esta época foi *John Newbery* (1713-1767), dono de uma livraria na cidade de Londres, publicou a sua primeira obra direcionada para as crianças de seu nome, *Little Pretty Pocket-Book*, este livro tratava-se de um catálogo de jogos infantis e tinha como principal foco a aprendizagem do alfabeto. O livro foi desenhado por ilustradores contratados por si, no entanto tudo pensado por *Newbery*.

“(...) *Newbery* transmitia às crianças o sentimento de que era possível aprender com gosto. Este autor é considerado um ponto de referência para o desenvolvimento do princípio do prazer de ler no mercado especializado para as crianças. Anterior, ao surgimento deste paradigma, o mercado de literatura para a infância era delineado para instruir os mais pequenos, embora existisse uma grande tradição de contar histórias a crianças e adultos. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.30)

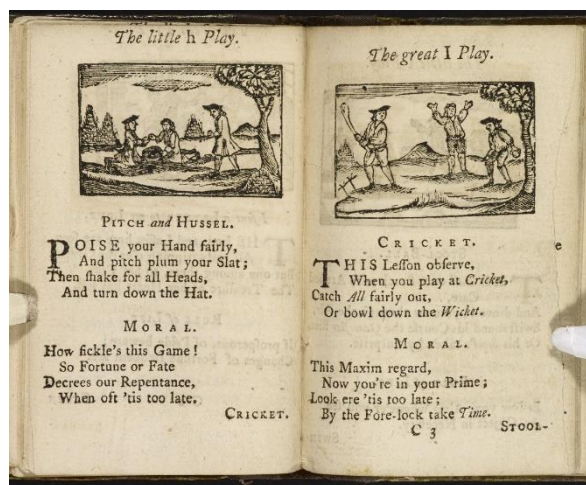


Figura 12. John Newbery, Little Pretty Pocket-Book, 1744, xilogravura.

Ainda no século XVIII, surgem as primeiras publicações moralistas e religiosas tais como as do *William Blake* (1757-1827), este poeta e gravador, escreveu, ilustrou e publicou os seus próprios textos. Uma das suas obras é *Songs of Innocence do Illuminated Book*. “(...) Os livros de *William Blake* pretendiam mostrar o mundo através dos olhos da criança, não tendo, contudo, a intenção de serem escritos para as crianças. (...)” (RIBEIRO, Marta, 2011, p.30 e 31)

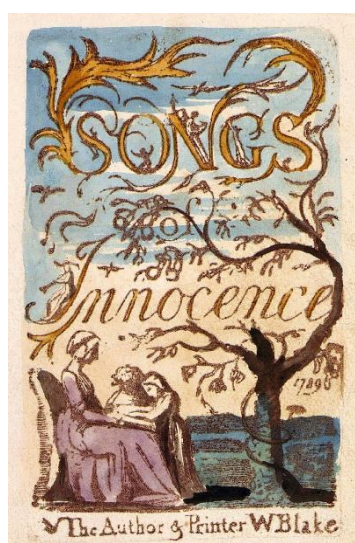


Figura 13. Capa do livro “Songs of Innocence do Illuminated Book”, William Blake, 1789.

Figura 14. Páginas do livro “Songs of Innocence do Illuminated Book”, William Blake, 1789.

2.4.2 A imagem como complemento da palavra no conto/livro infantil

Segundo Susana Silva, “(...) A consciência da complexidade das imagens que ilustram narrativas para a infância permite-nos refleti-las e teorizá-las segundo abordagens que podem ser pedagógicas (quando adicionam informações ou normas de conduta) ou narrativas (quando nos permite a transposição dos limites impostos com intenções expressivas). (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.23)

Posto isto, podemos refletir sobre a importância que a sociedade exerce perante as imagens /ilustrações que circulam pelo mundo fora, seja em que suporte for, e a conclusão é óbvia: Na atualidade a sociedade utiliza as imagens de uma forma passageira e descartável muitas vezes de forma pouco refletida e padronizada pelos diversos meios de comunicação existentes atualmente, como a publicidade, as redes sociais, os websites... Por outro lado, são nos apresentadas imagens que pelo seu grau de complexidade elevada, leva-nos a criar novas competências de leitura de forma a podermos interpretar, integrando-as na elaboração da nossa cultura visual.

Não somos só “bombardeados” a nível de imagens como também a nível de informação textual, nos mais diversos contextos, o que aos olhos da sociedade, esta informação acaba por se tornar superficial e passageira. Já em contextos diferentes esta pode-se tornar permanente, nomeadamente em material académico, literário, económico..., usada por um tipo de público mais permanente e fiel. “(...) Assim, a imagem dos livros para a infância parece necessitar da palavra para se fazer entender ou justificar e, de certa forma, não ser relegada para o plano do lúdico ou da persuasão. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.23)

Contudo, a literatura para a infância tem vindo a permitir que muitos profissionais da área (ilustradores, designers, investigadores...) investiguem e estudem as relações existentes entre as duas formas de comunicação – palavra e imagem – de forma a descobrir o seu melhor potencial de modo a recolherem a melhor forma de utilização e implementação, com o intuito de passar a mensagem pretendida, não existindo desvanecios ou erros. Com isto, podemos analisar e auferir as estruturas complexas da sua criação, bem como toda a relação existente com o materialismo do conteúdo final, o livro. São ponto de análise: a cor, o formato, as texturas e gramagens do papel, etc.

No entanto, a ligação entre o texto e a imagem nem sempre foi da forma descrita anteriormente. Nas sociedades mais antigas, a imagem era unicamente suficiente para transmitir conteúdo/uma histórica, no entanto, com o surgimento da escrita, segundo *Régis Debray* “(...) o polo da “escrita linear” é uma continuidade da “linguagem multidimensional”, na qual o “desenho” se constitui como o ponto de partida de um percurso que resulta no alfabeto vocálico. (...)” (DEBRAY, Régis, 1993, p. 115). Não só *Régis Debray*, tem esta opinião, como também outros diversos autores, tais como, *Barthes* e *Anne-Marie Christin*, que defendem que a imagem é uma

antecessora do texto apesar de o texto ser também eles considerado uma “espécie de imagem/desenho”.

Posto isto, até a invenção da escrita, a imagem tinha uma função única de produzir informação através dela com o objetivo de transmitir uma comunicação utilitária para quem a visse. No entanto, com o aparecimento da escrita, a imagem “perdeu” a sua importância para a nova forma de comunicação (escrita), deixando a imagem com as seguintes funções de comunicação expressiva, representativa e poética. Com isso, o texto tomou o poder e assumiu-se como linguagem oficial, deixando a imagem, durante um longo período para um papel de subalternidade perante o texto.

Contudo, “(...) as teorias de *Mitchell*⁴, sobre a família das imagens demonstram que a imagem possui muitas qualidades que são interpretadas de diferentes formas consoante a corrente de pensamento que a faz. Para este autor, o conceito de “imagem” (semelhança) está associado a práticas sociais e culturais e, por isso, associada a diferentes tipos de interpretação. Elabora, nesse sentido, um gráfico representativo da família de imagens que varia entre o seu uso mais literal, de que são exemplo as pinturas, até noções como “imagem verbal” ou “imagem mental”. No seu gráfico, uma espécie de árvore genealógica da imagem, distingue os diversos discursos possíveis associando-os à Psicologia, à Linguística, à História da Arte, etc. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.25 e 26). *Mitchell* defende que a ilustração se encontra associada à “imagem gráfica”, já que esta é possuidora de materialidade (cor, linhas, texturas, suporte, etc.). É por isso que se trata de “(...) de uma imagem representada que evoca, através da referida materialidade, a presença de algo ausente. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.26). Posto isto, *Mitchell* defende que o livro infantil é único na forma como comunica, pois, este é capaz de no mesmo livro aglomerar tanto a imagem gráfica (materialidade da ilustração), como por outro lado, a imagem verbal (o texto) despojado dessa materialidade pertencente à ilustração.

Para Gil Maia, a ilustração inventa para nos fazer confundir a percepção com a interpretação sempre que faz as suas apresentações (SILVA, Susana, 2011, p.26). Essa “(...) verte o tempo no espaço, isto é, espacializa o tempo, (...) confunde a percepção e a interpretação (...) introduz o espanto na leitura. Acorda a luz. Acorda com luz (...) a ilustração lida com o ilegível, aquilo que se oferece e escapa aos sentidos. (...)” (MAIA, 2002, p.3).

Já Clara Orban, defende que “(...) estão implicadas interconexões e que o interesse desse estudo se centra precisamente no hiato existente entre duas formas de representação, espaço esse, identificado em modelos estruturalistas e posteriormente estruturado em métodos pós-estruturalistas, e que corresponde (...)”

⁴ *Mitchell* divide o seu esquema em cinco partes: “imagem gráfica” onde inclui a pintura e a escultura; “imagem ótica” associada aos espelhos e às projeções; “imagem perceptível” referente a dados de ideias e fenómenos; “imagem mental” que abarca os sonhos, as memórias e, finalmente, “imagem verbal” que inclui metáforas e descrições.

ao *Trace* “espaço entre” (...). Credo com isto dizer, que os ilustradores, estão a implementar o *Trace* (espaço entre), espaço esse, que é criado de forma a existir um espaço entre o texto e as imagens de forma a fazer com que os leitores recorram e desenvolvam à descodificação da mensagem que quer ser transmitida tanto através do texto como das imagens, fazendo com que os leitores consigam tirar as suas próprias conclusões.

Em modo de conclusão, “(...) A condição de existência da ilustração, sempre interdependente de palavras ou ideias, permite-nos adotar diferentes perspetivas e fazer diferentes leituras sobre a relação das palavras e das imagens (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.27 e 28). “(...) Atualmente já não se questiona o estatuto da ilustração, mas antes, estruturam-se formas de relação entre o texto verbal e o texto visual. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.28)

2.4.3 A edição do livro para a infância em Portugal

“(…) O livro ilustrado para a infância estabelece-se como fenómeno social, com todas as relações e condicionantes históricas, sociológicas e tecnológicas. Nesse sentido apela à compreensão do processo envolvido nas relações existentes entre o livro e toda a rede de fenómenos que com ele interage: editoriais, artísticos, sociais, políticos, educacionais. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.66)

Sendo assim, ao depararmo-nos com livros ilustrados, chegamos a conclusão que estas são inevitavelmente didáticos e instrutivos. Contudo, “(…) convém ressaltar que essas obras, porque se enquadram mais em estudos sobre pedagogia, didática e metodologia, não deixam de merecer referência, ainda que não aprofundada, já que algumas delas marcam momentos de alteração de conceitos e de metodologias que tiveram reflexos diretos na relação das crianças com os livros. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.66). Durante muitos anos não existiu muita preocupação no que toca ao livro como objeto potenciador de desenvolvimento intelectual e de aproveitamento estética. Ao longo de vários anos os livros para a infância não eram reconhecidos, tomando uma posição secundária perante outros livros e a literatura.

Segundo *Walter Benjamin*, referente à coleção de *Karl Hobercker*, este afirma que quando “(…) iniciou a sua coleção, há 25 anos, os velhos livros infantis eram usados como papel de embrulho. Ele foi o primeiro a oferecer-lhes um asilo, por algum tempo, contra as fábricas de papel. Entre as milhares de obras que abarrotam as suas estantes, há talvez centenas que têm nesse local o seu último exemplar” (SILVA, Susana, 2011, p.67) e (BENJAMIN, 1987, p. 237). No entanto este cenário alterou-se relativamente a literatura infantil e esta passou a ser classificada como “um campo literário”, “um género de literatura”, ganhando assim um posicionamento e estatuto (que anteriormente não tinha) no quadro geral da literatura, enquanto conjunto de obras artísticas que apresentam um elevado grau de ficção e de imaginário, anteriormente nunca implementado.

Posto isto e segundo *Marc Soriano* a escrita para a infância é um conjunto de palavras que formam textos ficcionais escritos por adultos, num determinado espaço e tempo histórico (definido pelo escritor), para um leitor muito específico e especial, as crianças. No entanto não é assim tão fácil como pode parecer, o escritor tem que ter em atenção e criar estratégias tendo em consideração para quem está a escrever (público-alvo: crianças) “(…) de modo idealizado, um peculiar tipo de leitor, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, morais, ideológicas e éticas. (...)” (SILVA, 1984, p.309). *Soriano*, apresenta uma inclusão no que toca a literatura infantil de textos ficcionados criados por escritores para um determinado público, as crianças e ainda textos adaptados ou reescritos de textos/obras provenientes de textos clássicos e tradicionais, criados na literatura dita antiga. Na literatura infantil e juvenil, são também incluídos textos que não foram propriamente escritos para

crianças, mas que foram adaptados (literatura anexada) para este campo literário, o que gerou um grande sucesso junto do público mais jovem. São exemplo disso as obras literárias: “(...) *Robinson Crusoe*” (1719), do inglês *Daniel Defõe*, “As viagens de Gulliver” (1726), do irlandês *Jonathan Swift*, “A Ilha do Tesouro” de *Stevenson* (1883) e “*Moby Dick*” de *Herman Melville* (1851). (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.67). A nível nacional, também temos alguns exemplos de “literatura anexada”, são eles: “(...) “Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos” (1962) de Alves Redol, e “Esteiros” (1941) de Soeiro Pereira Gomes. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.68)

Na segunda metade do século XX, algumas das escolhas realizadas pelo sistema escolar da época contribuíram para a introdução de textos, que primeiramente foram escritos para adultos, mas que foram usados e adaptados para um público mais jovem por falta de livros apropriados para estas idades. Segundo Lindeza Diogo, “(...) esta literatura infantil é um pouco a que os editores ou os responsáveis pelos programas curriculares escolheram como tal. Alguns textos não existiam obviamente como literatura infantil. No entanto estas escolhas não são de todo arbitrárias: a literatura infantil é, aqui, aquela que é essencialmente narrativa breve (mesmo que escrita em verso), que se centra em personagens infantis e que tem como suporte físico o livro ilustrado (...)” (DIOGO, 1994, p. 69)

De outra forma existia também a necessidade de criar/adaptar algumas das obras clássicas e referenciais com o intuito de essas serem totalmente compreendidas tanto por crianças como por pessoas menos letradas. Exemplo disso foi a obra de “(...) João de Barros, “Os Lusíadas” contados às crianças e lembrados ao povo (1931) em que o título pode ser entendido como um programa com intenção pedagógica em prol da educação como fator de progresso social e civilizacional, bem ao espírito republicano. Esta é uma leitura lícita se pensarmos que o autor foi um pedagogo ligado ao movimento da Escola Nova e às reformas republicanas da Educação nomeadamente à Reforma da Instrução Primária de 1911. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.68)

Tudo isto aconteceu por existir uma preocupação pedagógica, sobretudo o diminuir da taxa de analfabetismo e com isso promover mais pessoas à prática da leitura, adaptando-se para a infância, juventude e aos mesmo tempo para o povo, com a adaptação e divulgação de algumas obras clássicas conhecidas por todos nós atualmente como por exemplo: “ (...) Os Lusíadas, A Odisseia, A Ilíada, A Eneide e as Viagens de Gulliver cujas sucessivas edições vêm desde a década de 1930 até à atualidade. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.68)

Ao longo do século XX, a criança, com a evolução da psicologia, ganhou algum mediatismo. Isso levou a um crescente de produção de textos ficcionais, sob o ponto de vista da educação, contribuindo para uma consolidação da literatura para a infância. Com isso a ilustração ganhou um território maior no que toca ao mundo infantil, gerando gradualmente um estatuto de público alvo até que se transforma em

público consumidor. É a partir deste momento que, quer no estrangeiro quer em Portugal a literatura e a ilustração criada para a infância passam a ser realizadas com o objetivo de proporcionar prazer através da sua leitura e visualização.

“(…) O livro para a infância adapta-se e evolui encontrando um espaço crescente para se afirmar modificando, para melhor, o cenário que prevaleceu durante décadas de generalizações e de promoção e de edições de livros de qualidade duvidosa, tanto ao nível do texto, como ao nível da imagem. (…)” (SILVA, Susana, 2011, p.71)

Com a evolução, não só usufrui o escritor deste género literário, como também, o ilustrador, graças ao conjunto de críticos e especialistas que reconheceram a importância desta nova forma de fazer literatura e aos ilustradores lhe conferiram o real estatuto autoral. Com isto, escritores e ilustradores passam a “(…) assinar em conjunto as obras podendo até, em muitos dos casos, ser a mesma pessoa. Esta simultaneidade autoral cria condições para que os livros para a infância possam tornar-se um espaço privilegiado para o desenvolvimento de projetos onde a presença visual e plástica remete inclusive para projetos artísticos de índole pessoal. (…)” (SILVA, Susana, 2011, p.71)

“Soube o que elas eram; ouvi-as na minha cabeça, o resultado de uma metamorfose de linhas pretas e espaços brancos numa realidade sólida, sonora e com sentido. Tinha feito tudo isto sozinho. Ninguém realizara a magia por mim. Eu e as formas estávamos sozinhos juntos, revelando-nos mutuamente, num diálogo em respeitoso silêncio. Ao conseguir transformar simples linhas em realidade viva, tornar-me todo-poderoso. Sabia ler” (MANGUEL, 1998, p. 20)

A relação que se cria entre a criança e o livro é gerada através da transmissão oral. Numa primeira fase é através da oralidade que um adulto mostra as crianças o “mundo fantasioso” da literatura e ilustração infantil. Tanto a literatura e a ilustração ao fixarem-se num suporte físico que é o livro, a oralidade foi-se escasseando e acabando por perder. Outro ponto fulcral foi a necessidade de se materializar para perdurar no tempo, criando-se assim o livro. Com o surgimento dos novos meios tecnológicos, a necessidade de narrar, bem como as estratégias narrativas, foram sendo transferidas para os novos média. Os audiovisuais, com a criação de novos métodos de narrar histórias com formas mais interessantes para as crianças, não substituem o método tradicional de leitura. “(…) De uma oralidade que envolvia um contador de histórias (que tinha como função conduzir a narrativa) e um público ouvinte (que se entregava às histórias nos serões, sentindo-as intimamente, mesmo que inserido um coletivo), passou-se a uma leitura individual onde a única relação existente se passa entre o texto e o leitor. Ao perder o grupo, o leitor fica abandonado à sua sorte no que

diz respeito à compreensão das histórias e à gestão das ansiedades e das angústias. O leitor fica só com o livro.” (SILVA, Susana, 2011, p.72)

Com o surgimento da televisão, o leitor perde a sua importância pois as histórias na televisão já são narradas e não é necessário outro narrador, com isso, os contos são apresentados já imaginados, sem nada para sonhar nem imaginar, já realizados. O tempo é gerido de uma forma diferente pois, “o livro é um instrumento que necessita de concentração, de um tempo muito longo, exige que se entre em profundidade” (MANGUEL, Albert, in Babel Revisitada, entrevista ao jornal Expresso, 21 de maio de 2005). Posto isso, o texto escrito perdeu lugar para a oralidade e isso fez com que o adulto já não fosse necessário para narrar as histórias, perdendo o papel de “(...) exorcista de medos e de angústias das crianças (atirando para cima delas toda a gestão sentimental). (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.73). No entanto, ao serem introduzidos “novos narradores” as crianças foram perdendo imaginação, pois é-lhes tudo apresentado, sem dar oportunidade a criança de criar a sua própria história mental.

No que toca a ilustração esta toma um papel ora esclarecedor, ora libertador da imaginação da criança. A função da ilustração nos livros é de ajudar as crianças na compreensão verbal da história. É considerada ilustração pleonástica, quando esta facilita e ajuda na compreensão verbal da história. No entanto, a ilustração em demasia também pode levar à confusão e dispersão, isso leva a uma incompreensão da mensagem pretendida.

Em modo de conclusão, “(...) o excesso de imagem em que a sociedade contemporânea está imersa também pode levar a uma crescente e preocupante desmotivação para a leitura. Este será um perigo que corre, ao ser exposta sistematicamente a um processo de massificação da imagem. Devemos, então, cuidar a imagem para que tenha, junto da criança, a função de apoio à transição da leitura coletiva para a leitura individual e que venha a enriquecer a leitura e não se substituir a ela. (...)” (SILVA, Susana, 2011, p.74)

2.5 Design do livro/álbum infantil

2.5.1 Formato/Forma/Escala

Atualmente é nos oferecida uma panóplia de formatos e formas nas mais diversas escalas quando falamos de livros infantis. O livro infantil destaca-se não só pela sua forma clássica (impresso) como também a sua mais recente e adaptação aos tempos comuns a existência de livros infantis em formato digital. Posto isto, podemos dizer que o livro impresso proporciona à criança através do tato uma decifração dos materiais, transmitindo assim mensagens simbólicas, por vezes impercetíveis, mas que são fundamentais para o desenvolvimento e adaptação da criança ao mundo que as rodeia. “(...) Exploração, tentativa, fracasso e êxito. Seriam porventura, a forma, a visualidade e o conteúdo do livro infantil, um treinamento para o longo e interminável trabalho de compreensão do mundo? (...)” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p.96)

O livro infantil por vezes é diferente e chama a atenção das crianças através da sua forma. A grande diferença de formatos, a impressão com várias cores (policromia), a utilização e diferentes tipos e gramagens de papel (tanto para a capa como para o miolo), o uso de recortes e cortes especiais, a utilização de pop-ups..., são características constantes que tornam este objeto (livro) diferente, alternativo e interessante. No entanto, com o passar dos tempos, os formatos foram sofrendo alterações de modo a se tornarem mais compactos, mais fáceis de transportar e armazenar e de leitura linear e não linear.

Segundo *Chartier*, a invenção do *códex*⁵ “(...) revolucionou o objeto livro, antes existente sob a forma de rolos, e alterou as formas de leitura. Alguns aspetos aparentemente bastante simples, como possibilitar leitura múltipla – consulta a vários livros abertos – e possibilitar acesso aleatório às páginas, compõem inovações que transformaram as formas de leitura e transmissão de conhecimento. O *códex*, posteriormente substituído pelo livro impresso, constitui a origem da forma do livro que conhecemos hoje. (...)” (CHARTIER, Roger, 2005, p. 83 e 84)

Contudo, é importante que não se confunda que a imprensa é a invenção dos meios de reprodução, e não da forma do livro. É de ressaltar a distinção que existe entre a forma e os meios de reprodução do livro. A existência do livro impresso é proveniente da forma de *códex* e da sua projeção enquanto objeto de leitura. *Nodelman* defende que as “(...) nossas respostas às histórias dos livros infantis são influenciadas pela aparência física desses materiais, mesmo antes de lê-los. O design do livro é a primeira impressão que temos do livro. Essa impressão informa, por

⁵ Livro manuscrito, em geral do período da era antiga tardia até a Idade Média

exemplo, que criamos expectativas diferentes para livros finos, impressos em monocromia, e livros de capa dura com sofisticados recursos gráficos; consequentemente, respondemos de maneira diversa à projetos gráficos diferenciados, mesmo que referentes à mesma história. O tamanho do livro também influencia a resposta que vai provocar. Livros pequenos podem gerar a impressão de conter uma abordagem delicada, enquanto livros grandes parecem aparentemente proporcionar efeitos visuais impactantes. (...)” (NODELMAN, Perry, 1988, p.44)

Relativamente aos tamanhos dos livros, *Nodelman*, defende que os livros mais pequenos, são criados de forma ergonómica, pensados para um público mais pequeno, enquanto que o conteúdo dos livros grandes, perdem-se pelo olhar das crianças pelo seu tamanho e distanciamento dos conteúdos. No entanto, o autor defende também que os livros muito pequenos ou muito grandes costumam possuir conteúdos e estilos simplificados, enquanto que os de formato médio são mais apropriados e usados para conteúdos subtis, mas, no entanto, com alguma complexidade. Este ainda afirma que estas diferenças são aceites por nós inconscientemente, porque preenchem as nossas expectativas e para além das expectativas relacionadas com as características do livro, existem também questões técnicas para o uso de determinadas soluções e questões relativamente ao design.

O formato do livro influencia fortemente a reação do seu público. No entanto existem algumas exceções de livro, onde são utilizados cortantes especiais, onde a sua forma corresponde ao tema/assunto do livro, (Exemplo: livro em forma de automóvel), contudo a grande parte dos livros produzidos possui um formato dito normal (formato retangular). Este formato de livro (retangular) cria diversas restrições aos ilustradores e designers, segundo *Nodelman*, “(...) que a maioria dos livros infantis se apresentam no sentido horizontal porque a forma humana é comprida, e o espaço restante é utilizado pelo ilustrador para inserir informações adicionais sobre ambiente, cenário, etc. Essa escolha é baseada na premissa, usada por muitos ilustradores, de que aparências externas revelam características internas. Livros como esses tendem a focalizar a relação entre os personagens e o ambiente que os rodeia, fazendo com que o leitor seja forçado a interpretar os primeiros conforme o segundo. Nos livros em que existe uma relação de mais altura do que largura, nos quais o ilustrador escolhe usar uma página simples para ilustração, existe menos chance de se descrever o ambiente, o que gera maior concentração nas características do personagem (...)” (NODELMAN, Perry, 1988, p.48)

Nodelman ainda defende que, “(...) a relação do formato da página e o formato da ilustração procedem quanto à maneira pela qual olhamos as ilustrações. Entretanto, nem sempre um livro comprido na altura possui ilustrações igualmente compridas. O ilustrador pode utilizar a página dupla e gerar uma ocupação de espaço no sentido horizontal. Mesmo dentro da página simples, pode-se ocupar uma área no sentido horizontal do retângulo, como a metade inferior da página. Em outras palavras, nem

sempre o formato do livro é o mesmo da ilustração. Às vezes, numa mesma edição encontramos diferentes formatos de ilustração, mas geralmente o ilustrador mantém o mesmo tipo de ilustração (ilustrações que descrevem o personagem pelo ambiente ou ilustrações que descrevem o personagem em si mesmo). (...)” (NODELMAN, Perry, 1988, p.48)

Em conclusão, o formato dos livros infantis é muito significativo relativamente a relação entre o livro e a criança, é por isso que cada vez mais se vê a utilização de formatos pouco convencionais para publicações de cariz infantil. “(...) Tal escolha talvez se dê pelo fato de o quadrado constituir uma forma básica, de fácil reconhecimento e associação para criança, e estabelecer uma proporção igualitária entre altura e largura, o que gera espacialidade diferenciada para a disposição de textos e imagens. A página dupla do formato quadrado dá origem a uma visualização horizontal próxima às proporções da tela do cinema, e os planos escolhidos pelos ilustradores e designers tiram partido dessa proximidade. (...)” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p.100)

De seguida é apresentado com base na página da internet *Blurb* uma tabela onde consta todos os formatos de livros mais frequentes e usadas no mercado atualmente, são eles os seguintes:

Os tamanhos e dimensões presentes no grafico seguinte são medidas arredondadas. Estes tamanhos são apenas uma diretriz do tamanho aproximado e não devem ser usados para para qualquer tipo de trabalho sem antes serem testados.

LIVROS COMERCIAIS 13 × 20 CM

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa dura (Sobrecapa)	13,34 × 20,96 cm	12,70 × 20,32 cm
Capa dura (ImageWrap)	13,34 × 20,96 cm	12,70 × 20,32 cm
Capa mole	12,70 × 20,32 cm	12,70 × 20,32 cm

LIVROS COMERCIAIS 15 × 23 CM

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa dura (Sobrecapa)	15,88 × 23,50 cm	15,24 × 22,86 cm
Capa dura (ImageWrap)	15,88 × 23,50 cm	15,24 × 22,86 cm
Capa mole	15,24 × 22,86 cm	15,24 × 22,86 cm

LIVROS COMERCIAIS 20 × 25 CM

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa dura (ImageWrap) não disponível para Econômico preto e branco	20,96 × 26,04 cm	20,32 × 25,40 cm
Capa mole	20,32 × 25,40 cm	20,32 × 25,40 cm

LIVRO MINI QUADRADO 13 × 13 CM - MÓVEL APENAS

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa mole	12,70 × 12,70 cm	12,70 × 12,70 cm

QUADRADO PEQUENO 18 × 18 CM

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa dura (com sobrecapa e ImageWrap)	17,78 × 17,78 cm	17,15 × 16,83 cm
Capa mole	17,15 × 16,83 cm	17,15 × 16,83 cm

LIVRO RETRATO PADRÃO 20 × 25 CM - CRIADO USANDO BOOKIFY E BOOKSMART

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Hardcover (Leinencover mit Buchumschlag und bedrucktes Hardcover)	20,32 × 25,40 cm	19,69 × 22,86 cm
Capa mole	19,69 × 22,86 cm	19,69 × 22,86 cm

PAISAGEM PADRÃO 25 × 20 CM

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa dura (com sobrecapa e ImageWrap)	24,77 × 20,96 cm	24,10 × 20,32 cm
Capa mole	24,10 × 20,32 cm	24,10 × 20,32 cm

PAISAGEM GRANDE 33 × 28 CM

	Tamanho de capa	Páginas cortadas
Capa dura (com sobrecapa e ImageWrap)	32,38 × 27,62 cm	31,75 × 26,99 cm

QUADRADO GRANDE 30 × 30 CM

	TAMANHO DE CAPA	PÁGINAS CORTADAS
Capa dura (com sobrecapa e ImageWrap)	30,48 × 30,48 cm	29,85 × 29,85 cm

REVISTA 22 × 28 CM

	TAMANHO DE CAPA	PÁGINAS CORTADAS
Revista padrão (papel brilhante + capa fosca) Revista premium (papel fosco + capa semi-brilhante)	21,59 × 27,94 cm	21,59 × 27,94 cm

Figura 15. Gráfico de medidas/diretrizes mais utilizadas no “universo” do design editorial

2.5.2 Tipografia

“(…) O livro infantil contemporâneo é dotado de liberdade na disposição de seus elementos tipográficos em conjunto com a imagem, pois a disposição gráfica da página pode, dentre suas múltiplas leituras, ser apreendida num mesmo enunciado. O livro infantil trabalha uma tendência de incorporação nos dois sentidos: do texto pela imagem e da imagem pelo texto. (...)” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 89)

Os defensores da tipografia funcionalista (*Os Logocentristas*) afirmam que a letra alfabética de forma impressa deve funcionar de forma neutra, de forma a se anular comparativamente como os restantes elementos pertencentes na composição. Estes defendem que a letra impressa deveria de espalhar neutralidade, transparência servindo somente como veículo de conteúdo textual. No entanto a tipografia hoje em dia também é utilizada como um conversor de significado, “(...) Nessas aplicações, o texto impresso transmite a mensagem codificada por meio do alfabeto, mas pode também, através do efeito visual produzido, criar significados simbólicos, da mesma forma que a imagem. (...)” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 90)

Não foram os livros infantis os percursos da libertação da tipografia relativamente a uma visão *logocentrista*, de qualquer das maneiras, os livros infantis recuperaram a forma da letra e o uso do alfabeto como elemento gráfico de valor semântico. Através da leitura de um diálogo ou de uma rima, a utilização da letra como ilustração, existem várias formas de aplicação da tipografia.

De seguida serão apresentados alguns exemplos de aplicação de tipografia.

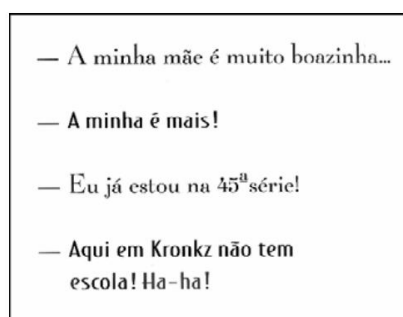


Figura 16. Detalhe do diálogo com tipografia diferenciada para os dois personagens, do livro *O diário de bordo do Etevaldo*.

O livro “O diário de bordo do Etevaldo” de *Anna Muylart*, com ilustrações de *Girotto* e *Fernandes*, foi implementada o uso da tipografia de uma forma não muito convencional. A tipografia, no detalhe do diálogo, entre dois personagens, apresentado na figura 15, mostra a diferença entre os dois personagens em questão.

Isto acontece com o intuito de mostrar as diferenças existentes entre as duas personagens, enaltecer e fortalecer as características tão marcadas de cada uma delas, por isso, o ilustrador ou designer optou por esta técnica de usar dois tipos tipográficos diferentes.



Figura 17. Página do livro O diário de bordo do Etevaldo.

Outra utilização tipográfica de uma forma alternativa e diferente, foi a implementação do alfabeto como forma de ilustrar as personagens pertencentes a este conto, através da utilização de algumas letras, tal como podemos ver na Figura 17.

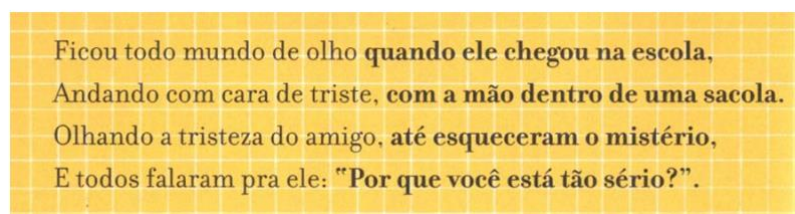


Figura 18. Verso do livro Um garoto chamado Roberto.

Na Figura 18, podemos verificar que é usado no final de cada linha de texto uma cor mais acentuada comparativamente com o início de cada linha de texto. Por se tratar de um verso com existência de rima o designer/ilustrador optou por salientar as zonas onde as rimas acontecem de forma a criar dinamismo e gerar emoções quando estes versos forem lidos pelas crianças. Este destaque a negrito comparativamente com o restante texto acontece de forma estratégica, pois, as frases que estão com um estilo mais escuro e forte remontam para acontecimentos

passados, e assim, é mais uma forma de salientar e reforçar esse acontecimento ao leitor.



Figura 19. Página dupla do livro Eram 3.

Na figura 18, o ilustrador e autor *Guto Lins*, quis transmitir com a disposição do texto um efeito visual, que valoriza e acrescenta a narrativa e cria a ideia de linearidade, através da junção dos elementos tipográficos que formam um conjunto visual positivo e chamativo. A utilização de duas páginas para a implementação desta técnica, rompe com as normas ditas normais relativamente à paginação dos livros, para não falar, que estes elementos tipográficos, apesar de passarem uma mensagem transformaram-se numa imagem/ilustração.

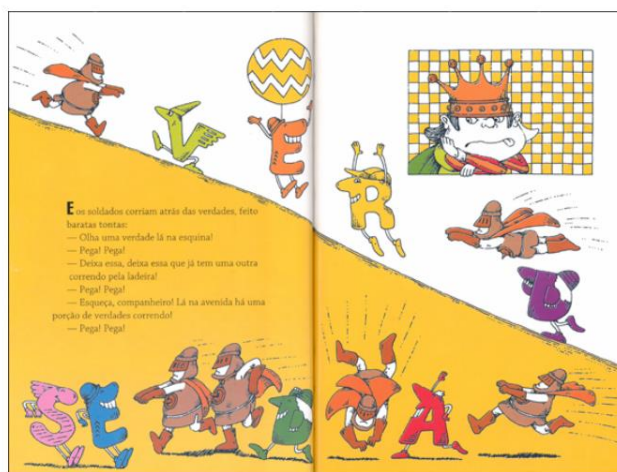


Figura 20. Página dupla do livro Sapo Vira Rei Vira Sapo.

Na figura 20, através das ilustrações de *Walter Ono*, podemos observar, a forma interessante como o texto se transforma em ilustração e ao mesmo tempo em personagens da história. A palavra “verdade” ganha formas humanas e realizam a ação que se passa no tempo que é “fugir do guarda real”. “(...) A cena composta pela ação da perseguição trabalha o sentido metafórico de que a verdade não pode ser contida e nem presa, ou seja, a “verdade” prevalece sobre o sistema ditatorial do “reizinho”. (...)” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 93)

Em conclusão, os exemplos em cima apresentados são algumas formas de utilização da tipografia no contexto do livro infantil. O livro infantil adaptou e absorveu um conjunto de invenções e inovações tipográficas, acabando por incorporar um estilo tipográfico novo e eclético, transformando-se a tipografia em ilustração/imagem (elemento gráfico). Nota: todos os exemplos (figuras) anteriormente apresentadas foram extraídos do projeto gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 91,92 e 93.

2.5.3 Paginação/Mancha Gráfica

Neste ponto acompanhamos e examinamos a interação entre o texto e imagem com o objetivo de construir uma narrativa e abordamos a relação entre a ilustração e o texto, relativamente à área que cada um ocupa no que toca a mancha gráfica. Entende-se por mancha gráfica a parte impressa de qualquer trabalho gráfico, por oposição às margens e aos espaços em branco. A mancha gráfica é representada pela área ocupada por blocos de texto, ilustrações, fotografias, vinhetas, gráficos, etc. No que toca aos livros, por norma, estes são de formato retangular, por isso a sua mancha gráfica constitui-se também por retângulos (menores) que definem as diversas áreas (texto e imagem).

As ilustrações num livro infantil, têm e podem ter os mais diversos posicionamentos. Podem aparecer como uma figura sobre um fundo ou podem constituir o próprio fundo, criando as mais diversas relações de espaço com o texto (com palavras, blocos de parágrafos e colunas de texto). Com isto podemos referir que a disposição tanto do texto como das ilustrações produzem significados com a sua relação, ou seja, o aspeto espacial influencia o aspeto semântico.

Segundo *Nodelman*, “(...) a relação entre as imagens e o espaço branco (espaço sem ilustração) tende a definir em que lugar as palavras de um texto podem ser alojadas. Desta maneira, a relação física do texto com a imagem é comumente menos significativa do que a do espaço em branco com a imagem. Entretanto, os designers podem trabalhar no sentido de guiar a receção dos leitores, ao escolher em que local do espaço em branco disponível pode ser inserido o texto. A relação espacial entre texto e imagem determina os processos de leitura e visualização das imagens. (...)” (NODELMAN, Perry, 1988, p.53)

Posto isto, a ocupação/disposição das páginas relativamente ao espaço ocupando tanto pelas ilustrações como pelo texto pode-se desenvolver de quatro maneiras principais distintas: a primeira, a ilustração é aplicada numa área separada do texto; a segunda, a ilustração é aplicada parcialmente em união com o texto; a terceira, o texto é aplicado de modo a relacionar-se com a forma/formato da ilustração; e por último a quarta, o texto é aplicado dentro da área da ilustração.

Numa primeira fase, os livros infantis seguiam uma configuração em que a ilustração era inserida numa área separada do texto, como se pode ver na figura n.º 20 “(...) Durante algum tempo, por questões técnicas, o livro impresso teve o espaço para as ilustrações separado do texto. Esses livros não continham tantos eventos ilustrados, e a área ocupada pelo texto era maior do que a das ilustrações. A partir de processos industriais de impressão, como a litografia no século XIX, essa rigidez pôde ser quebrada. Na atualidade, ainda subsiste esse tipo de aplicação. Essa separação pode se dar também por áreas isoladas da imagem, em aplicação lateral ou inferior à

ilustração.” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 101)

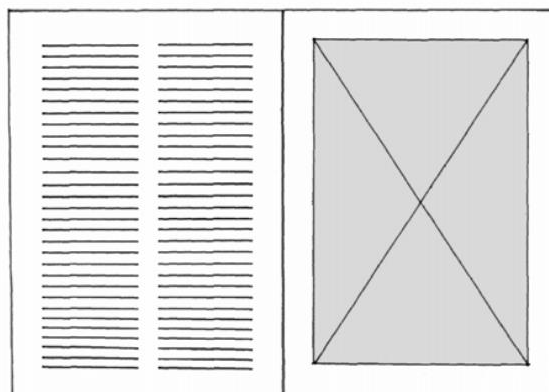


Figura 21. Configuração em que a ilustração é inserida numa área em separado do texto.

Quando a ilustração é introduzida parcialmente junto do texto, no entanto na mesma página que o texto, esta continua a ocupar uma área delimitada por um retângulo, mas ocupando a mesma mancha de texto, ou seja, parcialmente unida com o texto. No entanto o formato e tamanho desse retângulo pode variar, pode ser por exemplo um retângulo comprido, largo, “quebrado” ou com um formato em “L”. (Fig.22)

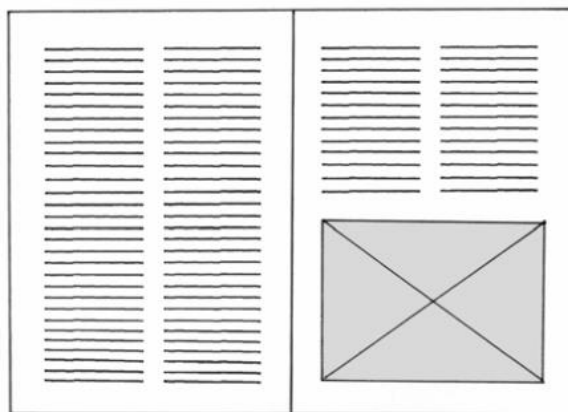


Figura 22. Configuração em que a ilustração é inserida numa área parcial junto ao texto.

A seguinte forma de relação espacial entre o texto e a ilustração, ocorre quando o texto se relaciona com a forma da ilustração, estabelecendo um elo visual entre o elemento visual e o elemento textual. Essa forma evidencia a dimensão gráfica do texto, “(...) isto é, pode aparecer entre partes da ilustração, criar uma forma para circundar a ilustração (Fig.23), ou ainda acompanhá-la como uma linha que reproduz sua forma. (...)” (Fig.24) (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 102)



Figura 23. Elo visual entre a imagem e o texto. Forma de circundar o texto.

Figura 24. Elo visual entre a imagem e o texto. Forma de acompanhamento e reprodução da forma.

Por último, na figura nº. 25, a ilustração ocupa todo o fundo das páginas sem deixar qualquer tipo de margem. O texto é introduzido dentro do espaço existente da ilustração, em formato de bloco, alinhado, centrado ou em linha, seguindo a forma da ilustração, como verificamos nos exemplos anteriores, nas figuras 23 e 24. Outras imagens podem ser sobrepostas à ilustração que se encontra no fundo, em áreas consideradas “libres” (áreas que não influencie ou escondam a ilustração principal, a que está no fundo). Atualmente, muitos dos livros infantis publicados, obedecem a este modelo de aplicação e texto e ilustração.



Figura 25. ilustração ocupa todo o fundo das páginas sem deixar qualquer tipo de margem.

Em modo de conclusão, os exemplos em cima mencionados são os mais usados nas produções atuais, apesar de algumas produções poderem conter formas mistas (aplicação de duas ou mais formas de paginação) de aplicação de texto e ilustração. No entanto, nas últimas décadas, são produzidas edições com menor quantidade de texto possível por página e uma maior quantidade de ilustração, uma das principais

características do livro infantil atual é que este seja ilustrado do início ao fim. “(...) A ilustração não constitui eventualidade, mas parte da estrutura do livro e da história. Na atualidade, pode-se dizer que existe expectativa prévia a respeito de como deve ser um livro infantil, e a ilustração e o design representam um dos seus principais aspectos. As relações semânticas entre texto e imagem para apreensões de forma direta classificam-se como narrativa paralela e narrativa interdependente. As relações semânticas e espaciais estabelecidas entre texto e imagem não são exclusivas. Em outras palavras, livros com texto e imagem visualmente separados podem ter tanto uma relação de narrativa paralela quanto de narrativa interdependente. (...)” (Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – autor e ano desconhecido, p. 103 e 104). Nota: As Fig. 21, 22, 23, 24 e 25 anteriormente referidos foram extraídos do Projeto Gráfico do livro infantil de literatura – 3 – auto e ano desconhecido, p. 101, 102 e 103).

2.5.4 Capa/Contracapa e Títulos

O livro infantil atualmente, tem certas características que fazem com que esse tenha um fácil reconhecimento, e associar-se a um gênero literário e ilustrativo específico. No que toca a capa esta normalmente é ilustrada e portadora por vezes de formatos diferentes que a diferencia dos restantes livros, e que se associa ao gênero infantil, antes mesmo de conhecermos o seu conteúdo. Outro fator que nos chama a atenção destes produtos é os materiais utilizados para a sua criação, cada vez mais utilizado pelos mercados editoriais como técnica de ampliação de vendas. O aspeto da capa é crucial para o relacionamento das primeiras relações entre o leitor e o livro. Relativamente no que toca a parte comercial, a capa é a embalagem na qual se vende o livro e se estabelece inquietações e promessas sobre o seu conteúdo, como forma de antecipação do que virá a seguir (a seguir a capa).

De todas as partes pertencentes ao livro, a capa é o principal elemento de vendas, por isso é que são aplicadas nelas várias técnicas de impressão e efeitos especiais diferentes, tais como aplicação de vernizes, cortantes especiais, materiais mais nobres, etc., de forma a torna-las únicas e chamativas. A sua importância a nível de mercado é elevada, pois é através dela que se gera atenção e atração do público. A capa deve destacar o livro dos restantes e criar a sua identidade e levar o seu público a leitura do mesmo. Para além do título e da ilustração, a capa deverá incluir nela o nome do autor e do ilustrador de forma associar a obra à figura dos seus criadores.

Segundo *Alan Powers* “(...) a capa estabelece importante função no processo físico de relação com o livro, porque, por definição, não se pode ler o livro enquanto se vê a capa. (...) A princípio, a capa é a face mais significativa desse objeto tridimensional e, em muitos casos, pode determinar a sua escolha. Com o aumento da venda de livros pela Internet, a imagem digital da capa ficou reduzida a pequenas dimensões e se tornou a única fonte de informação visual para o comprador, nesse tipo de media. (...)” (POWERS, Alan, 2003, p.6)

As capas dos livros infantis, normalmente mostram uma imagem, quase sempre uma ilustração. No entanto, atualmente apesar do alto nível tecnológico para produções de ilustrações e impressão de livros, a capa enfrenta o desafio maior de se fazer evidenciar no meio de tantos estímulos visuais, não apenas no que se refere aos livros, mas a todas as outras medias. A narrativa pode ter início na capa e ir além da última página, até a contracapa, onde as imagens e os textos (título e textos da contracapa) convertem informação. No livro infantil a informação verbal é reduzida, no entanto o título poderá conter uma percentagem da informação verbal pertencente ao miolo do livro e pode assim complementar ou contradizer a narrativa, dependendo da estratégia comunicacional.

Sendo assim os títulos são uma importante parte do texto que espelha o que poderá a vir a ser/a tratar o livro, é por isso que muitos estudos comprovam que a

maior parte das crianças e jovens normalmente escolhem ou rejeitam um livro por causa do título. segundo *Nikolajeva* e *Scott*, estas são as principais características dos títulos dos livros infantis:

“(…) • Título nominativo: configura o mais tradicional dos títulos infantis, aquele em que está explícito o nome do personagem principal. Comumente, o nome do personagem é acompanhado de um apelido, adjetivo, ou substantivo, que traz informação sobre sua personalidade. Ex: Camilão, o comilão, de Ana Maria Machado (1996); O menino maluquinho, de Ziraldo (1980); Língua de trapo, de Adriana Lisboa (2005) etc.

• Título de personagens coletivos: identifica um grupo de personagens que possuem alguma característica em comum, como o lugar onde moram e vivem. Ex: Meninos do mangue, de Roger Mello (2001); Os colegas, de *Lygia Bojunga* Nunes (2004).

• Título de histórias: associa o nome de um personagem ou narrador à narração, relato, compilação, história, coletânea de contos, etc. Ex: A história de Babar, de Jean *Brunhoff* (1997); Serões de Dona Benta, de Monteiro Lobato (2000); Memórias da Emília, de Monteiro Lobato (1994), Contos da Mamã Gansa, de *Charles Perrault* (1994).

• Título de objetos: associa a narrativa ao objeto central da história. Ex: O poço do Visconde, de Monteiro Lobato (1992), A bolsa amarela, de *Lygia Bojunga* Nunes (1996).

• Título narrativo: resume de alguma maneira a essência da história. Tais títulos podem ser formados por verbos ou por uma frase nominativa. Ex: O menino que espiava para dentro, de Ana Maria Machado (1980), O curumim que virou gigante, de Joel Rufino dos Santos (2000); Caçadas de Pedrinho, de Monteiro Lobato (1996). (...)” (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2006, p.245)

2.5.5 Suporte - O papel e as suas características

No que toca as matérias primas que temos a disposição e que servem de suporte para os livros infantis são os mais diversos, no entanto, o mais utilizado e frequente é o papel. Contudo, antes de escolhermos a matéria prima temos que ter em atenção as suas mais diversas características, são elas as seguintes: o sentido das fibras, a gramagem, a opacidade, a absorção, a cor e o acabamento/revestimento.

Relativamente ao sentido das fibras, deve-se ter em atenção quando se pretende executar cortes e dobras, pois nesse sentido, tem de se dobrar e cortar consoante o sentido das fibras, se não, corre-se o risco de o papel deformar, criar dobras irregulares, cortes imperfeitos... Outro dos pontos a ter em atenção é a deformação do papel ao usarmos da forma inversa do sentido das fibras, pois se o sentido das fibras do papel for utilizado paralelamente a lombada existe uma menor possibilidade de deformações, tornando-o assim mais resistente.

A gramagem é o peso em gramas de uma folha de superfície igual a 1m². Quanta maior for a gramagem mais resistente e pesado é o papel. Por norma utiliza-se uma gramagem mais elevada na capa dos livros infantis de forma a torna-los mais resistentes, no entanto, o seu miolo, por norma é usado uma gramagem de papel mais baixa de forma a tornar o livro mais delicado e por não existir necessidade de utilizar uma gramagem tão elevado como a capa.

No que toca a opacidade, esta é a capacidade que o papel tem a receber a tinta sem que esta apareça no lado oposto do papel. Por isso é importante realizar-se pré-impressões com vários papeis de forma a perceber o seu grau de opacidade, para que na altura da impressão não apareçam surpresas inesperadas.

Relativamente a absorção do papel, é muito simples, todos os tipos de papéis são absorventes, no entanto existem tipos de papéis que são mais absorventes que outros, por exemplo os papéis *couchés*, por norma, são menos absorventes do que os *fine papers*.

Sobre a cor, há pouco a dizer, somente que existe uma ampla gama de tonalidades e cores de papel, e ainda, uma ampla série de brancos diferentes. Os designers e os ilustradores terão que escolher a cor de papel consoante a mensagem que pretendam transmitir, tendo em atenção, estudando e pesquisando sobre a psicologia de cada cor de forma a não se cometer erros de implementação de cores, que nos possam encaminhar e levar para interpretações e sentidos que não os desejados.

Por último o revestimento e acabamento do papel é outro dos pontos fundamentais a ter em atenção quando se está a trabalhar com um livro infantil. O revestimento e acabamento do papel é o tratamento que se dá a superfície do papel.

Os papéis não revestido tendem a absorver mais tinta e rompem os pontos de meio tom (a cor fica mais esbatida), já os papeis revestidos retêm a tinta na sua superfície o que resulta em cores mais nítidas (cores mais fiéis ao real e mais fortes)

No que toca aos custos da produção de um livro infantil estes são os mais diversos, no entanto, o custo do papel pode representar entre 30% e 40% do custo do trabalho, por isso, para combater estes custos existem pontos que deveremos ter em atenção: Redimensionar o trabalho a imprimir de forma a criar peças em que o formato aberto dê o máximo de aproveitamento de papel; Reduzir no valor da gramagem (sem colocar em causa a qualidade do trabalho final), quanto mais baixo for a gramagem, mais barato será o papel; Escolher papeis consoante as marcas de papel com que a gráfica trabalha, pois as gráficas conseguem melhores preços nos papeis que compra numa maior quantidade; Reunir o máximo de trabalhos/produções no mesmo suporte/papel e na mesma gráfica de forma a compra de um volume maior de papel de uma só vez; Ter em conta os excessos e não imprimir mais exemplares do que aqueles que são necessários, caso se esteja a falar de uma produção pequena deve-se optar por uma impressão digital, pois comporta um menor desperdício de papel; Por fim, evitar papeis de tonalidades escuras, pois, por norma estes têm um valor mais elevado, comparativamente com o papel branco, e é mais barato imprimir a cor no papel branco do que em papel escuro.

Em modo de conclusão, não se poderia deixar de referir as mais diversas categorias existentes de papel no mercado atualmente, que servem para os mais diversos projetos/trabalhos, é só dar asas à criatividade, são eles: autoadesivos⁶, *fine papers* (*canson, fabriano*, etc.), revestidos (*couchés* - mate, brilhante, alto brilho, de arte, gofrado, metalizado), *ior* (papel de escritório/impressão recorrente), correntes (papel de jornal), cartolinas (1 face, dupla face, com acabamentos diversos), reciclados e *kraft*.

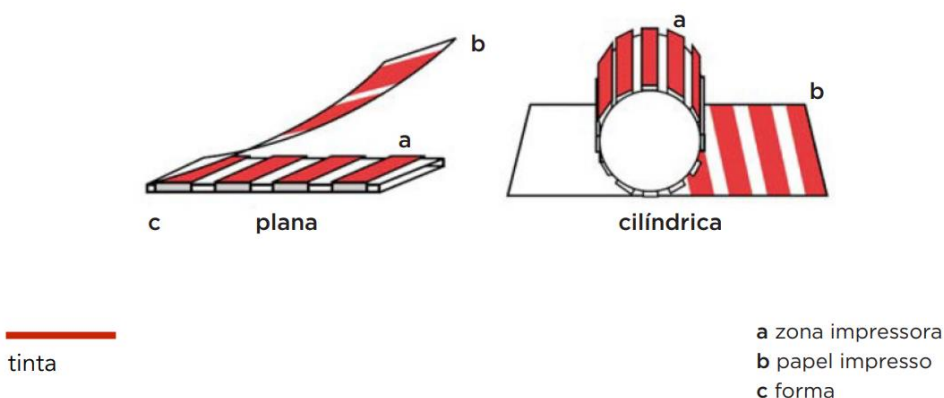
Outro ponto importante são as certificações, pois sempre que for possível deveremos sempre utilizar papéis que nos garantam um impacto ambiental reduzido e maior proteção para a nossa saúde e que tenham um cuidado relativamente a gestão que é feita a nível florestal, entre outros.

⁶ Papéis que possuem cola, que se agarram e aderem a outra superfície.

2.5.6 Tipos de impressão

“(…) entende-se por impressão, os processos mediante os quais se realizam múltiplas reproduções de uma imagem ou texto, a partir de um molde ou matriz (…)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.2), sendo possível a sua realização através de diversos recursos e sistemas, são eles: os métodos convencionais e os métodos digitais. Quando falamos de sistemas convencionais de impressão referimo-nos a tipografia, ao offset, a flexografia, a rotogravura, a serigrafia e a tampografia. Se nos referirmo-nos a sistemas digitais, já é completamente diferente pois estamos a falar de impressão eletrofotográfica (ou a laser) e a impressão a jato de tinta. Relativamente ao método de impressão a escolher, é muito simples, deve-se escolher o método de impressão “(…) dependendo da qualidade e da quantidade desejadas do suporte a imprimir (…)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.2), só assim é que sabemos qual o método mais indicado, e que mais se enquadra, para que o nosso projeto se realize como o desejado.

Posto isto, existem várias formas/matrizes ou transportadores de imagem, crendo com isto dizer que existem várias formas de separar a zona que se pretende imprimir da zona a não imprimir. Por isso, existem quatro formas distintas de transportadores de imagem, sendo eles através de formas em relevo, formas planográficas, formas em baixo relevo e formas permeográficas. Relativamente as formas em relevo, esta consiste em que “(…) as “zonas impressoras” estejam dispostas num nível superior em relação às “zonas não impressoras” de modo a que a tinta se estenda apenas pelas zonas impressoras. Este tipo de forma pode ser plana ou cilíndrica. (…)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.5), como podemos comprovar através da Figura n.º 26. Uma das formas de impressão que segue este método é a xilogravura (Fig.27).



26. Processo de impressão através de formas em relevo.

Figura



Figura 27. Técnica de impressão convencional, xilogravura.

No que toca as formas planográficas, “[...] as “zonas impressoras” estão dispostas no mesmo plano que as “zonas não impressoras”. A forma impressora será submetida a tratamento químico para que as “zonas impressoras” aceitem a tinta e repilam a água e vice-versa nas “zonas não impressoras”. Este tipo de forma pode ser plana ou cilíndrica. (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.8) Tal como se pode ver através da figura n.º 28. Uma das técnicas de impressão que usa as formas planográficas é a impressão através das pedras litográficas (Fig.29).

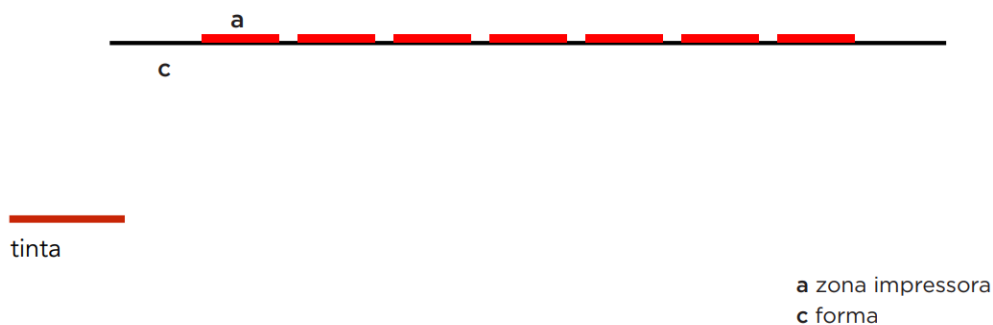


Figura 28. Processo de impressão através de formas planográficas.



Figura 29. Técnica de impressão convencional, pedras litográficas.

A impressão através de formas em baixo relevo, “(...) as “zonas impressoras” estão gravadas a um nível inferior ao das “zonas não impressoras”, ou seja, formam cavidades na superfície da forma. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.10) (Fig.30). A rotogravura é uma das técnicas de impressão que utiliza formas em baixo relevo, Figura n.º 31.

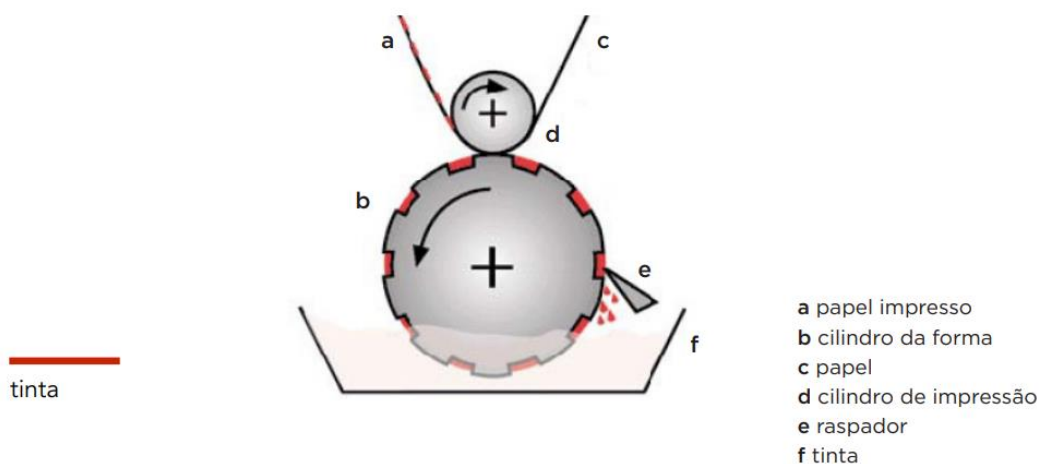


Figura 30. Processo de impressão através de formas em baixo relevo.



Figura 31. Impressão em rotogravura (Cilindros de rotogravura).

Por último, a impressão através de formas permeográficas “(...) utiliza-se uma espécie de peneira, uma trama de fios, antigamente em seda. As “zonas impressoras” são permeáveis à tinta ao contrário das “zonas não impressoras”. (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.12) (Fig. 32). Uma das técnicas de impressão que usa as formas permeográficas é a serigrafia, figura n.º 33.

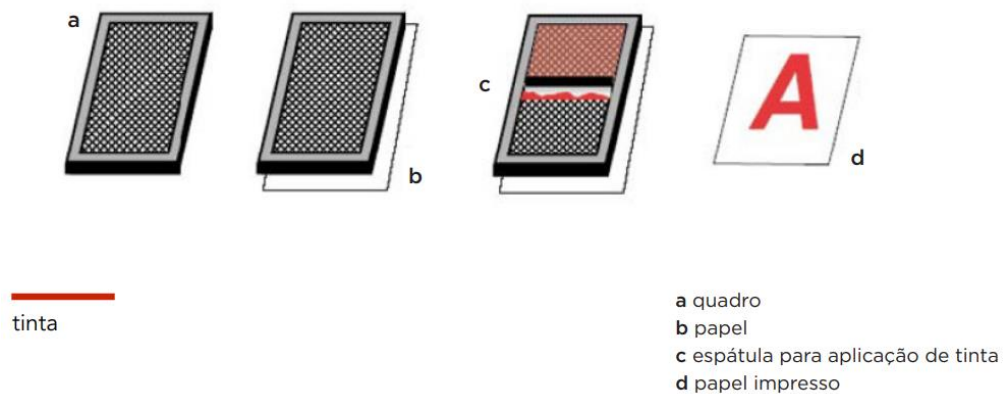


Figura 32. Processo de impressão através de formas permeográficas.



Figura 33. Técnica de impressão, serigrafia.

Existem vários tipos de impressão convencionais, estas foram as fundadoras/criadoras das tão utilizadas impressões digitais. As impressões convencionais tendem a trabalho que requer mais mão humana pois são técnicas mais detalhadas, mais demorosas, e muito pormenorizadas, para que o resultado final seja o pretendido e o espectral, comparativo com as impressões digitais que são muito mais mecanizadas e independentes que não necessitam de tanta mão de obra como as técnicas de impressão convencionais. Relativamente a custos de impressão, as impressões digitais são mais baratas e rápidas, num entanto, não conseguem tanto detalhe e pormenor como as impressões convencionais. Posto isto, relativamente as impressões convencionais existem várias técnicas, sendo elas: Tipografia ou *Letterpress*, Litografia, Flexografia, Rotogravura, Serigrafia e Tampografia.

No que toca a Tipografia ou *Letterpress*, “(...) Este processo utiliza um suporte de base dura, metal ou mais frequentemente de fotopolímero – chapas de fotopolímero ou clichês. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.26) Sendo assim a zona da imagem encontra-se colocada acima da zona em que não há imagem, como por exemplo os carimbos, tal como podemos verificar na Figura n.º 34.

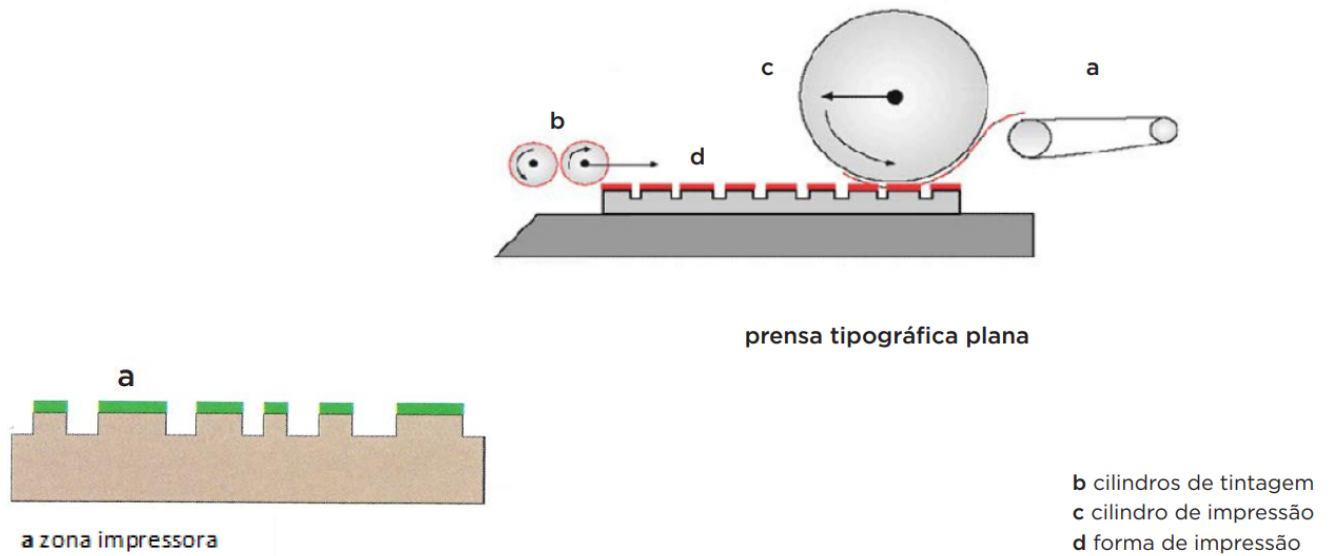


Figura 34. Processo de impressão no que toca à Tipografia ou Letterpress.

A forma de reconhecimento desta técnica de impressão é notória, pois devido à pressão, cria-se um baixo relevo visível no verso do papel, e na zona onde é aplicada a tinta, por vezes, podem aparecer pequenas pintas brancas devido à não adesão da tinta, principalmente se utilizarmos materiais/papéis mais rugosos, como se pode observar na figura n.º35.



Figura 35. Exemplo de impressão através do método de impressão convencional, Tipografia ou Letterpress.

Relativamente a Litografia (*offset*), “(...) este sistema utiliza um suporte de base dura (chapas de alumínio) e a zona da imagem e a zona sem imagem ficam no mesmo nível da chapa. (...)”, como se vê nas Figuras n.º 36 e 37 (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.34).

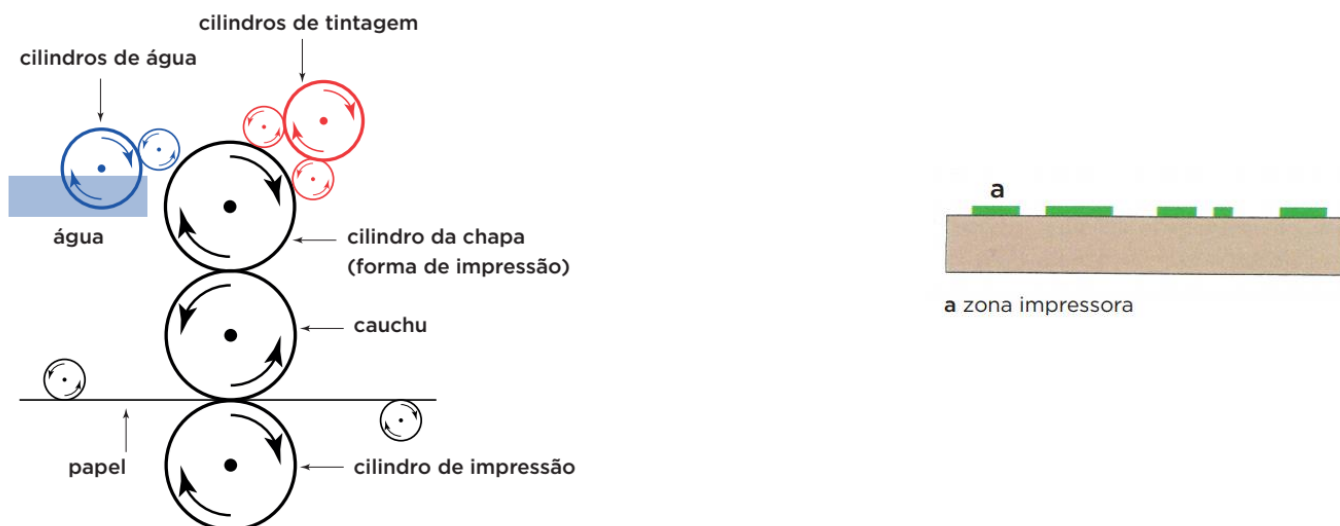


Figura 36. Processo de impressão no que toca à Litografia (*offset*).

É um tipo de impressão em que a sua reprodução de imagens a cores se realiza através do sistema de cor CMYK ou quadricromia, “(...) Este sistema é utilizado por impressas, impressoras e fotocopiadoras para reproduzir a maioria das cores do espectro visível (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.35)

Normalmente as suas impressões podem ser realizadas em plano (folha a folha) ou em rolo (rotatividade), no entanto esta escolha entre um e outro depende da triagem da produção. Uma vantagem da impressão em plano é que esta imprime com boa qualidade e pode-se imprimir até 400 g/m². Uma desvantagem é que esta é mais lenta no processo de impressão e por esse motivo torna-se mais cara. No que toca a rotativa, esta é muito mais rápida comparativamente com a plana, pois imprime a uma elevada velocidade. Relativamente a custos esta é mais acessível e económica e os papeis utilizados também eles são mais baratos. As suas desvantagens é que esta produz com qualidade inferior comparativamente com a plana e existem algumas limitações no que toca ao papel, pois este não imprime gramagens acima das 115g/m².

Algumas das particularidades deste processo de impressão, que faz com que este se diferencie dos restantes, são os contornos das letras que são perfeitamente lisos e bem definidos, sem qualquer tipo de deformação e a sua impressão é uniforme, mesmo em papéis mais rugosos.



Figura 37. Exemplo de impressão através do método de impressão, Litografia.

No que toca ao método de impressão, Flexografia, “(...) Este processo utiliza um suporte de base flexível, chapas de fotorpolímero ou clichês. (...) A zona da imagem está, nestes casos, colocada acima da zona em que não há imagem (tipo carimbo (...))”, como se observa nas figuras n.º 38 e 39 (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.48).

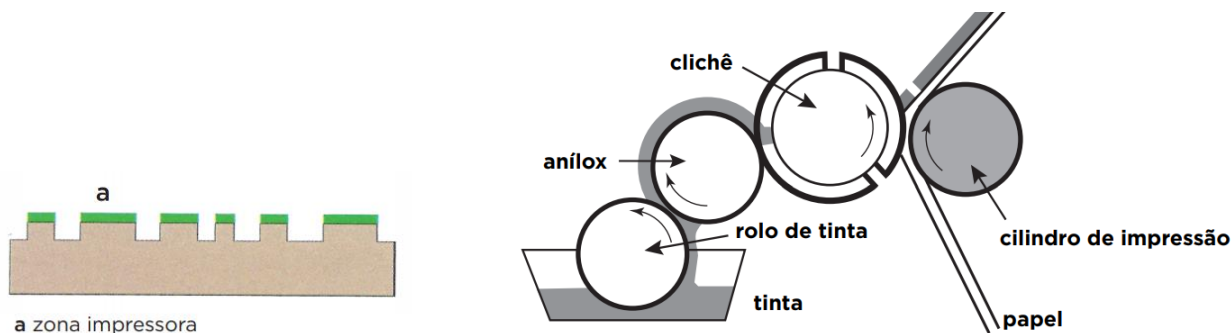


Figura 38. Processo de impressão no que toca à Flexografia.

Relativamente a reprodução de tonalidades, a reprodução de tons é menor comparativamente com *offset*, principalmente se nos referirmo-nos a tons mais claros. No que toca a definição, tanto da tipografia como de imagens, esta também é inferior comparativamente com *offset* ou em rotogravura, pois esta normalmente imprime com um número inferior de linhas por polegada. O seu método de impressão tanto pode ser em plana ou rotativa, no entanto, a maior parte das máquinas de flexografia imprimem em rotativa, não excluindo a possibilidade de existir também

impressão em plana, no entanto não é tão frequente. Normalmente a impressão em plana acontece quando se pretende a impressão de conteúdos mais pequenos, como por exemplo cartões ou sacos já fechados. O método de reconhecimento desta técnica de impressão acontece através do relevo que a chapa produz tal e qual como na tipografia, o “anel” / “rebordo” de tinta deixado por este método de impressão é mais notório em materiais plásticos do que propriamente no papel, como se pode ver no exemplo mostrado abaixo na figura n.º 39.



Figura 39. Exemplo de impressão através do método de impressão, Flexografia.

O método de impressão através da rotogravura consiste “(...) Este sistema utiliza cilindros (gravados por método convencional ou eletromecânico) (...) a zona da imagem é gravada abaixo da zona em que não há imagem, através de pequenas células. (...)”, como nos mostram na figura n.º 40 (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.58).



Figura 40. Processo de impressão no que toca à Rotogravura.

Relativamente à forma de reconhecimento desta técnica de impressão, esta reconhece-se através do contorno das letras e imagens em forma zigzague muito pequeno. É uma técnica muito utilizada quando se pretende uma impressão de alta

qualidade, pois consegue imprimir cores com uma saturação muito elevada, ver figura n.º 41.



Figura 41. Exemplo de impressão através do método de impressão, Rotogravura (Tampa de embalagem de iogurte)

A serigrafia é uma técnica de impressão que “(...) utiliza uma tela de poliéster ou nylon (o mais comum é poliéster) onde a imagem é desenhada, presa por uma moldura de metal a que se chama quadro, como nos mostra a figura n.º 42 (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.64).

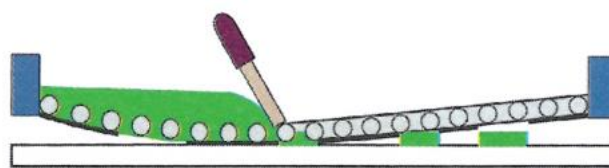


Figura 42. Processo de impressão no que toca à Serigrafia.

No que toca as tintas, estas são muito espesas, trinta vezes mais espesas que a tinta de uma impressão *offset*, o que proporciona impressões com uma pigmentação superior, tal como podemos comprovar e verificar na figura n.º 43.

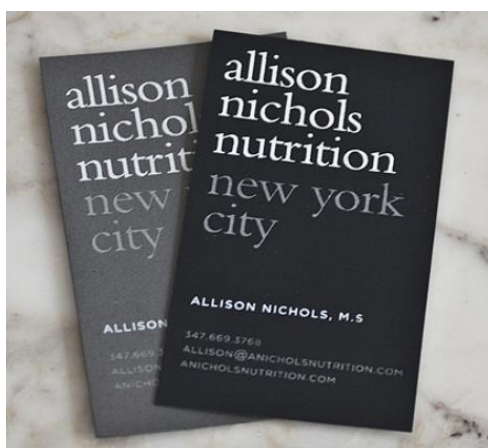


Figura 43. Comparação de pigmentação da cor, em impressão offset (folheto esquerda) e serigrafia (folheto direita).

A forma de reconhecimento deste tipo de impressão acontece através do contorno das letras e linhas em forma de ziguezague, tal e qual como acontece na rotogravura, no entanto não tão pequeno. No que toca a reprodução fotográfica esta tem pouca definição, pois o número de linhas por polegada varia entre os 60 e as 100, dependendo do material a imprimir. No entanto, é uma técnica excelente para impressões para fundos em cores diretas bastante uniformes, com elevada saturação e opacidade. Na figura n.º 44, que se segue podemos ver uma máquina de impressão de serigrafia.

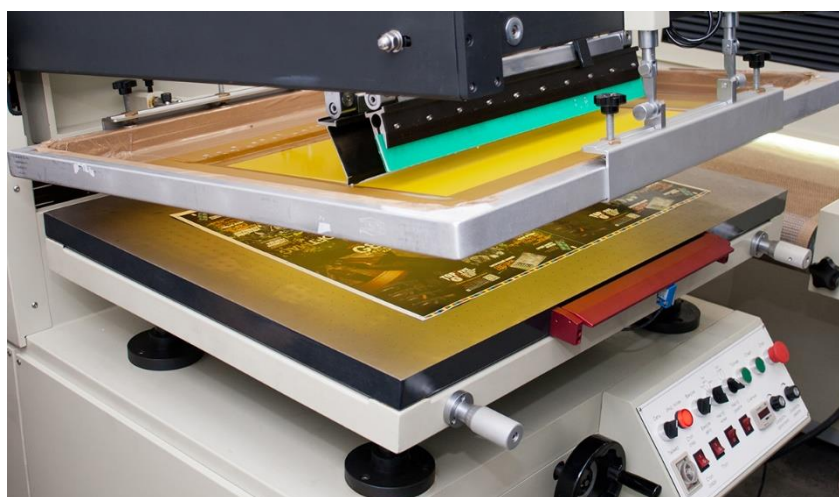


Figura 44. Máquina de impressão serigrafia mecanizada.

A última técnica, a tampografia, “(...) Este sistema utiliza clichês (...) a zona de imagem é gravada abaixo da zona em que não há imagem. (...)”, como se pode ver na figura n.º 45 (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.70).

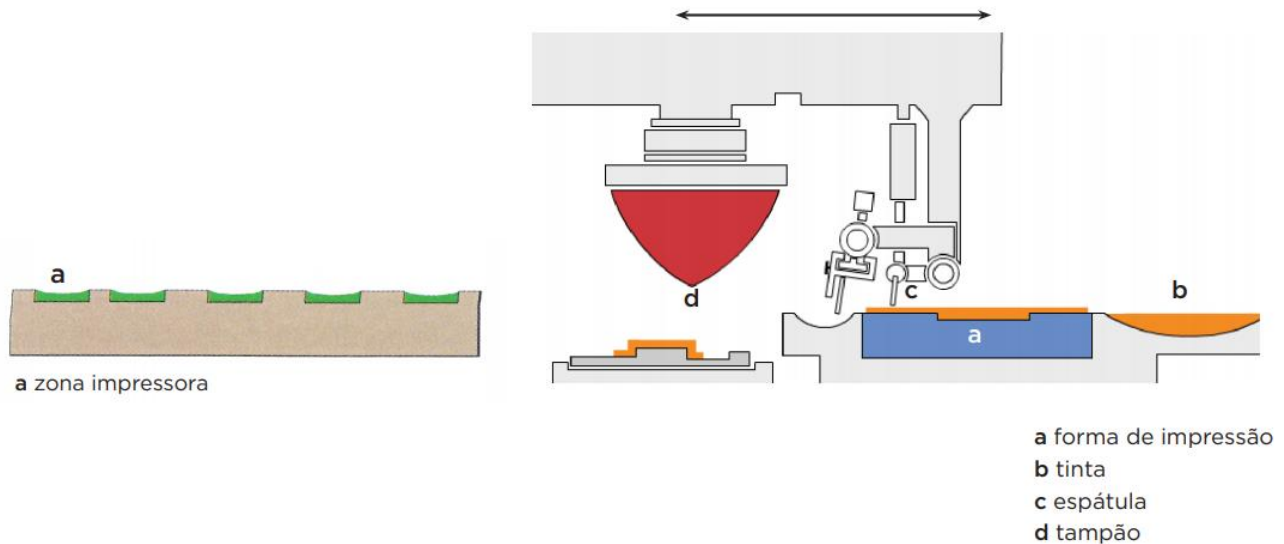


Figura 45. Processo de impressão no que toca à Tampografia.

Este tipo de impressão é mais utilizado para a impressão de objetos cilíndricos ou redondos, pois, através da flexibilidade do tampão de borracha, este consegue abranger áreas que outro tipo de impressão não consegue. Relativamente a pigmentação da tinta esta adere em materiais (como o vidro, tecido e rolhas plásticas) e projeta cores fortes e vibrantes (boa pigmentação), a figura n.º 46, mostra-nos um exemplo de impressão através deste método.



Figura 46. Exemplo de impressão através do método, Tampografia (impressão sobre caneta)

Relativamente à impressão digital, comparativamente aos métodos convencionais “(...) cada impressão é uma cópia, enquanto que na impressão digital cada impressão pode ser única e diferente. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.2). A impressão digital, tal como a *offset* pode ser realizada folha a folha ou em rolo, podendo-se imprimir um lado de cada vez ou os dois em simultâneo.

No que toca a preparação das formas, estas dividem-se em dois sistemas: *Computer to print* e *Computer to paper*. O *Computer to print* a “(...) imagem é recarregada no cilindro/chapa após cada impressão, no interior da máquina, é o sistema conhecido como *offset* digital (...)”. Já o sistema *Computer to paper*, “(...) não há “forma impressora visível, mas apenas uma imagem eletrónica conhecida como “imagem latente”, é o sistema utilizado na impressão a jato. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.3).

Os seus formatos dividem-se em pequenos formatos e grandes formatos. Os pequenos formatos, são realizados por norma através da impressão eletrofotográfica por se tratar de uma impressão a laser. Relativamente aos grandes formatos, estes realizam-se na maior parte das vezes através de impressão a jato de tinta.

Como todas as técnicas de impressão, a impressão digital também tem os seus pontos fracos e fortes. Relativamente aos seus pontos fortes, a impressão digital é mais rápida e tem um custo mais baixo, quando se trata de pequenas tiragens. É possível realizar provas e correções diretamente na máquina e de imediato. E por fim, as tintas utilizadas neste tipo de impressão secam automaticamente logo após a impressão. Os seus pontos fracos, resumem-se nas limitações de materiais (poucos tipos de papel e tintas) o que faz com este tipo de impressão seja pouco indicada para médias e longas tiragens.

No que toca à pigmentação e aderência da tinta na impressão digital, comparativamente com a impressão *offset* esta é mais fraca, as tonalidades são menos saturadas (impressão de um menor número de linhas por polegada) e as formas das linhas são mais irregulares. Podemos observar um exemplo comparativo entre estes dois tipos de impressão, na figura n.º 47, que se segue.

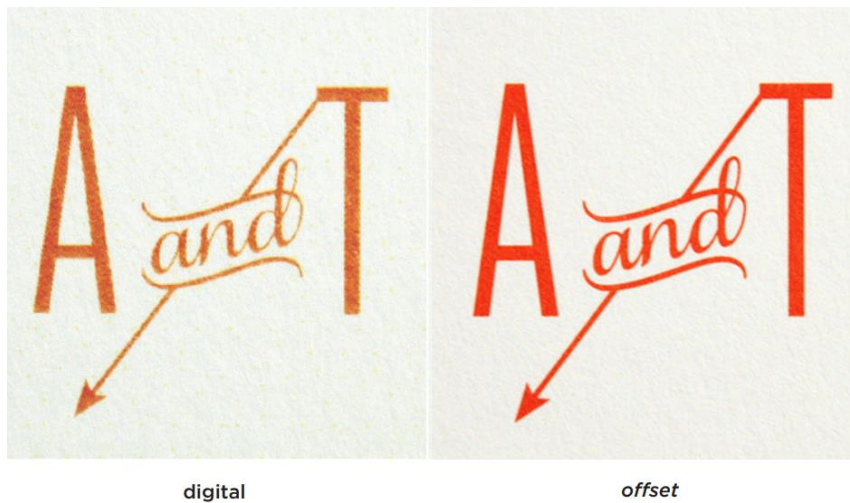


Figura 47. Comparação entre uma impressão digital e uma impressão offset.

Os principais tipos de impressão digital são: impressão eletrofotográfica (*HP INDIGO*) e a impressão a jato de tinta, existem outros tipos de impressão digital, no entanto não são muito utilizadas. No que toca a impressão eletrofotográfica, esta é as típicas fotocopiadoras e impressoras que temos em casa (Fig.48), no entanto existem impressoras profissionais onde os seus tamanhos alteram-se e a quantidade de impressões também, estas são algumas das características deste tipo de impressão, no entanto, em forma de exemplo a impressora *HP INDIGO*, é uma das que caracteriza melhor este género de impressão.

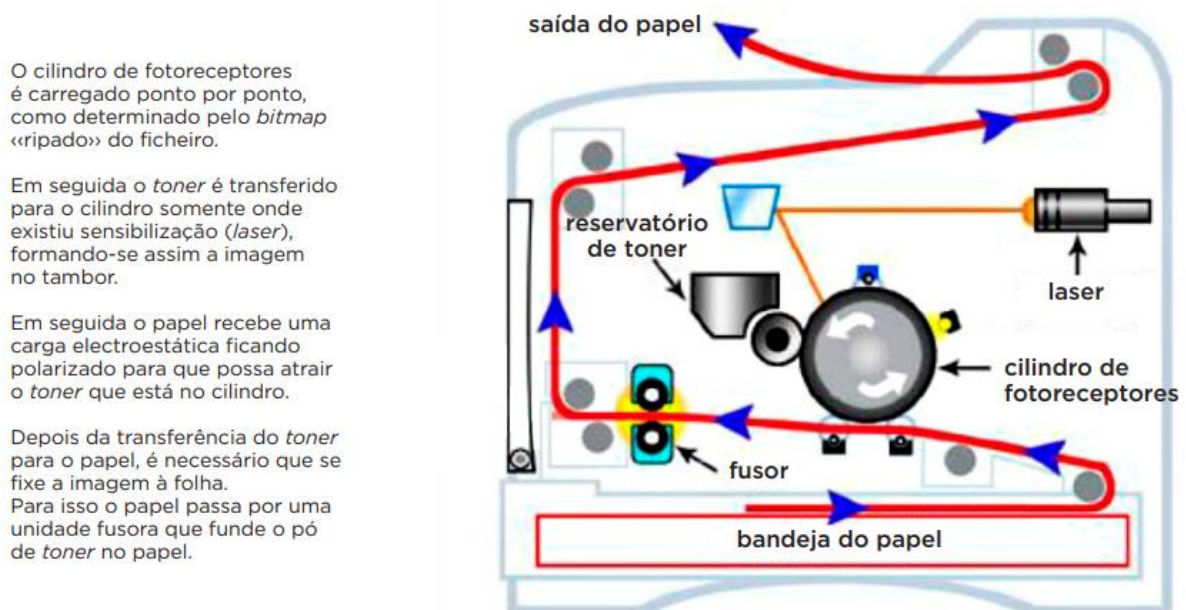


Figura 48. Ilustração do método de impressão de uma impressora eletrofotográfica.

Referente a impressão eletrofotográfica, mais concretamente à impressora *HP INDIGO* esta é equipada de forma a possibilitar a impressão em duas ou três cores extra a acrescentar ao CMYK e fabricadas exclusivamente para este efeito. A sua impressão é folha a folha (formato máximo papel: 460x320 e a sua mancha gráfica de impressão: 440x308), existindo uma gama enorme e diversa de tipos de papel. A nível de qualidade de impressão esta pode atingir até 230 linhas por polegada. A nível da cor, as diferenças existentes entre toner e tinta recaem primeiramente sobre a diferença de brilho comparando as zonas impressas das zonas não impressas, existe menos brilho em impressões feitas com tinta, devido a textura mais consistente da superfície. Outra das características é o seu aspeto poeirento/quebradiço através da utilização de toner devido á natureza particular de corantes secos em oposição à aparência resinosa, mais suave da tinta. A impressão eletrofotográfica normalmente é aplicada na impressão de cartazes pequenos, folhetos, brochuras ou simples monofolhas.

No que toca ao outro tipo de impressão digital, a impressão a jato de tinta, no exemplo da figura n.º 49, esta relativamente a sua qualidade e rapidez de impressão ainda não são compatíveis comparativamente a impressão eletrofotográfica. Podemos ver na figura n.º 50, três imagens comparativas entre a qualidade que se pode obter entre uma impressão offset, eletrofotográfica e jato de tinta. As reproduções com uma elevada resolução exigem uma velocidade mais lenta ao contrário das reproduções com baixa resolução estas podem ser feitas a uma velocidade mais rápida. Para impressões de mão (Ex: folhetos) utiliza-se normalmente uma resolução maior, enquanto que para impressões de grandes escalas (Ex: cartazes), a resolução é mais baixa por serem peças que se veem ao longe e que o detalhe não é tão perceptível.

As impressões a jato de tinta por norma são reproduzidas em papel em rolo, onde as bocas da máquina têm por norma 1m. Normalmente através deste método de impressão imprime-se cartazes, folhetos, brochuras, monofolhas e suportes para exposições.

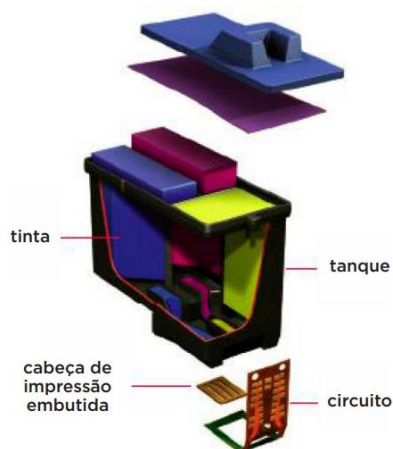


Figura 49. Unidade de impressão de uma impressora a jato de tinta.

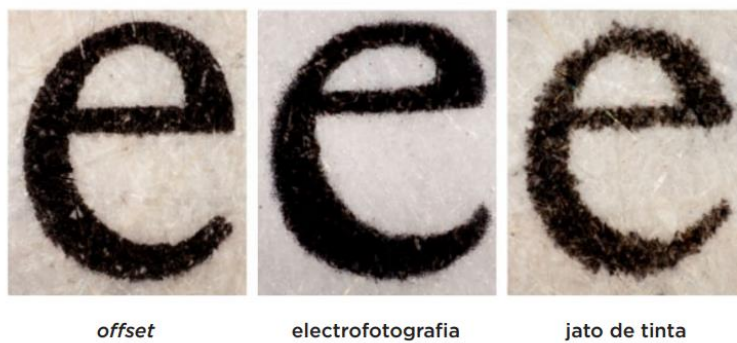


Figura 50. Comparação de qualidade entre impressão offset e impressão eletrofotográfica e jato de tinta.

2.5.7 Pré-impressão

A pré-impressão é o conjunto de procedimentos que se realizam antes da impressão final de qualquer trabalho, assim que a parte gráfica e digital do mesmo esteja terminada de forma a perceber se todo o trabalho visualizado através do ecrã continua igual quando for impresso. Sendo isto, é importante a realização de vários testes, ajustes e mudanças (se necessário) para chegarmos ao resultado final pretendido. Posto isto existem vários pontos que se deve dedicar especial atenção antes de realizar o procedimento final (impressão), são eles: Controlar a qualidade da reprodução das imagens; Verificação das imagens “*linkadas*” ou embutidas e afinações da imagem.

No que toca a parte de controlar a qualidade da reprodução das imagens, estas passam por diversos testes e ajustes que por vezes são necessários para que o resultado final corresponda ao desejado, são eles: a verificação de tramas e pontos, a verificação da resolução, verificação da dimensão e definições, verificação dos sistemas de cores e formatos, verificação dos pontos brancos, verificação dos pontos pretos, verificação de contraste e verificação da nitidez.

Posto isto, no que toca a verificação de tramas e pontos, é extremamente “(...) importante verificar se as cores estão nos ângulos corretos (...) a conjugação errada dos ângulos das tramas de impressão pode originar um problema a que se chama moiré (...) normalmente, os ângulos das tramas são: preto 45°, magenta 75°, amarelo 90° e cyan 75° (...) um pequeno erro de 0,1° já pode causar moiré. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.2)

O efeito moiré resume-se da seguinte maneira, uma imagem quando é impressa possui uma combinação de quatro tramas, cada uma correspondente a uma cor CMYK, quando um dos ângulos está desalinhado (errado), isto resulta num padrão quadriculado na imagem, que apesar de prejudicar a sua leitura, prejudica também a definição dessa mesma imagem. O efeito moiré também acontece quando se cai no erro de imprimir novamente uma imagem que já foi impressa. Podemos ver um exemplo do efeito de moiré na figura n.º 51.



Figura 51. Comparação entre uma imagem impressa (imagem da esquerda) e o efeito moiré (imagem da direita).

Relativamente a resolução “(...) quanto mais linhas por polegada, menos perceptível é o ponto a olho nu e maior é a sensação de uma imagem contínua. A imagem da esquerda simula uma impressão com menos *lpi* – linhas por polegada e, logo menos definição. (...)”, exemplo de fácil observação na figura n.º 52 (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.4).

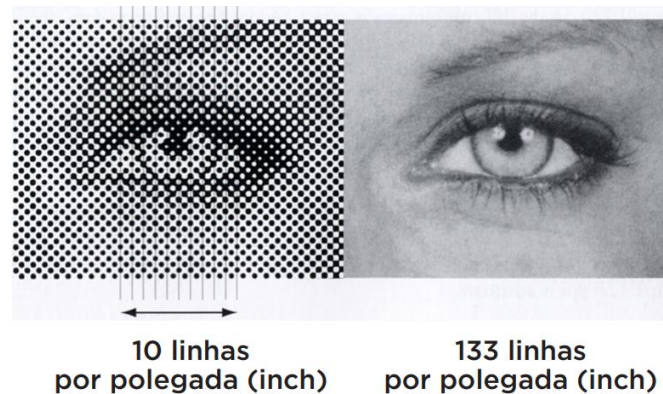


Figura 52. Simulação da quantidade de linhas por polegadas numa imagem.

A resolução de uma imagem é medida em ppi (pixels per inch), esta é a unidade de resolução geométrica de uma imagem e que corresponde ao número total de pixéis verticais e horizontais que a compõem. Ou seja, uma imagem quando impressa com uma resolução elevada contém um maior número de pixéis, no entanto o seu tamanho é menor, relativamente a uma imagem com baixa resolução. Uma imagem de alta resolução reproduz mais detalhe e as suas cores tornam-se mais dissolvidas e naturais, do que propriamente uma imagem com uma resolução inferior. Como se pode observar na figura n.º 53, que se segue.



Figura 53. Comparação de resolução existente nas seguintes imagens.

No que toca a dimensão e definição da imagem, esta deve ter relativamente a sua resolução o dobro do número de linhas de pontos a imprimir (resolução (*ppi*) = 2 x lineatura (*lpi*)). Por exemplo, num folheto a imprimir a *offset*, a 200 *lpi*, as imagens devem ter, no mínimo, 400 *ppi* de resolução, no seu tamanho final. “(...) a resolução a que se digitaliza a imagem só será de 400 *ppi* se ela mantiver o mesmo tamanho original; caso contrário, deve-se prever a ampliação, uma vez que a resolução diminui na razão inversa da dimensão. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.6)

Relativamente a verificação dos sistemas de cores e formatos, o ecrã (computador) a sua resolução vai até 72 *ppi*, o seu sistema de cor é RGB e este suporta formatos como GIF, JPEG e PNG. A impressão digital, no que toca a sua resolução esta varia entre os 100 *ppi* e +300 *ppi*, o seu sistema de cor é CMYK e suporta os seguintes formatos: TIF, EPS e PSD. No que toca a impressão *offset*, a sua resolução atinge mais de 300 *ppi*, o seu sistema de cor tanto pode ser CMYK como cor direta e os seus formatos são iguais aos da impressão digital (TIF, EPS e PSD).

Os formatos mais indicados de gravação de imagens para impressão são os seguintes: TIFF, JPEG, PSD, EPS e PDF.

No que toca ao formato de gravação de imagens TIFF, este está relacionado a imagens de qualidade, tem o peso real/total da imagem e não deve ser gravado com compressão (*LZW compression*, que comprime cerca de 50% do seu peso). O JPEG, “(...) é um formato comprimido que pode pesar entre 20% (grau máximo de qualidade) e 2% (grau mínimo de qualidade) do seu peso real (ficheiro aberto no Photoshop). Deve-se de utilizar com grau alto de qualidade (8 a 12) e sempre que se abre um ficheiro JPEG e se altera algum parâmetro, não se deve guardar de novo em JPEG porque a qualidade vai-se deteriorando à medida que se comprimem ficheiros previamente comprimidos. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.8). O formato de gravação de imagem PSD, é um formato criado pelo programa Adobe Photoshop, este permite que o formato TIFF seja guardado em camadas (*layers*), sem sofrer alterações. Este é também muito utilizado quando se pretende guardar imagens em

que o seu fundo é transparente. O EPS, é o formato mais pesado, cada vez menos utilizado. No entanto, em tempos, já foi muito popular por ser o único formato que permitia importar transparências.

Por fim, o PDF, não é muito diferente e é até comparado aos formatos PSD e TIFF.

Relativamente aos formatos de gravação de imagens indicados para a visualização em ecrã, são os seguintes: JPEG, GIF e PNG. O JPEG no que toca a formatos de gravação de imagens para visualização em ecrã, este é comprimido e pode pesar apenas 20% (grau máximo de qualidade) e 2% (grau mínimo de qualidade) do peso real do ficheiro (ficheiro aberto em Photoshop). No que toca ao GIF e ao PNG, estes são os formatos mais utilizados na internet por o seu peso ser reduzido, o peso deste é baixo à custa da redução do número de cores (256, no máximo, comparativamente aos 16 milhões de cores do JPEG).

Relativamente a verificação dos pontos brancos numa imagem estes não devem ser propriamente brancos, sendo que o ponto branco numa imagem deve ter as quantidades de C6 M4 Y4 K0 (branco frio, o mais usado) ou C4 M4 Y6 K0 (branco quente), para que o branco não passe a brilhos indesejados na imagem, tornado a imagem incomodativa e inapropriada, tornando-se até cansativa, tal como podemos ver na figura n.º 54.



Figura 54. Correção de brancos numa imagem. Imagem da esquerda (brancos corrigidos), imagem da direita (brancos não corrigidos).

Já os pontos pretos numa imagem, nenhuma das quatro cores deve estar a 100%, sendo que o seu limite deve andar entre os 85% - 95% especialmente o canal do *black*. “(...) existe uma teoria que afirma que a soma das percentagens das 4 cores num dado ponto não deve exceder os 240% pois provoca um excesso de quantidade de tinta dando origem a problemas na secagem da tinta e prejudica a definição final da imagem. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.14).

No que toca ao contraste este deve ser verificado apenas através do canal do preto. “(...) O canal do preto é o canal que mais fielmente adiciona contraste sem estragar o equilíbrio das outras cores. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.15)

Por último, no que toca a nitidez, este tratamento de imagem faz tanto sentido para o papel como para o ecrã. Não existe nenhuma quantidade ideal de nitidez a dar a cada imagem por isso é que é aconselhável testar a nitidez de uma imagem com o *preview* ativo de forma a não cair em exageros e estragar a imagem.

2.5.8 Provas

No que toca aos tipos de provas e as suas finalidades, estas podem ser realizadas em qualquer fase do projeto, no entanto, o seu tempo de demora e os seus custos variam consoante a fase em que o projeto se encontra, no princípio ou no fim do processo. Relativamente aos tipos de provas, existem dois tipos, as provas internas e as provas finais.

As provas internas, numa primeira fase, realizam-se com o objetivo de aprovar e verificar as artes finais, normalmente essas são feitas em papel, numa impressão a jato de tinta ou laser. As provas são feitas em papel e servem unicamente para verificação e aprovação de *layout* e textos.

As provas finais, resumem-se em simular o máximo possível a impressão final. Posto isso, segue-se a prova de cor digital e se for necessário realizar-se-á através de fotólitos as provas de cor analógicas. Ambas as provas servem (provas digitais e analógicas) para aprovarem as cores e a qualidade da reprodução das fotografias.

As provas de cor analógicas, são consideradas as provas mais fiéis e fiáveis, por simularem o ponto de impressão e por ser realizadas a partir de fotólitos, fotólitos esses, que servem para mais tarde gravar as chapas de impressão. No entanto, são provas cada vez mais complicadas/difíceis de se realizar e cada vez mais caras se comparadas a provas digitais.

A maior parte das provas de cor analógicas contém uma barra de cores, a barra dos cinzentos, as miras de corte e as miras de acerto. Existem vários tipos de barras de cores, no entanto todas dão as mesmas indicações sobre os seguintes aspetos: densidade da tinta, equilíbrio das cores, registo e ganho de ponto. Como se pode ver na figura n.º 55.



Figura 55. Barras de cores, barras de cinzentos, miras de corte e miras de acerto.

A função da barra de cores “(...) é confirmar se quer a prova, quer a impressão estão a ser feitas com a densidade correta de tintas e se não houve nenhum problema durante a exposição dos fotólitos ou das chapas que tenha alterado essa densidade (...) a barra das cores serve também para medir o ganho de ponto (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.8). Posto isto, a forma existe para verificar a densidade da tinta, basta comparar as percentagens de cor com a cor a 100%. Por exemplo, se o magenta a 50% está quase tão forte como a 100%, significa que está demasiado intenso, ou que o ganho do ponto nessa cor é superior as das outras cores.

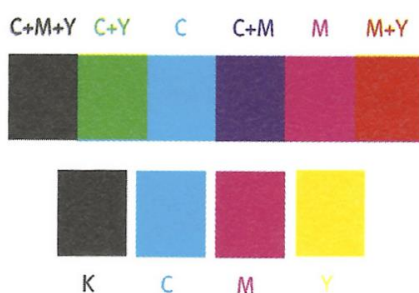


Figura 56. “(...) a barra superior serve também para medir o registo ou soma das cores, enquanto que a barra inferior serve apenas para medir a densidade de cada uma das cores CMYK. (...)” (CASTRO, Isabel, (2018/2019), p.8)

A barra de cinzentos, é constituída com percentagens de todas as cores CMYK, desde os 10% (cinza claro), passando por vários tons de cinza até chegar aos 100% (preto). Se os tons de cinzento não estiverem num cinza neutro, mais ligeiramente avermelhados, significa que a cor magenta se está a sobrepor as outras cores ou que as restantes cores estão menos intensas, tal como podemos verificar na figura n.º 57

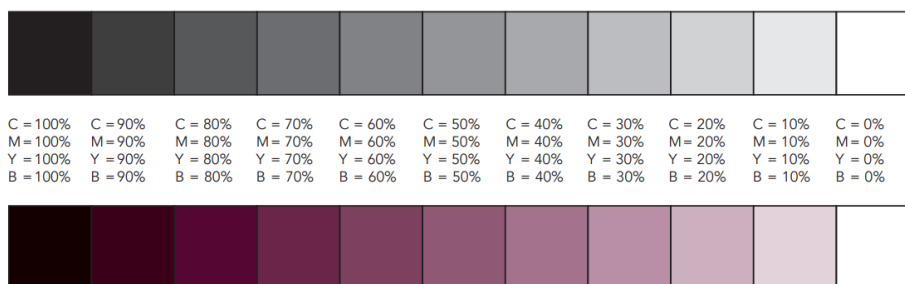


Figura 57. Barra de cinzentos.

No que toca as miras de registo, estas servem para acertar as cores umas com as outras, já as miras de corte dão as indicações sobre onde o corte da impressão deve acontecer.

As provas de cor digitais, “(...) são feitas diretamente do computador para a respetiva impressora dependendo da qualidade do sistema, a prova simula melhor ou pior a impressão final, de uma forma mais rápida e económica. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.4). Grande parte dos sistemas de impressão digital não conseguem reproduzir o ponto de impressão ao contrário do que acontece com as provas realizadas através de fotolitos. Como todos os sistemas funcionam em CMYK, ainda não é possível pelo processo digital fazer provas de cores diretas (*pantones*). Os trabalhos com cores diretas são aprovados diretamente na máquina, no entanto, o impressor não tem dificuldade a reproduzir fielmente a cor pois tem ao seu dispor as referências do *pantone*.

O passo seguinte é a realização de *ozalides*, de forma a aprovar a imposição, as dobras e a paginação. Atualmente “(...) uma grande parte das gráficas, coma imposição eletrónica e o *computer to plate*, abandonou o *ozalide* analógico e, em sua substituição, apresenta uma prova a jato de tinta. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.5) Ou seja, a sua principal função, para além de permitir verificar se não houve alterações no ficheiro, é aprovar a imposição, ou seja confirmar se a ordem das páginas estão na ordem certa e se as frentes se relacionam corretamente com os versos. Para além disto, os *ozalides* permitem também confirmar se as dobras ou medidas estão corretas.

Por último, as provas mais demorosas e mais caras, as provas de máquina, são realizadas com o objetivo de aprovar a impressão “à boca da máquina”. Após este procedimento retiram-se todas as anotações necessárias, as anotações podem ser mais ou menos objetivas, dependendo da experiência de quem esteja a executar o trabalho. A melhor opção é escrever na própria prova qual é o resultado final desejado, em vez de se dizer o que deve ser feito, da forma mais direta e objetiva possível e de preferência usando cores fortes e vivas para que as notas não passem despercebidas na gráfica.

2.5.9 Acabamentos

Os acabamentos “[...] são operações efetuadas depois de o trabalho estar impresso e incluem operações muito específicas que fazem das várias folhas impressas uma peça gráfica – um livro, um catálogo, um desdobrável, etc. (...)” (CASTRO, Isabel, 2018/2019, p.2). Os acabamentos podem incluir aplicações de técnicas especiais: aplicação de verniz, plastificação, cunho (relevo seco), termografia (relevo químico) estampagem a quente e estampagem a frio. Algumas destas técnicas podem ser realizadas ainda na fase de impressão (relevo seco, aplicação de verniz), outras terão que ser realizadas após a impressão.

Relativamente aos cortantes, estes podem ser realizados de três maneiras, cortante simples, através da guilhotina, figura n.º 58, cortantes especiais (quando os cortes são mais complexos e irregulares, que não se consiga executa-los com a simples guilhotina), como por exemplo a imagem da figura n.º 59, e também, corte através de laser (quando as formas são muito meticulosas e detalhadas), como os exemplos das figuras n.º 60 e 61.

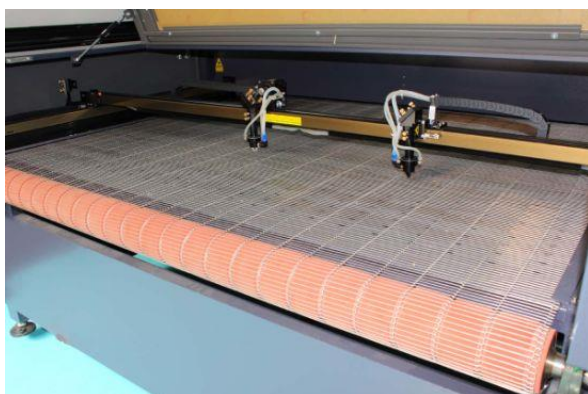


Figura 58. Cortante simples (guilhotina).

Figura 59. Cortante especial.

Figura 60. Máquina de corte a laser.

Figura 61. Resultado final corte a laser.

Para a criação das dobras, primeiramente, temos que ter em atenção ao sentido das fibras do papel, pois as operações de corte e dobras são executados com mais facilidade quando colocados paralelamente ao sentido das fibras do papel, pois o sentido das fibras do papel colocados paralelamente a lombada permite uma menor deformação e mais resistência quando se trata de materiais encadernados. Existem vários tipos de dobras, normalmente mais usados em folhetos, como podemos ver na figura n.º 62. No entanto as mais frequentes são as dobras duplas de 12 e 16 páginas, exemplo apresentado na figura n.º 63.

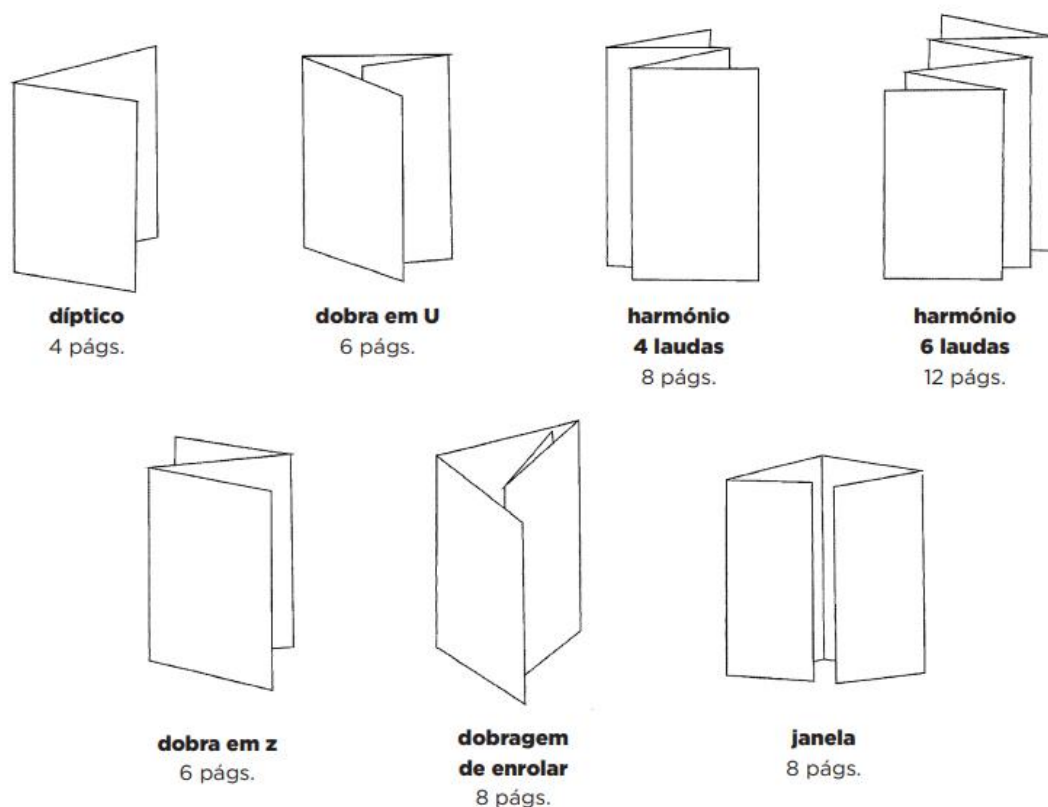


Figura 62. Tipos de dobras.

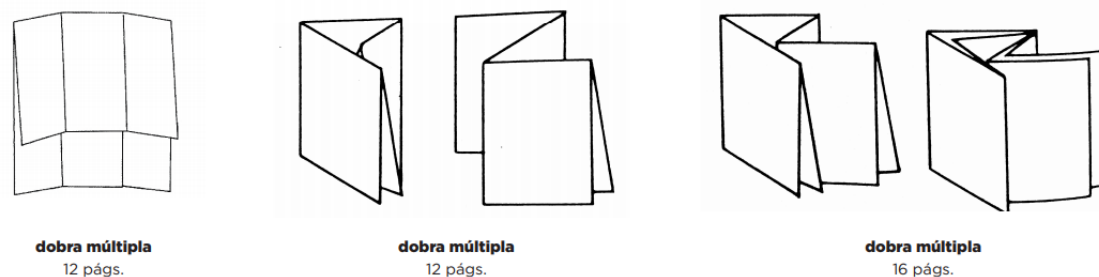


Figura 63. Tipos de dobras mais frequentes.

Normalmente faz-se/utiliza-se o mono, o mono é um protótipo, feito a mão, no papel final, mas sem este ter nada impresso. Serve principalmente para testar e confirmar dobras, se a gramagem do papel escolhido é o indicado... resumindo, o mono serve para testar todo o tipo técnica, processos e procedimentos de forma a testar e comprovar o bom funcionamento e estética do resultado final, dos documentos gráficos que se querem desenvolver, como por exemplo o livro.

Quando falamos dos acabamentos referentes a um livro, estes depois de impressos e de dobrados em cadernos e colocados na ordem que faz sentido para o livro em questão, realiza-se a encadernação, como se pode ver na figura n.º 64, no entanto, existem vários tipos de lombadas que se podem aplicar consoante o resultado pretendido, são elas: lombada agrafada, apresentada na figura n.º 65, a lombada mecânica, na figura n.º 66 e a lombada quadrada, na figura n.º 67.

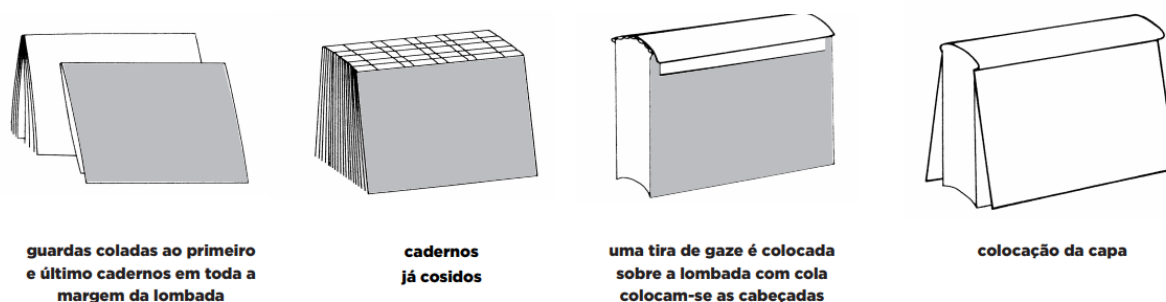


Figura 64. Exemplo de Encadernação de livros.

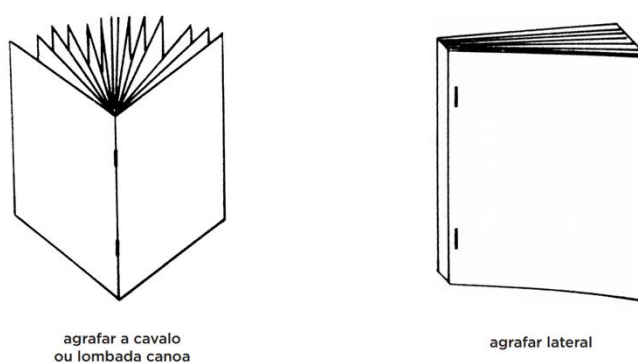


Figura 65. Exemplo de lombada agrafada.

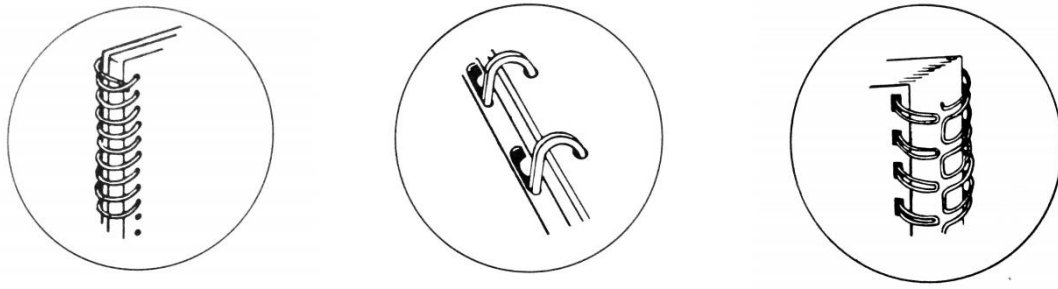


Figura 66. Exemplo de lombada mecânica.

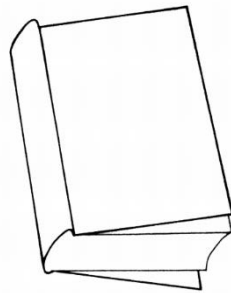


Figura 67. Exemplo de lombada quadrada.

Relativamente a aplicação de vernizes estes podem ser aplicados de uma forma geral, ou em alguns pontos específicos (reservas localizadas) “(...) é possível através do verniz dado pelo processo de serigrafia criar as mais diversas texturas e efeitos num trabalho é possível simular as mais diversas texturas, brilhos, cheiros e efeitos que resultam numa representação mais criativa. (...)”

Por fim, as plastificações, estas podem ser mate, brilhantes, anti risco, alto brilho, veludo, aveludada ou texturada, espelhada, metalizada e holográfica.

2.6 Técnicas de Ilustração

2.6.1 Acrílico

A tinta acrílica foi desenvolvida no ano de 1934 através do desenvolvimento de uma resina à base de polímero, pela companhia química Alemã *Badische Anilin und Soda-Fabrik* (BASF) patenteada pelo fabricante *Rohm and Haas*, no entanto, só em 1940 é que a tinta começou a ser usada.

Este material, primeiramente entrou no mercado como tinta para imobiliário, mas graça aos seus benefícios e qualidades, como por exemplo, o seu tempo de secagem reduzido, contrariamente com a tinta a óleo (elevado tempo de secagem), o seu odor menos intenso, não tão prejudicial para a saúde por não possuir metais pesados, fez chamar a atenção de vários pintores. A partir deste momento, em 1949, os artistas começaram a utilizar este material nas suas obras, pois com a sua utilização, foram descobrindo que esta tinta sintética tinha era muito mais versátil e tinha um grande potencial.

Nos Estados Unidos da América, entre 1946 e 1949, *Leonard Bocour* (1910-1993) e *Sam Golden* (1915-1997), ofereciam uma gama limitada de tintas acrílicas comercializadas com o nome de *Magna*. Estas poderiam ser dissolvidas com aguarrás e também ser misturadas com tintas a óleo. No entanto, a *Permanent Pigments*, em 1955, criou a primeira tinta acrílica disponível comercialmente a base de água. Este tipo de pintura foi apresentado ao público como *Liquitex* (textura líquida). Com o passar dos anos em 1963, a *Liquitex*, criou uma vasta gama de cores mais espessas, comercializadas em tubos, atraindo assim muitos artistas, tanto nos Estados Unidos com em Inglaterra. Foram estes também (*Permanent Pigments*) que mais tarde vieram a criar as primeiras tintas acrílicas brilhantes e médio mate.

Muitos artistas contemporâneos começaram a usar a tinta acrílica por esta ter a sua disposição uma vasta gama de possibilidades, podendo assim criar vários efeitos suaves através da possibilidade de esta se poder dissolver em água e criar efeitos mais espessos e mercantes, comparada a tinta a óleo, introduzindo assim a tinta acrílica pura e as camadas. “(...) Os trabalhos de artistas como *Andy Warhol* (1928-1987), com a sua obra *Chambell Soup Can* ou *Little Electric Chair* (orange) (Fig. 68); *David Hockney* (1937) com os seus trabalhos *Three Chairs with a Section of a Picasso Mural* (Fig. 69) ou *Rocky Mountains and Tired Indians*, demonstram a versatilidade desta técnica. O pintor *Jackson Pollock* (1912-1956) utilizava a tinta acrílica tal como saía dos tubos, para obter novas texturas e diversas espessuras, enquanto o pintor *Morris Louis* (1912-1962) diluía com grandes quantidades de água para pintar grandes telas. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 30).



Figura 68. Little Electric Chair (orange) de Andy Warhol (1928-1987).

Figura 69. Three Chairs with a Section of a Picasso Mural de David Hockney (1937).

Atualmente, existem dois tipos de tintas acrílicas no mercado. Empresas como a *Liquitex*, *Winsor e Newton*, *Golden*, e *Grumbacher*, são as únicas empresas que comercializam tintas acrílicas de secagem rápida que estão no mercado há mais de 50 anos, e ainda, as tintas acrílicas que não secam tão rapidamente que podem ser reativas/trabalhadas após a sua secagem, nas quais são produzidas essencialmente pelas empresas *Golden* e *Chroma*.

Pode-se dizer que as tintas acrílicas são um material muito usado na criação de ilustrações infantis, como podemos ver na figura n.º 70, não só pela diversidade das cores, como também por permitir ser uma técnica muito dinâmica. O seu modo de utilização pode ser usado em camadas espessas ou finas, ou então serem diluídas em água, de modo a se conseguir diversas técnicas utilizando a mesma matéria prima.



Figura 70. Ilustração do livro “Aninha a Bruxinha” de Ana Terra Fensterseifer, acrílico sobre papel.

2.6.2 Aguarela

A palavra aguarela ou *aquarela*, provem do latim, onde *aqua* refere-se à água usada para diluir e misturar as tintas de modo a se poder desenvolver esta técnica artística. O seu principal agente de ligação, que ajuda o pigmento a aderir de uma forma permanente ao papel é goma-arábica, este é o seu principal e essencial ingrediente.

“(…) A aguarela é uma técnica muito antiga, supondo-se que tenha sido utilizada em pinturas rupestres durante o período paleolítico. O primeiro uso documentado de aquarelas vem do antigo Egipto, através de ilustrações de cenas de túmulos egípcios em papiro, datadas do segundo milénio antes de Cristo. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 32)

Já no renascimento, a aguarela foi rejeitada como forma de arte, era considerada uma forma de arte secundária, e era somente utilizada pelos artistas para fazer os esboços das pinturas/obras principais. O artista *Albrecht Dürer* (1471-1528) foi um dos pioneiros na utilização da aguarela como uma técnica artística e não apenas como meio de estudo. Este (*Dürer*) pintou diversas temáticas tais como: paisagens, botânica e fauna que deram uma grande notoriedade a esta “nova” técnica de pintura, contribuindo assim para um grande impulso no que toca a sua aceitação. Nas figuras n.º 71 e 72, que se seguem podemos ver dois trabalhos do referido autor.



Figura 71. “Grande Pedaco de Relva”, 1503, Albrecht Dürer, Aguarela sobre papel.

Figura 72. “Jovem Lebre”, 1502, Albrecht Dürer, Aguarela.

“(…) No século XVIII, a popularidade da aguarela aumentou, especialmente na Inglaterra. *Joseph Mallord William Turner* (1775-1851), foi um pintor inglês que ficou conhecido pelas suas aguarelas e que tal como *Dürer* fez muitos estudos da natureza com esta técnica. Os temas das pinturas de *Turner* vão desde as pitorescas e dramáticas paisagens inglesas, até paisagens ligadas a temas literários (ROCHA, Ana, 2015, p. 32). As figuras n.º 73 e 74, que se seguem mostram dois trabalhos de *William Turner*.



Figura 73. “The Blue Rigi”, 1842, William Turner, Aguarela - 29,7x45cm.

Figura 74. “Fishermen on the Lagoon Moonlight”, 1840, William Turner, Aguarela - 19x28cm.

A aguarela é uma técnica de pintura que permite a criação de transparências, usando-a aguada ou em sobreposições. Sendo uma técnica tão diversificada, graças a sua coloração e características, tornou-se uma técnica muito utilizada na criação de ilustrações infantis atualmente, como se pode ver no exemplo da figura n.º 75.



Figura 75. Obra sem nome, Brunna Mancuso, 2018 - Aguarela.

2.6.3 Colagem

A colagem é uma técnica essencialmente utilizada nas artes visuais. Esta é realizada através de um conjunto de diferentes técnicas, formas e materiais, tais como: recortes de revistas e jornais, fitas, tinta, pedaços de papéis coloridos, excertos de outras obras de arte ou textos, fotografias e outros objetos, criando assim formas (realistas ou não), seguidamente coladas em papel ou tela (ou outro material que o artista considere).

“(…) O primeiro registo da técnica de colagem remonta à China antiga, por volta de 200 a.C. Tornou-se popular com artistas de caligrafia no Japão, no século X e só surgiu na Europa medieval durante o século XIII (…)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 36).

Durante o período Cubista, no início do século XX, a colagem ganhou força e tornou-se numa forma de arte, onde se destacaram os artistas *Pablo Picasso* (1881-1973) e *Georges Braque* (1882-1963). O primeiro a implementar as colagens nas suas obras foi *Picasso*, em 1912, na sua obra “*Still Life with Chair Caning*” na qual incorporou na pintura, tecidos que simulava um padrão de cadeira de palha e colocou uma corda na borda da tela oval de modo a criar uma moldura, como se pode observar na figura n.º 76.



Figura 76. “Still Life with Chair Caning”, 1912, Pablo Picasso, Colagem.

Georges Braque (1882-1963), inspirado pelo método de colagem de *Pablo Picasso*, inventou a técnica *collé papier*, que consiste em colar pedaços de materiais lisos (papel, óleo, tecido…) colados numa superfície a escolher pelo artista (papel, tela…). A primeira obra criada com base nesta técnica foi “*Fruit Dish and Glass*”, em 1912, na figura n.º 77, podemos ver um exemplo do trabalho do referido autor.

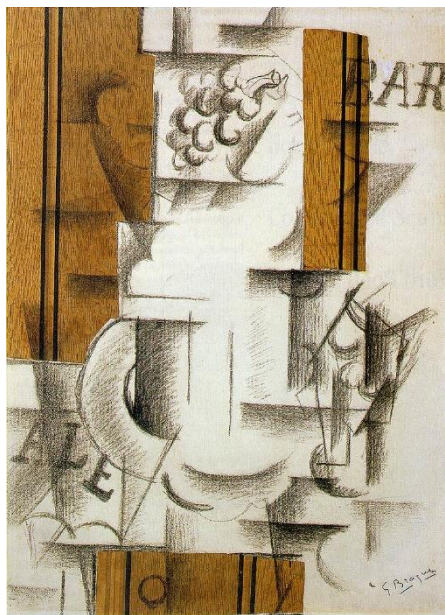


Figura 77. "Fruit Dish and Glass", 1912, Georges Braque, Colagem (Papel de parede, Carvão, Guache e Cartão).

Outros artistas notáveis que foram pioneiros deste tipo de técnica foram: *Henri Matisse* (1869-1954), *Kurt Schwitters* (1887-1948) e *Robert Motherwell* (1915-1991). Esta técnica não estagnou com o passar dos anos, pois continuou a ser usada e desenvolvida, em particular no Dadaísmo.

Posto isto, "(...) Esta técnica é bastante comum na ilustração infantil, o uso de papéis texturados ou tecidos com cores vivas, por vezes adicionados a outras técnicas, embeleza e dinamiza as páginas. (...)", como podemos apreciar na figura n.º 78, (ROCHA, Ana, 2015, p. 37).

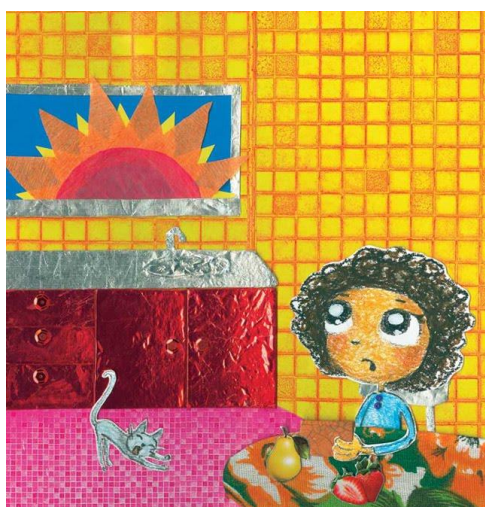


Figura 78. Ilustração do livro "Dandara, o Dragão e a Lua" de Carla Pilla, Pastel de óleo e colagem.

2.6.4 Desenho Digital

O desenho digital é uma técnica de desenho criado através de ferramentas virtuais que permitem simular a arte tradicional, tanto a nível do material (pintura a óleo, acrílico, aguarela...) quanto do suporte (papel, tela, polyester...).

“(...) Esta técnica, sendo realizada num suporte virtual, permite-nos ilustrar em diversos tamanhos, porém a dimensão do ecrã do computador não pode ser alterada, ou seja, tem que ir adaptando a visão e a escala do suporte. Esta técnica também nos permite animar com facilidade qualquer número de desenhos executados. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 38).

Existem vários programas específicos para executar esta técnica de desenho, como por exemplo *Adobe Illustrator* o *Adobe Photoshop*, o *Corel Draw*. No entanto, muitos outros programas, que existem no mercado também podem ser usados para desempenhar esta técnica. Neste tipo de programas existem várias ferramentas e instrumentos, que não existem nas técnicas ditas tradicionais.

“(...) Na ilustração infantil, já podemos observar diversos livros ilustrados com esta técnica, porém, por vezes, visualmente apresentam ser executadas com técnicas tradicionais. O ilustrador português Ricardo Cabral executa quase todas as suas ilustrações em desenho digital.” Podemos ver um exemplo do seu trabalho na figura n.º 79, que se segue. “Quando ilustra alguma história direcionada para o público infantojuvenil, executa primeiramente as personagens utilizando plasticina, cria um fundo, tira uma fotografia e essa é a sua base de trabalho para as suas criações a nível digital, onde cria os contrastes luz/sombra, preto/branco até ao ínfimo pormenor. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 38 e 39)

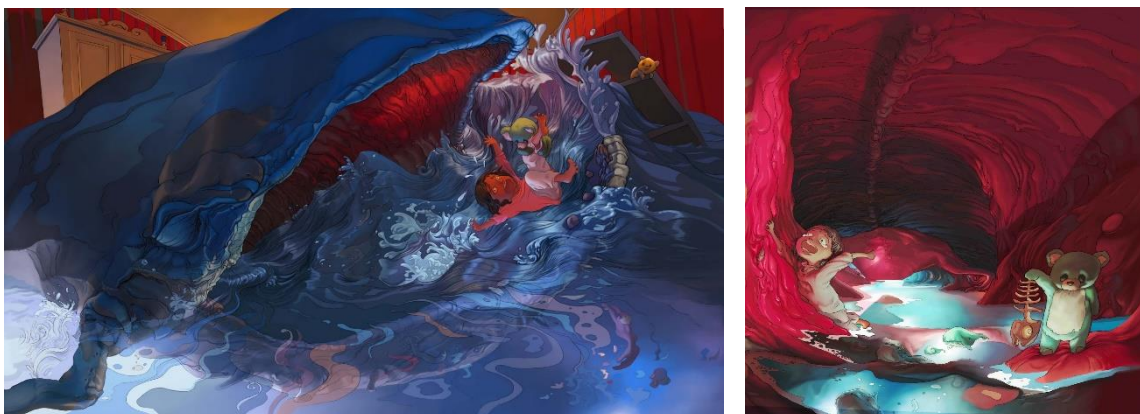


Figura 79. Ilustração do livro “Uma baleia no quarto” de Ricardo Cabral, Desenho Digital.

2.6.5 Fotografia

A fotografia é uma técnica de produção/criação de imagens por meio da exposição luminosa, fixando-a numa superfície sensível. Nos finais do século XVIII, o francês *Joseph Nicéphore Niépce*, destaca-se de entre muitos pelas experiências no novo mundo do que viria a ser a fotografia. Após vários testes, em 1826, *Niépce* conseguiu fazer a primeira fotografia da história, exibida na figura n.º 80, através da câmara escura, visível na figura n.º 81, utilizando papel sensibilizado com cloreto de prata, mais tarde denominada como heliografia.



Figura 80. Primeira fotografia de Niépce, Vista da janela em Gras, 1827.

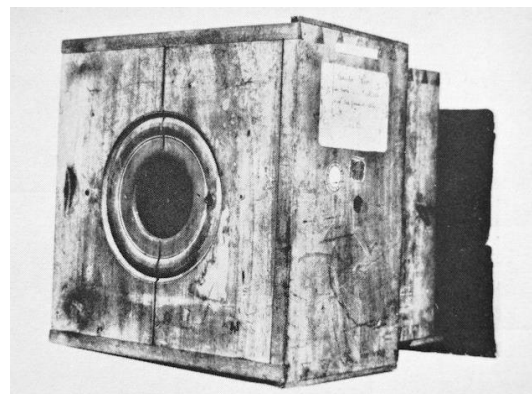


Figura 81. Câmara Escura, Niépce, 1816.

Em 1837, *Louis Daguerre* continuou com as investigações de *Niépce* e conseguiu descobrir um processo para interromper a ação da luz, através de um banho de cloreto de sódio (sal vulgar). O aparelho criado por *Daguerre*, representada através das figura n.º 82, captava a imagem usando outros materiais (prata e bronze) e compostos químicos. Através deste processo, conseguiu a primeira fotografia batizada de daguerreótipo, que se pode apreciar na figura n.º 83.

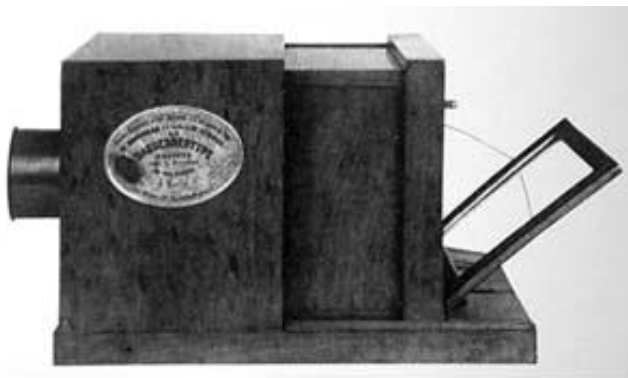


Figura 82. Câmara de Daguerre, 1837.

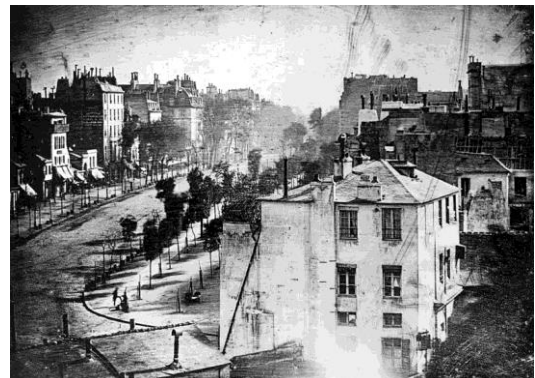


Figura 83. Primeira fotografia de Daguerre, Paris Boulevard, 1839.

No ano de 1835, “(...) o matemático inglês *Henry Fox-Talbot*, desenvolveu a imagem em negativo, denominado *Calotipo*, com um tipo de papel especial que recebe várias substâncias químicas para fixá-la, que permite fazer cópias das fotos. Este foi obtido expondo papel sensibilizando, durante cerca de dez minutos, à luz direta do sol, num pequeno aparelho de tomada de vistas com pequena distância focal. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 40).

Em 1871, com a criação e introdução das placas de brometo de gelatina conserváveis (gelatina seca) pelo médico e microscopista inglês *Richard Leach Maddox*, o tempo necessário para a captação de imagens fotográficas foi reduzido. Esta invenção foi mais tarde aperfeiçoada por *John Burgess*, *Richard Kennett* e por *Charles Harper Bennet*.

Steve Sasson, engenheiro da *Kodak*, em 1975, criou a primeira câmara digital. A partir deste momento, foi a primeira vez que o sensor CCD foi utilizado, a imagem era gravada através de uma fita cassete que ao ser colocada num reproduzidor portátil era transmitida para um computador, que por sua vez retransmitia essas mesmas imagens para uma TV.

Em 1990, “(...) a empresa *Logitech*, que atualmente fabrica acessórios para computador, lançou a *Dycam Model I*, também conhecida como *Fotoman*. *Dycam Model I* foi a primeira câmara digital comercializada que gravava as imagens em arquivos já computadorizados. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 41).

Posto isto, a fotografia contribuiu e contribui para vários aspetos profissionais, um deles é o fotojornalismo, como meio de criar novas oportunidades/possibilidades com o objetivo de produzir estudos detalhados e precisos de forma fidedigna e credível.

“(...) A fotografia é, por si, um meio de representação, e tal como uma ilustração, tem natureza autoral, é também uma arte e, em muitos casos, um meio de expressão. Nos anos 80, era comum a utilização da fotografia na ilustração infantil, destacando por exemplo um dos livros didáticos de Jean Tourane, *ABC dos coelhinhos*, entre diversos animais representados. Porém, atualmente são raras as ilustrações infantis com base fotográfica, com exceção das enciclopédias ilustradas. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 41).

2.6.6 Linóleogravura

“(…) A linóleogravura é uma técnica de impressão que permite a multiplicação da mesma imagem (múltiplo) a partir da mesma origem (matriz). (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 42). A impressão de linóleo, inicialmente foi usada na produção de papel de parede, no século XIX, só mais tarde no século XX, através dos trabalhos do artista austríaco *Franz Cizek*, foram introduzidos de uma forma mais artística.

Esta técnica de impressão é muito idêntica à xilogravura, só que neste caso a imagem é recortada em linóleo e colada numa base de madeira. A linóleogravura consiste num engenho de criar uma matriz de impressão que tem como base uma placa de linóleo, procedendo-se ao seu entalhamento através de instrumentos cortantes de diversos tamanhos consoante o detalhe pretendido. Após este processo, imprime-se a imagem sobre uma folha de papel, ou outro material, depois de a placa de linóleo estar pronta para impressão, espalha-se a tinta, com o auxílio de um rolo de borracha, de modo a que a tinta fique uniforme, e então, só aí é que se encontra tudo pronto para se proceder a impressão. Na realidade este processo tem várias semelhanças a um carimbo. Todas as impressões (obras executadas) realizadas através desta técnica devem ser apresentadas com a numeração correspondente à ordem de produção em que o artista produz as suas obras.

“(…) Esta técnica é mais recente que a xilogravura devido ao material utilizado na sua matriz, e foi muito utilizada pelos artistas modernos, como *Picasso*, que começou a utilizar linóleo no final dos anos 1950 e início dos anos 60 (Fig. 84); e *Henri Matisse* executou mais de setenta obras com esta técnica, entre 1938 e 1952. (Fig. 85) (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 42).

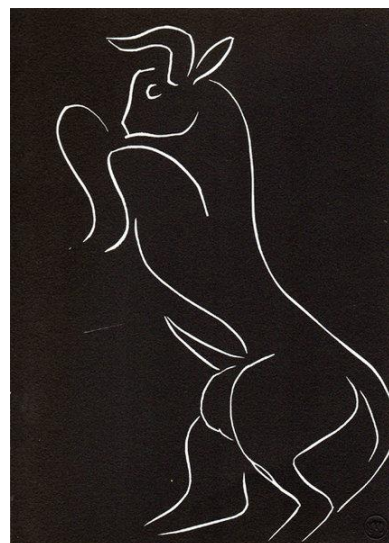


Figura 84. “Le pigeonneau”, linóleogravura - tiragem 111/226, Pablo Picasso.

Figura 85. “Pasiphae”, linóleogravura - tiragem 38/100, Henri Matisse.

Na ilustração infantil, a linóleogravura não é tão utilizada comparativamente à xilogravura. No entanto, ambas são utilizadas em publicações particulares de pequenas tiragens, por esta ser um tipo de impressão demorada comparativamente com as novas técnicas de impressão e produção de imagem, para não falar dos seus custos que são mais elevados. Exemplos deste tipo de técnica são os apresentados nas figuras n.º 86 e 87.

They made a little contract,
they put it in a note.
They said they'd share the chores,
and they did just what they wrote.



Figura 86. “Dog and Cat’s Agreement”, linóleogravura, Lottie Pencheon.

Figura 87. “Dog and Cat’s Agreement”, linóleogravura, Lottie Pencheon.

2.6.7 Meios Riscadores

“(…) Os meios riscadores dividem-se em dois grupos distintos: os secos – carvão, grafite, sanguínea, lápis de cera, lápis de cor, patel de óleo, pastel seco...; os aquosos – caneta, aguarela, guache, têmpera e acrílico. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 44). No entanto, irei abordar mais aprofundadamente a técnica da tinta/caneta.

Nas antigas culturas do Egito, Grécia e Ásia usavam a tinta para a criação e prevenção de manuscritos, documentos e obras de arte religiosa e política, só mais tarde *Gutenberg* (1398-1468) simplificou o processo de impressão, indo ao encontro das técnicas utilizadas em eras passadas. Entre os séculos VII e VIII, na China, o uso da tinta foi desenvolvido como meio artístico nas mais diversas temáticas como a religião, a história e a vida quotidiana, que foram ilustradas através do uso de pincéis criados com pelo de animais e penas, aplicadas sobre pergaminhos de papel ou folhas de seda. Este tipo de obras de arte, puramente detalhadas, levaram com estes se desenvolvessem a partir de canetas de tinta por causa do seu detalhe e rigor que não era conseguido com os tradicionais pincéis.

Nos finais do século XIV e inícios do século XVII, durante o período Renascentista, foram criadas novas ferramentas de forma a melhorar o detalhe e a precisão necessária conferidos pela tinta, tais como: canetas de madeira e fragmentos de metal afiados (*metalpoint*). Contudo a tinta tem sido usada entre estes séculos todos, para a criação de várias composições de teor meticoloso, como a execução de diagramas realistas sobre anatomia, que levou aos primeiros médicos o estudo do corpo humano, tais como *Michelangelo* (1475-1564) e *André Vesalius* (1514-1564)

“(…) *Leonard da Vinci* (1452-1519) criou muitos estudos detalhados sobre anatomia humana, invenções mecânicas, bem como desenhos de figura que exemplificam a gama de resultados possíveis com o desenho a tinta. Os trabalhos de *Nicolas Poussin* (1594-1665), *Bacchanal*, (Fig. 88) e do artista *Honoré Daumier* (1808-1879), *Le Connoisseur*, (Fig. 89) ilustram tons, destaques e precisão possíveis nos desenhos a tinta. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 45).

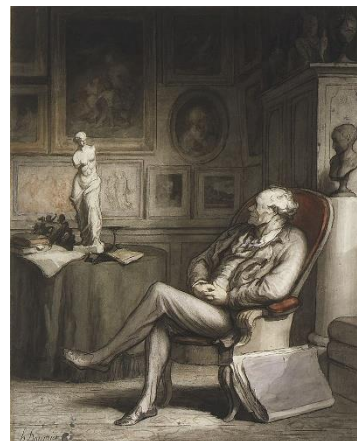


Figura 88. “Bacchanal”, Nicolas Poussin (1594-1665).

Figura 89. “Le Connoisseur”, Honoré Daumier (1808-1879).

Esta técnica foi também utilizada por vários mestres e artistas como *Rafael*, *Rembrandt* e *Picasso*, por esta ser muito versátil e que fornecer um registo permanente. No entanto, exigia aos seus utilizadores bastante prática e perfeição na execução, por isso esta técnica era bastante utilizada na criação de estudos das suas obras.

“(…) As canetas de feltro foram desenvolvidas nos anos 70 pelos Japoneses. Atualmente existe uma vasta gama de cores, porém as primeiras estavam unicamente disponíveis na cor preto. A tinta que têm no seu interior é normalmente feita a partir de pigmentos misturados numa solução de álcool ou “xylén”, porém, algumas são fabricadas à base de água para uso infantil. As canetas de feltro podem ser muito vantajosas para certos trabalhos específicos, pois permitem desenhar traços homogêneos quer na espessura, quer em cor (ROCHA, Ana, 2015, p. 46).



Figura 90. Saramello Visual Artist, Caneta esferográfica sobre papel - 29x42cm, fevereiro de 2014.

2.6.8 Pop-up

“(…) No século XVI deu-se o aparecimento de partes móveis em livros científicos sobre anatomia, em chaves para criar códigos secretos e, até mesmo, para desvendar a previsão da astronomia ou da astrologia. Em 1564, *Petrus Apianus*, um matemático alemão, publica o livro *Cosmographia Petri Apiani* sobre a introdução da astrologia, um dos livros mais importantes, no ramo da ciência do século XVI, no qual apresenta partes móveis (…)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 46) (Fig. 91 e 92).



Figura 91. Capa do livro “Cosmographia Petri Apiani” de Petrus Apianus - 1564.

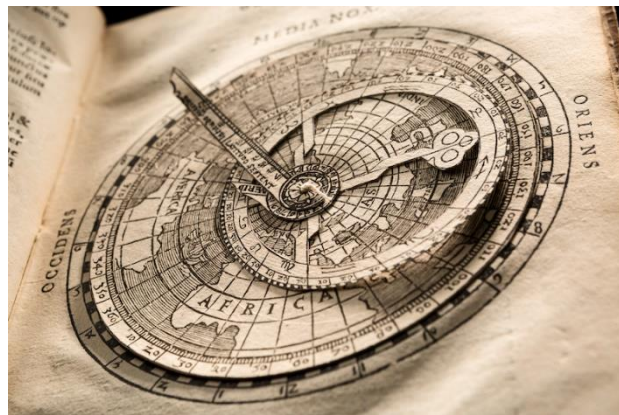


Figura 92. Página do livro “Cosmographia Petri Apiani”, com partes móveis, de Petrus Apianus - 1564.

“(…) Em 1929, com a primeira publicação do livro *Daily Express Children’s Annual* produzido por Louis Giraud e Theodore Brown, dá-se uma inovação, o pop-up, o livro que permite ao leitor observar uma ilustração em 3D e a 360 graus. Contudo, somente em 1930, é que o termo pop-up é mencionado, por Harold Lentz, para descrever as ilustrações móveis. Podemos ver dois exemplos deste tipo de ilustração através das figuras n.º 93 e 94.

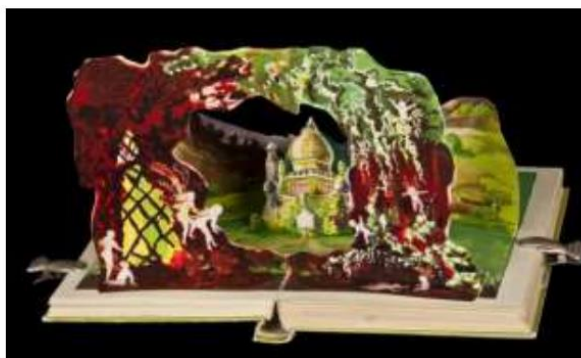
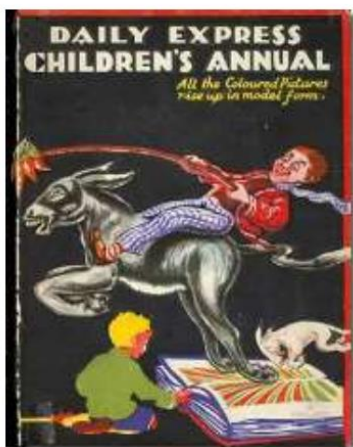


Figura 93. Capa do livro “Daily Express Children´s Annual” de Louis Giraud e Theodore Brown- 1929.

Figura 94. Pop-up presente no livro “Daily Express Children´s Annual” de Louis Giraud e Theodore Brown- 1929.

Com isto, esta técnica de ilustração é muito usada nos tempos que correm, por se considerar uma técnica dinâmica, interativa e principalmente por despertar o sentido da criatividade, do sonho e da imaginação, por as ilustrações estarem tão presentes e em contacto com os seus leitores, como podemos constatar nas seguintes figuras n.º 95 e 96, apresentadas em seguida.



Figura 95. Pop-up presente no livro “Branca de Neve” de Glenn Johnstoe e Ruth Marschalek.

Figura 96. Pop-up presente no livro “Charlie e a Fábrica de Chocolate” de Roald Dahl.

2.6.9 Scratchboard

A técnica *Scratchboard* ou *Scrapperboard* apareceu no século XIX em Inglaterra e em França, devido à necessidade de os artistas procurarem uma nova forma/técnica de criarem as suas ilustrações, depois de constatarem que tanto a madeira como o linóleo, não serem, em determinados casos, suficientemente rigorosos para os processos que pretendiam.

Entre 1930 e 1950, destaca-se o artista *Virgil Finlay* (Fig. 97), por este ter criado, ilustrações com um nível de detalhe muito elevado, utilizando uma técnica mista, com caneta e tinta, sobre suporte de *scratchboard*, como podemos ver na figura n.º 98.

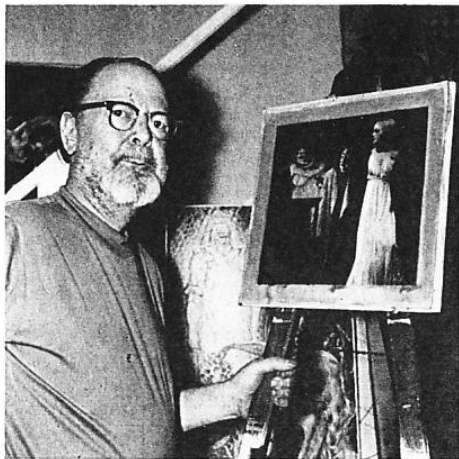


Figura 97. O ilustrador americano Virgil Finlay

Figura 98. Ilustração “The Conquest of the Moon Pool” de Virgil Finlay - 1948.

“(…) O *scratchboard* é composto por um cartão duro coberto com argila branca lisa ou gesso, que pode ser revestida com uma fina camada de tinta da china ou guache. Para chegar ao painel coberto com gesso, utilizam-se facas e outras ferramentas afiadas, por forma a obter resultados como imagens com sombras, texturas ou mesmo cor (…)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 48). Uma das vantagens desta técnica é a reprodução de imagens de uma maneira precisa, que fez com que esta fosse implementada/introduzida com o objetivo de ilustrar materiais médicos, científicos e ilustrações técnicas, que de outra forma não conseguiriam ser reproduzidas/replicadas mesmo através da fotografia.

Posto isto, com o decorrer da pesquisa pude constatar que não existe registo de livros infantis em Portugal executados através de *scratchboard*, no entanto, existem vários livros estrangeiros que implementaram esta técnica de ilustração nas suas obras, como por exemplo os livros da ilustradora *Beth Krommes*. As figuras n.º 99 e 100, mostram dois exemplos de trabalho de ilustração da referida autora.



Figura 99. Ilustração “A casa à Noite” de Beth Krommes - 2008

Figura 100. Ilustração “A casa à Noite” de Beth Krommes - 2008

2.6.10 Técnica Mista

Esta técnica de ilustração consiste na combinação/junção de vários tipos de materiais e suportes, tradicionalmente distintos entre si.

“(…) O uso deste termo começou por volta de 1912, com algumas colagens cubistas e a arte de Pablo Picasso e Georges Braque. O movimento artístico cubista surge no século XX, quebrando com o paradigma da pintura tradicional e rompendo com os padrões estéticos que primavam pela perfeição das formas na procura da imagem realista da natureza. A principal característica do cubismo é a captação do espaço por diversos ângulos ao mesmo tempo, minimizando a necessidade de haver fidelidade com a realidade. O próprio Georges Braque afirmava: “Não se imita aquilo que se quer criar”. Além da preponderância das formas geométricas, também podemos citar como característica do cubismo, o uso de luz e sombra. Pablo Picasso, considerado um dos pais deste movimento, cria em 1912 a sua primeira técnica mista, *Still Life with Chair Caning*. (…)” (Fig. 78) (ROCHA, Ana, 2015, p. 53).

Contudo estes artistas, anteriormente referidos, não foram os pioneiros desta técnica de arte. Nos finais do século XV, *Leonardo da Vinci*, entre outras, cria a obra *Isabelle d'Este*, apresentada na figura n.º 101, onde utilizou carvão, giz preto e pastel. Esta obra ficou reconhecida como das primeiras a ser criada através da utilização de uma técnica mista. No final do século XVIII, *William Blake* (poeta e pintor) cria várias obras, uma delas podemos apreciar na figura n.º 102, utilizando técnicas mistas, utilizando como material predominante a aguarela por este considerar que esta cria efeitos únicos. A implementação desta técnica de arte, permitiu a estes e a outros artistas romperem com as regras anteriormente regidas e a trabalharem/experimentarem diversos meios de modo a criarem profundidade de campo, contraste e detalhes que não estavam disponíveis através da utilização de um só material.



Figura 101. Isabelle d'Este, Leonardo da Vinci - 1499.

Figura 102. Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing, William Blake - 1786, aguarela e grafite sobre papel.

Nos dias que correm esta técnica é muito utilizada, nomeadamente ao nível das colagens. No que toca a ilustração infantil esta também é muito utilizada, pois os autores têm ao seu dispor uma variedade de materiais e técnicas que conjugados de forma correta proporcionam resultados finais diferentes, fascinantes e ao mesmo tempo que permitem explorar os vários sentidos, que por vezes estão escondidos ou pouco desenvolvidos nas crianças. Como podemos ver na figura n.º 103.



Figura 103. Ilustração do livro “A incrível história do Sr. Solitário” de Elias Gato, 2018 - Colagem, lápis de cor e grafite.

3 Capítulo III - Ilustradores de Referência/Estudo e Análise das suas Obras

3.1 Introdução

Neste capítulo será apresentado a vida e obras pertencentes aos dois ilustradores, sendo um deles espanhol, o ilustrador *Juan Carlos Viñas* mais conhecido pelo seu nome artístico *Jotaká*, e a ilustradora portuguesa, Marta Madureira.

Visto que o tema principal deste projeto é a ilustração, não poderia deixar de referir alguns dos ilustradores que serviram de referência e de inspiração para a realização deste projeto.

Foram selecionados estes ilustradores para fazerem parte deste estudo e análise, pelo facto de estes se identificarem com a técnica escolhida para a realização das ilustrações pertencentes a este projeto, recortes e colagens, como também pela utilização e irreverência das formas e texturas, como também pela implementação e utilização de cores fortes e vibrantes, e não poderia deixar de destacar, o resultado proveniente da junção de todos os fatores referidos anteriormente que resultam em obras fascinantes e profundamente ricas no que diz respeito à sua energia e vibrações.

Primeiramente será apresentado, para ambos os ilustradores, uma pequena biografia de contextualização das suas vidas pessoais e profissionais de modo a justificar e perceber todas as escolhas realizadas pertencentes às suas obras como também de modo a interiorizar e compreender o modo e o estilo de trabalho de cada ilustrador.

Para terminar, é apresentado uma seleção de obras que se identificam mais com o projeto em questão e serviram como ponto de inspiração para a realização das ilustrações pertencentes ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino e que também servem e serviram de apresentação do trabalho realizado/executado por estes ilustradores de modo a nos interligarmos e percebermos o estilo e forma de trabalho dos mesmos através dos seus trabalhos.

3.2 Juan Carlos Viñas (Jotaká)

3.2.1 Biografia



Figura 104. Ilustrador Juan Carlos Viñas Ballesteros, Jotaká.

Juan Carlos Viñas Ballesteros (Fig.106), mais conhecido pelo seu nome artístico, *Jotaká*, nasceu em 1987, (33 anos de idade) na cidade espanhola de Valencia. É Licenciado pela Universidade de Bellas Artes de Valencia, com o curso de ilustração, as suas obras começaram a ser conhecidas por serem, repletas de cores vivas e por transmitirem ótimas vibrações.

“(...) Llevo 5 años trabajando como ilustrador exclusivamente y diría que mi estilo de dibujo es muy colorista. Me gusta trabajar con colores, mezclarlos, crear paletas nuevas... y las líneas suelen ser muy amables (abundan los personajes rechonchos, felices...). (...)” (JOTAKÁ, Podcast de Miss Techin, 04/08/2019)

O ilustrador para além da sua formação base, fez também um mestrado em ilustração, como forma de adquirir mais conhecimentos dentro da área da ilustração. No que toca as suas técnicas de trabalho, geralmente, Jotaká, produz as suas obras através do uso de aguarelas (80% do seu trabalho), no entanto, gosta de explorar muitas outras técnicas e utilizar diferentes materiais. Usa com frequência a técnica de recortes e colagens explorando vários materiais, tais como: papelão, cartolinas coloridas, etc.; mais conhecida pelo mundo artístico pela técnica de ilustração “papercraft” ou “paperart”.

“(...) Los materiales con los que trabajo normalmente suelen ser acuarelas, lápices... llevo dos años que la acuarela es el 80% de mi trabajo. (...) Pero me gusta cambiar mucho de técnica y utilizar acrílicos, rotuladores, tintas, wash... un poco de todo. Y digamos que cada ilustración me sugiere unos materiales en concreto y a veces salen cosas que no tenía en

mente. (...) Es lo que tiene el proceso creativo... que a veces terminar realizando trabajos que te sorprenden. (...) (JOTAKÁ, Podcast de Miss Techin, 04/08/2019)

São várias as fontes de inspiração que o autor utiliza para a criação das suas ilustrações. *Jotaká* procura no cinema, na música, mas, o seu maior ponto de inspiração são os passeios que dá pelas ruas, onde absorve tudo aquilo que se passa à sua volta. Todas as coisas que fazem parte do seu cotidiano são transferidas para o seu trabalho. No que toca ao seu trabalho profissional, este, atualmente trabalha como ilustrador em diferentes projetos, como: revistas, publicidade, ilustração de contos infantis, etc.; para as mais diversas empresas como: *Netflix, Starbucks, Iberia, Hyundai, Estrella Damm, Pibank y Movistar*, entre outras. E, para além dos trabalhos realizados, para estas empresas, o autor tem outros projetos de foro pessoal, que vai desenvolvendo a par e em simultâneo.

O Autor é ainda um grande apologista do uso das redes sociais para mostra e divulgar o seu trabalho, pois, reconhece que foi e é através delas que conseguiu dar a conhecer o seu trabalho ao mundo, e ser reconhecido, foi através destes meios que obteve propostas e trabalhos que não se imaginaria poder vir a fazer. “(...) *A mí las redes sociales me gustan. Estoy muy a favor de ellas. Quizás sin redes sociales no tendría trabajo así que hay que estar super agradecido. (...)*”

3.2.2 As suas obras/trabalhos

Cada obra, trabalho, ilustração de *Jotaká* é uma explosão de cor, textura e sentimentos. Neste ponto irei somente tratar/referir as ilustrações, do ilustrador, criadas através da técnica de ilustração “paperart”, por esta ser a técnica, com que mais identifico e por a querer explorar na realização das ilustrações, para o conto infantil de Gisela Firmino “A menina que não gostava de espelhos”.

Posto isto, após uma análise mais detalhada, ao trabalho realizado por *Jotaká*, referente a criação de ilustrações através da técnica de recortes e colagens de diversos materiais dentro da gama dos papeis, cartões e cartolinas e complementando-os somente através de alguns apontamentos e detalhes através do uso de alguns materiais riscadores (canetas de ponta fina, marcadores, lápis de cor, etc.), o ilustrador consegue, através da junção de várias cores, da escolha de diferentes tipos de papeis/texturas, das diferentes maneiras de cortar o papel (várias formas e padrões), e através do pequenos apontamentos/detalhes criar autenticas obras de arte, que aos olhos dos observadores transmite uma energia nunca antes vista e sentida, através das várias profundidades de campo e da junção/ligação dos vários materiais, como se pode comprovar através das figuras seguidamente apresentadas.



Figura 105. Ilustração “A mal tiempo, buena cara”, Jotaká.

Figura 106 . Ilustração “Rotina Matinal, 02”, Jotaká.



Figura 107. Ilustração “Onze de” Stranger Things”, Jotaká.

Figura 108. Ilustração “Cabeça de astronauta”, Jotaká.



Figura 109. Capa do guia cultural “Benimaclet Entra”, Jotaká, Valência - novembro de 2015.



Figura 110. Ilustração “Avatar”, Jotaká - novembro de 2015.



Figura 111. Ilustração “Hipster”, Jotaká.



Figura 112. Ilustração “La siesta” (projeto pessoal), Jotaká.



Figura 113. Ilustração “La siesta” (projeto pessoal), Jotaká.



Figura 114. Ilustração “La siesta” (projeto pessoal), Jotaká.

3.3 Marta Madureira

3.3.1 Biografia



Figura 115. Ilustradora Marta Madureira.

Marta Madureira, nasceu na cidade do Porto em 1977 (43 anos de idade). Licenciou-se em Design de Comunicação, na Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde também realizou um mestrado em Design de Imagem. Desde muito cedo que tem um gosto particular pela ilustração, principalmente pela ilustração infantil, pois desde criança observava e deliciava-se com os desenhos feitos pelo seu pai, os quais tinha todo o orgulho em mostrá-los aos seus colegas na escola.

O seu modo de ilustração destacasse dos restantes ilustradores por utilizar técnicas pouco habituais, a ilustradora, não utiliza para a realização das suas ilustrações lápis e papel, mas sim a tesoura e diferentes tipos de materiais e texturas. “(...) Escrevo muitas ideias, recolho muitas coisas de que gosto, sobretudo texturas (...) Dou por mim no café a rasgar coisinhas de papel e a tentar encaixá-las, instintivamente (...)” (MADUREIRA, entrevista jornal Público, 2014). A autora destaca-se ainda pela utilização dos acrílicos e da fotografia... transformando/criando assim, as suas obras através de técnicas mistas. Apesar de não ser ilustradora a tempo inteiro, toda a sua vida profissional anda a volta da ilustração infantil. É professora no Instituto Politécnico do Cávado e Ave (IPCA), tanto na licenciatura de Design Gráfico como no mestrado de Ilustração e Animação, é cofundadora da editora *Tcharan*, com Adélia Carvalho, criada no ano de 2009, e está a realizar um doutoramento ligado a temática da ilustração. Para além de tudo isto, aproveita o tempo livre que lhe resta, para ilustrar livros infantis e juvenis.

No seu portfólio, como ilustradora, Marta Madureira, conta com cerca de vinte livros infantis e juvenis, sendo os textos que ilustra dos mais diversos autores como: Manuel António Pina (“O país das pessoas de pernas para o ar”) (Fig.116e 117),

Álvaro Magalhães, Vergílio Alberto Vieira, João Pedro Mésseder e Adélia Carvalho (“O elefante em loja de Porcelanas”) (Fig.118 e 119). Com uma criatividade afiada, a ilustradora vai dando vida as palavras dos referidos autores, através da criação de ilustrações desenvolvidas sobretudo com cruzamento de padrões, texturas e de cores realizadas através do auxílio da tesoura. “(...) Gosto muito de trabalhar o livro e, se calhar, o livro infantil é um dos espaços privilegiados para o fazer, enquanto sequência de imagens. (...) trabalhar os livros de uma forma mais conceptual e não só literária (...) Desde que comecei a trabalhar com ilustração que a entendo não como uma repetição do texto, mas como uma construção paralela (...)” (MADUREIRA, entrevista jornal Público, 2014)

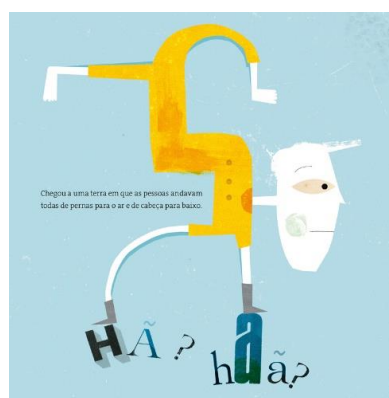


Figura 116. Capa do livro de Manuel António Pina “O país das pessoas de pernas para o ar”, com ilustrações de Marta Madureira, 2011.

Figura 117. Página do livro de Manuel António Pina “O país das pessoas de pernas para o ar”, ilustrações de Marta Madureira, 2011.



Figura 118. Capa do livro de Adélia Carvalho “O elefante em loja de porcelanas”, com ilustrações de Marta Madureira, 2011.

Figura 119. Página do livro de Adélia Carvalho “O elefante em loja de porcelanas”, ilustrações de Marta Madureira, 2011.

Em 2003, realizou um filme de animação “As Máquinas de Maria”, projeto apoiado pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) e pela RTP (Rádio e

Televisão de Portugal), posteriormente dividido em vinte e seis episódios, transformando-se assim numa série infantil, exibida no programa “Onda Curta” na RTP. (Fig.121)

Por fim, no que toca a prémios, esta adequiriu o seu primeiro prémio em 2001 na cidade de Coimbra (Prémio de Ilustração Jovens Criadores) e depois não parou mais, ganhando assim vários prémios tanto a nível da ilustração como de vídeo (curtas metragens). O seu último foi em 2010 e 2011 a Menção Especial do Prémio Nacional de Ilustração.

3.3.2 As suas obras/trabalhos

Relativamente as obras da ilustradora Marta Madureira, serão apresentadas várias ilustrações que foram criadas com o intuito de ilustrar vários livros infantis e juvenis e não só. A ilustradora para a realização das suas obras utiliza somente recortes e colagens que obtém através da utilização de vários materiais de diferentes texturas, relevos, volumes e cores formando assim com o auxílio da tesoura, várias formas (é de ressaltar que as formas pontiagudas são as preferidas da ilustradora) que ao se juntarem/unirem formaram a ilustração que visualizamos nos mais diversos suportes (normalmente livros infantis e juvenis), como se pode comprovar nas figuras seguidamente apresentadas.

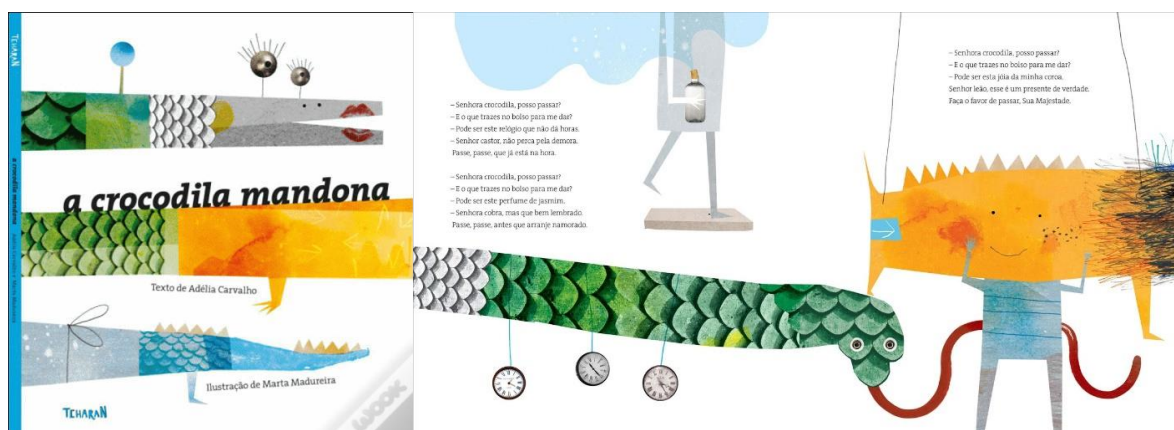


Figura 120. Capa e Página do livro de Adélia Carvalho “A Crocodila Mandona”, ilustrações de Marta Madureira, 2010.

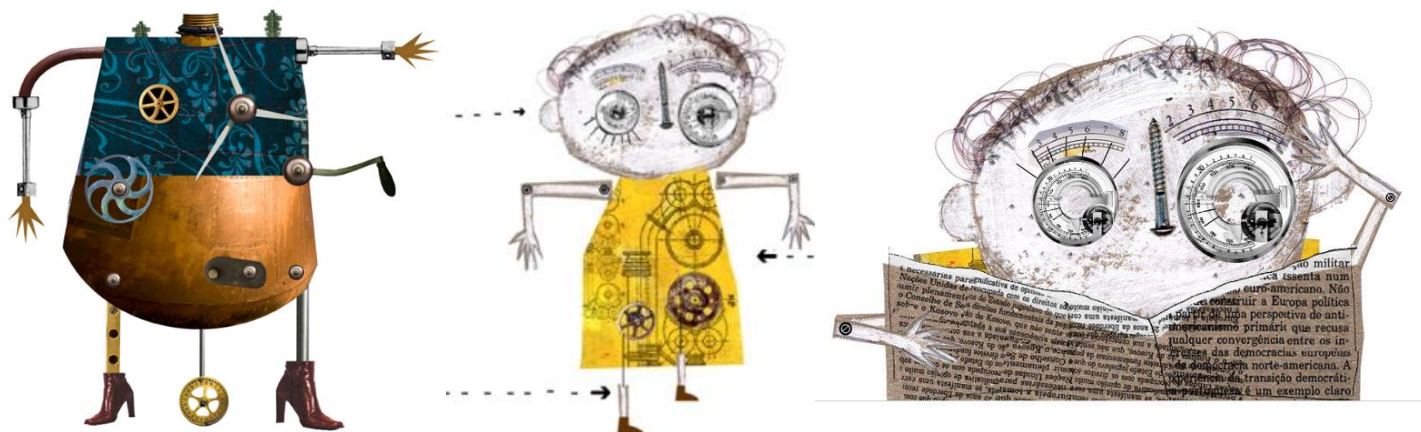


Figura 121. Ilustrações de Marta Madureira para o filme de animação “As Máquinas de Maria”, 2003.



Figura 122. Ilustrações de Marta Madureira “Animals”.

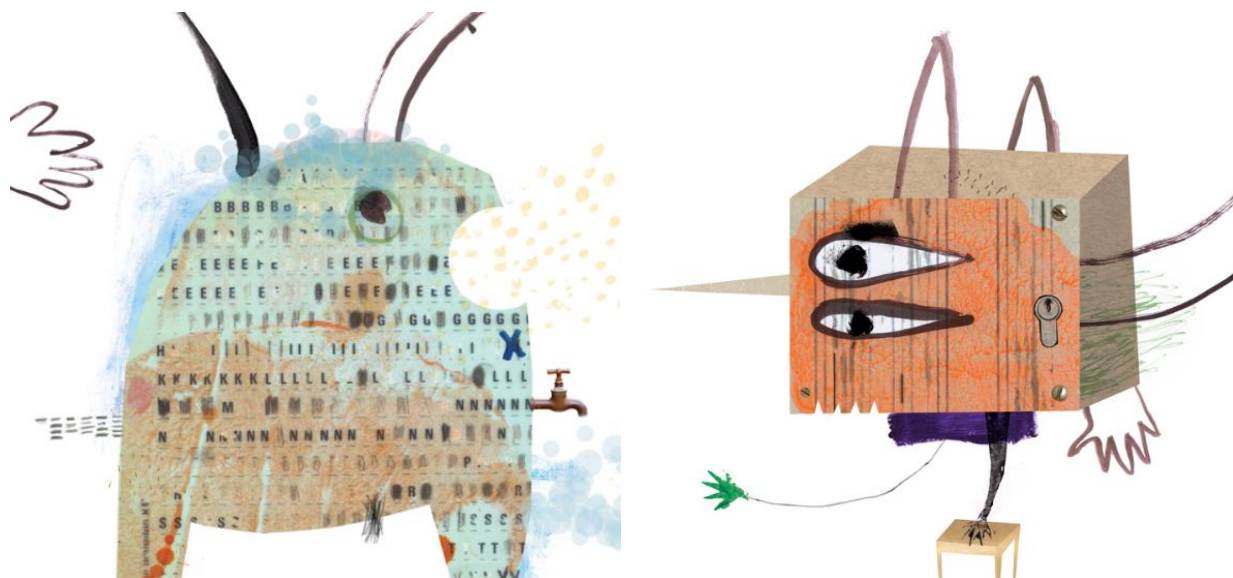


Figura 123. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Adélia Carvalho “Livro dos Medos”, 2009.



Figura 124. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Carlos Nogueira “Mocho Comi”, 2011.



Figura 125. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Vergílio Alberto Vieira “O Menino Jesus da Cartolinha”, 2007.



Figura 126. Ilustrações de Marta Madureira do livro de João Manuel Ribeiro “O Rapaz Sem Orelhas de Burro”, 2012.



Figura 127. Ilustrações de Marta Madureira do livro de Adélia Carvalho “O Rei vai à Caça”, 2013.



Figura 128. Ilustrações de Marta Madureira “Peter Pan”, Exposição coletiva, Livraria Papa Línguas - Porto, 2013.

4 Capítulo IV - Desenvolvimento do projeto de Ilustração, Paginação e Arte Final do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino

4.1 Introdução

Com este capítulo, pretende-se apresentar uma série de fatores que fazem parte do desenvolvimento do projeto em questão, de modo a expor todos os procedimentos necessários e realizados no decorrer deste trabalho.

Posto isto, neste capítulo constam vários pontos que fazem/fizeram parte do conjunto de procedimentos que propulsionaram/auxiliaram/expõem a parte prática do projeto.

Numa primeira fase é apresentado um ponto referente a autora do livro onde nele é referido o perfil da mesma, nele constam as informações básicas referentes à mesma como também o seu sonho e missão.

Seguidamente é tratado o briefing do cliente (neste caso a escritora Gisela Firmino) onde é realizada uma análise profunda acerca de questões referentes a faixa etária do público alvo, os objetivos pretendidos, o que se pretende e não realizar, como é que se pretende realizar e por fim a data de entrega do projeto em questão (resultado final).

Posto isto, é analisado/tratado/definido de forma mais detalhada e profunda a questão da faixa etária pertencente ao público alvo do projeto em questão. Neste ponto é facultado a faixa etária definida e todos os fatores que justificam a escolha em questão, e também, todos os pormenores e características pertencentes às crianças que abrangem a faixa etária apresentada.

Outro dos pontos pertencente a este capítulo, é referente à fase de pré-produção do projeto, nele serão abordados todos os pontos que fizeram parte dos procedimentos necessários para a preparação da fase seguinte do projeto, a fase de produção. Numa primeira parte é definido e apresentado o perfil editorial referente ao conto infantil de Gisela Firmino, “A menina que não gostava de espelhos”. Neste ponto é também referido o formato do livro como também todo o planeamento pertencente ao conto infantil em questão, onde nele é apresentado o local de todos os elementos que fazem parte do livro (texto, ilustrações, etc.) nele é possível verificar de uma forma superficial e pouco detalhada o que estará presente em cada página do livro, tanto a nível da repartição do texto, escrito por Gisela Firmino, como as ilustrações a criar nas fases posteriores.

O ponto seguinte, aborda o tipo/género de ilustração a ser criada para o projeto em questão. Nele é referido como serão realizadas todas as ilustrações referente as seu estilo, forma, materiais e técnicas utilizados tanto para a criação dos cenários como das personagens.

Tendo todos os pontos anteriormente apresentados definidos, resta continuar a fase de pré-produção do projeto. Nela também consta todos os esboços referentes as personagens do conto infantil. Nesta fase foram desenhados com o auxílio de grafite todos os personagens de uma forma mais detalhada possível de modo a criar-lhos seguido as características descritas no conto pela escritora.

Posto isto, após a criação dos esboços é apresentado todos os testes de cor referentes a esses mesmos esboços. Neles poderá ser visto todos os testes das várias conjugações de fragmentos de cores de modo a entender e definir quais as cores que resultam tendo em conta o que se pretende realizar e transmitir com as mesmas. Neste mesmo ponto será possível verificar as escolhas ditas finais provenientes dos testes realizados anteriormente através dos esboços completamente coloridos com as cores selecionadas para nas fases seguintes serem utilizadas.

Outro dos pontos pertencente a este capítulo refere-se ao estudo de suportes e materiais necessários para a realização das ilustrações, tendo em conta o tipo/género de ilustração escolhido para a realização dos mesmos. Nele é apresentado todos os materiais testados e definidos para a realização de cada personagem, acompanhado pelos esboços anteriormente referidos, só que nesta fase, preenchido/criados através dos vários materiais anteriormente definidos, de modo a perceber quais os que resultam e funcionam, definindo assim, os que vão ser utilizados para a realização das ilustrações finais, podendo-se comprovar através das figuras apresentadas.

Seguidamente o ponto apresentado trata do estudo tipográfico. Neste estudo é apresentado todas as fontes escolhidas para fazerem parte deste projeto acompanhado por uma justificação para as escolhas realizadas.

Posto isto inicia-se a fase II pertencente à produção do projeto. Nesta fase é nos apresentado inicialmente as ilustrações finais tanto das personagens, cenários e dos elementos complementares das ilustrações, no entanto, separadamente por pontos devidamente identificados.

O ponto seguinte é referente à definição de layout e paginação, neste ponto é apresentado um género de planificação com o intuito de simular de uma forma mais simplificada o resultado final pertencente ao livro, junção da ilustração com o texto incluindo a paginação do mesmo.

Por último, é apresentado o resultado final do projeto, o conto infantil de Gisela Firmino “A menina que não gostava de espelhos” ilustrado e paginado pronto a ser impresso, basicamente este ponto é a junção de todos os pontos anteriormente mencionadas que gerou o resultado apresentado neste ponto.

Com isto, este capítulo é a junção de todos os procedimentos que foram necessários para a criação e construção das ilustrações e paginação do conto infantil em questão.

4.2 A autora do conto

4.2.1 Perfil do cliente



Figura 129. Gisela Firmino, escritora do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”.

Nome: Gisela Firmino

Data de Nascimento: 7 de maio de 1976

Residência: Seia

Habilitações: Licenciatura em Engenharia Informática na Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Oliveira de Hospital. E, Licenciatura em Turismo e Lazer na Escola Superior de Turismo e Hotelaria de Seia. Pós-graduação em Gestão e Sustentabilidade no Turismo na Escola Superior de Turismo e Hotelaria de Seia.

Emprego: Assessoria e Gestão de Projetos na Associação *Geopark Estrela*

Hobbies: Ler, artesanato, escrever e representar.

Sonho e Missão: “Poder tocar o coração de algumas pessoas e que esse toque possa servir para fazer a diferença impulsionando uma mudança positiva nas suas vidas...” Firmino, Gisela, 2020.

4.2.2 Briefing

Gisela Firmino, tem como principal objetivo, nesta primeira fase, publicar o seu mais recente conto infantil de forma a que a sua história chegue o mais rápido possível ao mercado, de forma a que o maior número de crianças fique a conhecer o seu trabalho. Com isto, pretende que se faça um conjunto de ilustrações para se incluam na sua mais recente obra, como também, se realize todas as etapas necessárias, à conceção e produção, para que o livro chegue ao mercado nas suas melhores condições, de forma a cativar o seu público alvo.

Quem: Gisela Firmino.

O que? Criação de ilustrações, paginação e artes finais do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”.

Como? (O que quer) 1º Publicar o seu mais recente conto infantil. 2º Realização das suas ilustrações, paginação e arte final. 3º Cativar o público alvo à compra do livro. 4º Evolução para a criação/publicação de novos livros;

O que não quer? (Não existiu qualquer entrave por parte da escritora, tudo o que toca a realização das ilustrações, paginação e arte final ficou inteiramente à responsabilidade do ilustrador, no entanto, com a condição de ir mostrando o processo/progresso do trabalho em questão a escritora.)

Objetivos: 1º Realização das ilustrações, paginação e artes finais. 2º Atrair o público alvo à compra do conto infantil. 3º Angariação de fundos.

Quando? Trabalho com entrega prevista em finais de junho de 2020, inícios de julho de 2020.

Onde? Pretende-se que o livro possa ser vendido em Portugal continental e ilhas.

Para quem? Público compreendido entre os 6,7 e 8 anos de idade.

Sugestões: A autora, não impõe nada em concreto em relação às técnicas de ilustração a desenvolver nem aos materiais a utilizar...

4.3 Definição do público-alvo

O conto infantil de Gisela Firmino, “A menina que não gostava de espelhos” é uma história que relata as aventuras de Matilde, uma menina com 8 anos de idade, que sofre de muitas inseguranças e medos relativamente a si mesma. Com o decorrer da história, muito vai acontecer, e todos os seus medos e inseguranças vão ser superados com o auxílio das restantes personagens pertencentes ao conto e principalmente a dança, que é o que mais gosta de fazer.

Após analisar a história e de uma reunião com a autora do conto, com o objetivo de abordar os diversos pontos de vista, acerca do nível de dificuldade de leitura presente no conto (se a narrativa é fluída, de fácil perceção e compreensão...), da temática do próprio conto e das várias peripécias existentes, etc. percebeu-se e estabeleceu-se que a faixa etária do público-alvo a que se destina esta narrativa, são crianças entre os 6 e os 8 anos de idade.

Definimos estas idades como as mais adequadas para a utilização e absorção dos conteúdos inseridos/pertencentes a este livro, por defender que, segundo o Ministério da Cidadania “(...) o quão marcante é completar seis anos para uma criança (...)”, pois, é a partir desta idade que as crianças começam a desenvolver novos meios de aprendizagem (aprendem a escrever, ler, a interpretar...) conseguindo/demonstrando interesse em temáticas e assuntos que anteriormente lhes eram completamente indiferentes por não serem adequados e próprios para a sua faixa etária, despertando assim interesse por tudo o que se encontra ao seu redor, interesse em entender tudo, ler tudo, escrever e ao mesmo tempo questionar por assuntos e temas que para eles/elas são/eram confusos e inexplicáveis.

Posto isto, é importante referir os principais marcos do desenvolvimento infantil entre os 6 e os 8 anos de idade de uma criança, de forma a percebermos melhor o porquê da obra literária, aqui apresentada, se enquadrar com este tipo de idades.

Uma criança ao completar os 6 anos de idade preparasse para enfrentar a primeira fase mais importante da sua vida, pois é nesta idade que ingressam no 1º ano pertencente ao primeiro ciclo do ensino básico. As crianças nesta idade preparam-se para desenvolver as suas habilidades fundamentais para a sua vida, aprendem a ler e a escrever, no entanto, estas habilidades podem surgir mais cedo, aos 5 anos, o que faz com que amplie os horizontes destas mesmas crianças. É nesta idade que as crianças demonstram todo o interesse para a aprendizagem e para o conhecimento, pois os seus níveis de curiosidade estão no mais alto nível, testando assim os seus limites motores e questionando sobre o mundo que as rodeia, desmistificando assim algumas crenças e dúvidas que até então eram incompreensíveis pelas mesmas. Esta fase é também importante para o estímulo

relativamente aos valores e às responsabilidades que se devem introduzir aos poucos numa criança com esta idade, por exemplo: participar na rotina (lembrar/decorar a sua morada e telefone dos seus familiares mais próximos), de modo a que esta assuma algumas responsabilidades, como por exemplo participar em algumas tarefas, cuidar de um animal de estimação, de uma planta, etc.

Já com 7 anos de idade, por norma, as crianças estão a ingressar no 2º ano pertencente ao primeiro ciclo do ensino básico, portanto, estão a terminar o seu processo de alfabetização. Nesta fase é esperado que as crianças consigam compreender e escrever autonomamente (sem o auxílio de um adulto, apesar da existência de alguns erros ortográficos e dúvidas), por isso, esta é uma boa idade/fase para dar a conhecer alguns livros/obras literárias com textos maiores e com um grau de complexidade mais elevada. É também nesta fase que o egocentrismo natural existente na primeira infância (início nos 4 anos de idade), por norma, começa a esvanecer, por isso é importante desenvolver/dar a conhecer empatia e caridade, mostrando diferentes contextos de vida e sociedade de modo a que as crianças se tornem conhecedoras do mundo que as rodeia fora da sua “bolha”, pois, assim iniciaram a patologia do interesse e valor pelo próximo deixando de ser elas a peça principal do “jogo” e sim, os outros (familiares, amigos e até desconhecidos), criando assim, empatia, interesse, valorização e respeito pelo próximo.

Com 8 anos de idade, as crianças encontram-se no ponto ideal para começarem relações de amizade sólidas. É nesta etapa que as crianças geram o interesse pelo descobrimento, criando/definindo assim os seus gostos e interesses pessoais (interesse por um desporto, interesse por um instrumento musical...). É entre os 8 e os 9 anos de idade que as crianças entram numa fase intermédia, crendo com isto dizer que iniciam a fase da pré-adolescência, é nesta fase que poderá existir uma mudança de interesses, deixando as atividades lúdicas de parte e começando-se assim a interessar por atividades mais direcionadas para os adultos (Ex: séries de TV, livros, conversas entre amigos da escola, etc.) É também a partir deste momento que as crianças começam a ter uma perceção mais realista do mundo, gerando-se por vezes, um choque de ideias entre estas e os seus pais, mostrando o seu ponto de vista, por vezes de uma forma agressiva e autoritária (sentem necessidade de serem escutados e de as suas ideias serem aceites e concretizadas), por isso, esta é a altura certa para se introduzir responsabilidades e também deveres de modo a trabalhar a autoconfiança das crianças, preparando-as para o futuro que as espera.

Após definir, perceber e compreender melhor o público alvo, tivemos que perceber também qual os gostos e interesses pertencentes às idades em questão. Como foi referido anteriormente é a partir dos 6 anos de idade que as crianças aprendem a ler, pois, o seu foco e atenção são maiores e por mais tempo, por isso, deve-se ter em atenção algumas características quando se seleciona/escolhe um livro para uma criança na faixa etária entre os 6 e os 8 anos de idade. Em primeiro lugar,

deve-se ter em atenção ao grau de complexidade da história, apesar de as crianças entenderem que as histórias têm um início um meio e um fim muitos defendem que as crianças devam ler livros divididos por capítulos, pois isso facilita a criança a organizar a sua forma/técnica de leitura e ao mesmo tempo facilita na repartição do mesmo livro para vários dias. Em segundo lugar, no que toca aos seus conteúdos, estes devem estar ligados/relacionados com o que é lecionado na escola (Ex: leituras sobre ciências, sobre o alfabeto, sobre matemática) pois estes ajudam a criança a relacionar os conceitos e ao mesmo tempo a aprenderem de uma forma mais autónoma e divertida. Em terceiro lugar e por último as crianças nesta faixa etária nutrem interesse por temas que girem em torno da ação e aventura, por isso o seu interesse recai para histórias emocionantes, pois se o livro não tiver qualquer tipo de aventura e a sua narrativa for monótona e abordar sempre os mesmos assuntos e peripécias, a criança perde o interesse e pode criar estereótipos de que todos os livros são assim.

4.4 Fase I: Pré-Produção

4.4.1 Definição do perfil editorial

A definição do perfil editorial é um dos aspetos/características importantes, pois é através da sua definição que se inicia a conceptualização/definição referente ao tipo de livro a criar e ao tipo de formato a implementar/selecionar. No que toca ao tipo de livro referente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino, a escolha recaiu para um livro que contivesse texto e imagem (ilustração), pois como referido em pontos anteriores deste relatório, o público alvo a que se destina este livro são crianças com idades compreendidas entre os 6 e os 8 anos de idade, crendo com isto dizer que a faixa etária para quem se trabalha/realiza os conteúdos, influencia nas decisões a tomar. Uma criança dentro desta faixa etária, por norma, já adquiriram/desenvolveram capacidades que as possibilita compreender e interpretar a informação que se pretende transmitir através da leitura do texto e ao mesmo tempo complementando-a (esse mesmo texto/história/conto) com a ilustração de forma a tornar a leitura mais interessante e ao mesmo tempo mais completa, desenvolvendo assim, ferramentas no que toca a capacidade de interpretação tanto do texto como das imagens, tendo como ponto de partida para ajudar a desenvolver/completar a imaginação e as fantasias de uma criança em simultâneo com a leitura do conto infantil em questão.

No que toca ao formato escolhido/definido para “suporte” deste projeto, a capa e todo o seu miolo (páginas) terão as seguintes medidas: 24 cm (largura) por 22,5 cm (altura). Primeiramente decidiu-se optar por um formato com estas

dimensões por considerar que permite uma maneabilidade e um maior domínio do livro por parte do público alvo em questão.

Seguidamente outra das razões que me levou a optar por estas dimensões relativamente ao formato e ao seu tamanho, foi o seu formato quadrado, que no meu ponto de vista, proporciona uma harmonia visual mais estável e agradável. Sendo ainda mais favorável no que toca à disposição dos conteúdos (texto e ilustração) proporcionando assim o resultado final pretendido.

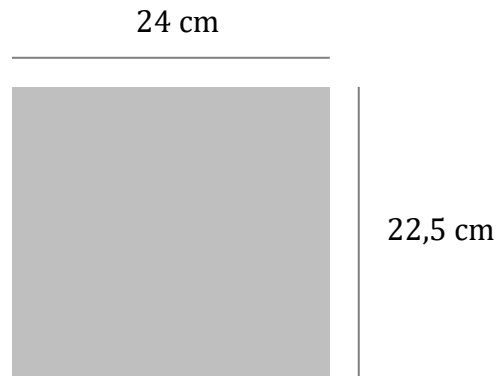


Figura 130. Esquema do formato escolhido para suporte das ilustrações/livro.

Após abordar/definir os dois pontos anteriormente mencionados: o tipo de livro e o seu formato, resta definir o boneco, ou seja, o planeamento do livro. A planificação pode ser observada das figuras n.º 131, 132, 133, 134 e 135, que se seguem. O planeamento do livro, como o próprio nome indica, consiste na análise e distribuição de todos os elementos quer textuais quer de ilustração, através de um esboço, esboço esse, que consiste na realização de uma forma simples, mas, no entanto, detalhada, de todos os elementos que fazem parte do livro. Este planeamento abrange todas as partes que fazem parte do livro, tais como: a capa, contracapa, folhas de rosto, miolo, etc. como se pode comprovar com as figuras seguidamente apresentadas. Realiza-se este tipo de planeamento com o objetivo de organizar, definir e auxiliar no momento de realização, tanto das ilustrações, como da paginação, servindo como uma pré-visualização do resultado final só que de uma forma mais simples e superficial comparativamente com o resultado final.

As seguintes figuras que se apresentam, são referentes à organização do livro do conto infantil: “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino. Aqui pode-se verificar e compreender todo o estudo, planeamento e definição do posicionamento dos diferentes elementos visuais que compõem a obra.

IT19.24: ilustração fachada do centro comercial.

IT19.25: Nesta ilustração vê-se Natilde a andar nos corredores do centro comercial Cababauixa.

IT19.26: Nesta ilustração vê-se Natilde a chegar a loja de dança que fica junto a loja de animais para se sentar no banco a aguardar.

IT19.27: Nesta ilustração vê-se Natilde a ouvir para os lados a tentar perceber se aquelas palavras tinham sido para ela. E depois vê-se os pensamentos de Natilde por cima de sua cabeça.

IT19.28: Nesta ilustração vê-se Natilde contente a cumprimentar a família com um beijo.

IT19.29: Nesta ilustração vê-mos Natilde recusa por ir se ver ao espelho. Vemos Natilde encostada à parede e vê-se o espelho ao fundo.

IT19.30: Nesta ilustração vê-se Natilde a vestir-se todas aquelas roupas que estão dentro e no momento da loja e a imaginar as coisas.

IT19.31: Aqui vemos Natilde a correr eufórica em direção aos pés a gritar "eu tenho uns olhos bonitos!".

IT19.32: Nesta ilustração vemos a Natilde a saltar à corda nos intervalos da escola com os amigos.

IT19.33: Nesta ilustração vemos a Natilde a fazer uma caligrafia marçante, para reforçar a trama da história.

IT19.34: Aqui vemos Natilde e os amigos a abraçarem-se, felizes.

IT19.35: Nesta ilustração vemos Natilde numa festa de anos, que foi convidada pelas novas amigas. (Na ilustração vê-mos todos em volta de um bolo, sala decorada).

IT19.36: Aqui vemos Natilde e os amigos a abraçarem-se, felizes.

IT19.37: Nesta ilustração vemos Natilde numa festa de anos, que foi convidada pelas novas amigas. (Na ilustração vê-mos todos em volta de um bolo, sala decorada).

Figura 133. Página 3 do planeamento do livro "A menina que não gostava de espelhos"

ITG 38

Carlos, Beatriz, Paula

TEXTO 12

TEXTO 13

ITG 39 (Espelho verdadeiro)

ITG 40 Nesta **ITG 41**

ilustração vê-mos Tatilde a entrar na loja de Daniela preocupada, no entanto quando vê o vestido (que tem uma placa a dizer reservado), pois a Sra. da loja guardo-o para ela. Vê-se a felicidade no rosto de Tatilde ao rever o vestido.

ITG 42 Nesta ilustração vê-se Tatilde a entrar para o concurso.

ITG 43 Nesta ilustração vê-se a memória de Tatilde a recordar-se do vestido que viu na Loja Daniela Comigo.

ITG 44 Na última ilustração vê-se Tatilde e os amigos na porta do Shopping, como tinham concurado.

ITG 45 Nesta ilustração vê-se Tatilde a chegar a loja com os amigos e vê que o vestido já não está na manita e fica em pânico.

ITG 46 Nesta ilustração vemos o teu esprecho e deixado vestido. Vemos o vestido por completo na imagem que se encontra ao centro e depois a sua volta encontramos alguns dos pormenores deste mesmo vestido. O vestido encontra-se vestido por Tatilde.

ITG 47 Nesta ilustração vemos Carlos com o fecho de Elvis Presley.

ITG 48 Vemos Tatilde e seus amigos, mais Sra. da loja a tirar uma foto para recordar aquele momento.

ITG 49 Vemos um computador com a mensagem deixada pela escrito, como se ela tivesse acabado de escrever.

ITG 50

TEXTO 14

TEXTO 15

TEXTO 16

FRASE 46A

TEXTO 17

TEXTO 18

TEXTO 19

TEXTO 20

TEXTO 21

TEXTO 22

Figura 134. Página 4 do planeamento do livro “A menina que não gostava de espelhos”

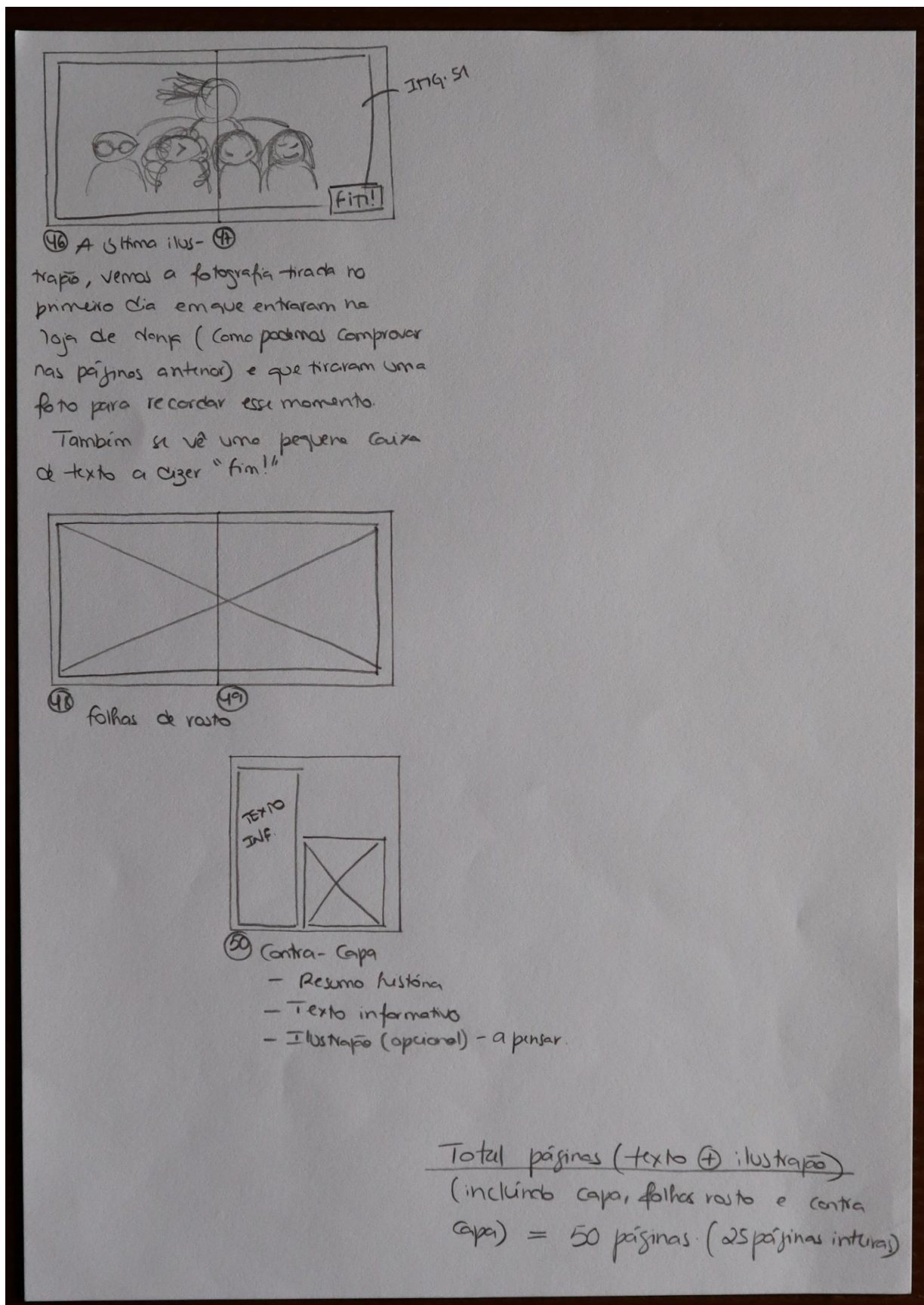


Figura 135. Página 4 do planeamento do livro "A menina que não gostava de espelhos"

4.4.2 Definição do tipo/género de ilustração

O tipo/género de ilustração escolhido para a realização das ilustrações referentes ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino, tem como técnica principal escolhida para a realização das suas personagens, a técnica de colagens, para os seus cenários e alguns detalhes serão realizados somente através de linha com caneta de ponta fina preta, com o objetivo de salientar o “conteúdo” principal, as personagens bem como outros conteúdos que se consideram relevantes para serem realizados através desta técnica.

Optei por realizar as ilustrações através desta técnica mista, por defender e acreditar que através da sua junção, podemos obter resultados mais interessantes e apelativos, uma vez que as mesmas funcionam bem juntas, porque se complementam entre si.

A técnica de colagens, como já foi referido no capítulo II, no ponto 2.6 deste relatório, “(...) é uma técnica essencialmente utilizada nas artes visuais. Esta é realizada através de um conjunto de diferentes técnicas, formas e materiais, tais como: recortes de revistas e jornais, fitas, tinta, pedaços de papeis coloridos, excertos de outras obras de arte ou textos, fotografias e outros objetos, criando assim formas que podem ser realistas ou não, seguidamente coladas ou sobrepostas em papel, tela ou outro material que o artista considere interessante.

Já a técnica escolhida para a criação dos cenários, é a técnica dos “materiais riscadores”, neste caso, a caneta de ponta fina preta, por esta criar um traçado discreto e fino, não “abafando” o conteúdo principal da ilustração. No que toca aos meios riscadores, “(...) Atualmente existe uma vasta gama de cores, porém as primeiras estavam unicamente disponíveis na cor preto (cor usada nos cenários e em alguns detalhes/apontamentos das ilustrações). A tinta que têm no seu interior é normalmente feita a partir de pigmentos misturados numa solução de álcool ou “xylen”, porém, algumas são fabricadas à base de água para uso infantil. As canetas de feltro podem ser muito vantajosas para certos trabalhos específicos, pois permitem desenhar traços homogêneos quer na espessura, quer em cor. (...)” (ROCHA, Ana, 2015, p. 46)

Após definir e apresentar as técnicas utilizadas para a criação das ilustrações em questão resta somente apresentar qual o género de ilustração criada. O seu género, no que toca as personagens, recai para formas ondulares e circulares, respeitando as normas da anatomia humana, no entanto, com algumas alterações relativamente ao posicionamento de alguns elementos, nomeadamente, as orelhas, e, também as suas formas, que por vezes, podem sair do estereótipo do dito normal e convencional. Outro dos aspetos que é de salientar relativamente as personagens é que estas foram pensadas e criadas de modo a enquadrarem-se com os costumes e

hábitos das crianças a que está destinado este conto infantil, tal como: o seu vestuário, as suas feições, etc.

No que toca aos cenários, estes são mais discretos comparativamente com as personagens, estes são “abafados” (propositadamente) através de uma técnica “mais forte” que é as colagens, pois estas, são todas coloridas e cheias de padrões ao contrário da técnica dos meios riscadores que é realizada através de linhas suaves e finas, no entanto, criando assim harmonia e ritmo complementando a ilustração em questão.

As seguintes imagens, Fig.137 e 138, apresentadas serviram de fonte de inspiração para a criação das ilustrações para o presente conto infantil, tanto a nível das suas formas, cores e técnica de ilustração.

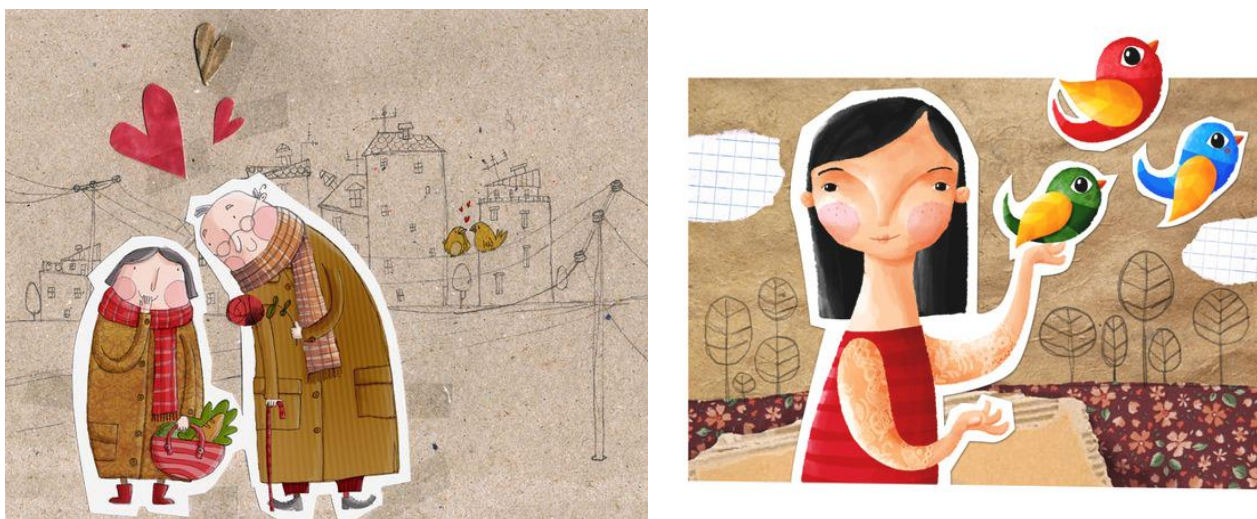


Figura 136. Ilustrações que serviram de fonte de inspiração para a criação das ilustrações do conto infantil de Gisela Firmino “A menina que não gostava de espelhos”, técnica mista (colagens e materiais riscadores), autores e ano desconhecidos.

4.4.3 Esquços

Os esquços foram criados com o intuito de definir e criar as ilustrações em questão. Neles foram retratados todos os detalhes, pormenores e até os elementos mais básicos de modo a que o seu resultado final resultasse nas ilustrações pretendidas.

Numa primeira fase, após analisar a história e de sublinhar todos os elementos que se consideravam importantes para serem representados através do desenho, começou-se por realizar uma lista com todas as características pertencentes a todas as personagens (Ex: cor dos olhos, maneira de se vestir, personalidade, etc.) Seguidamente realizou-se uma extensa pesquisa de imagens, referentes à ilustração infantil, de modo a criar uma linha condutora estável e concisa para a realização das ilustrações, recolhendo assim algumas ideias base, que levou à criação do estilo/linguagem para as ilustrações em questão. Por último, após ter todos os dados referidos anteriormente, começou-se por esboçar todas as personagens do conto, através da criação de desenhos a gravite, onde neles é possível já verificar algum detalhe como também todas as características analisadas e estudadas/compreendidas anteriormente, como se pode comprovar nas figuras seguintes apresentadas.



Figura 137. Esquço, personagem João do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

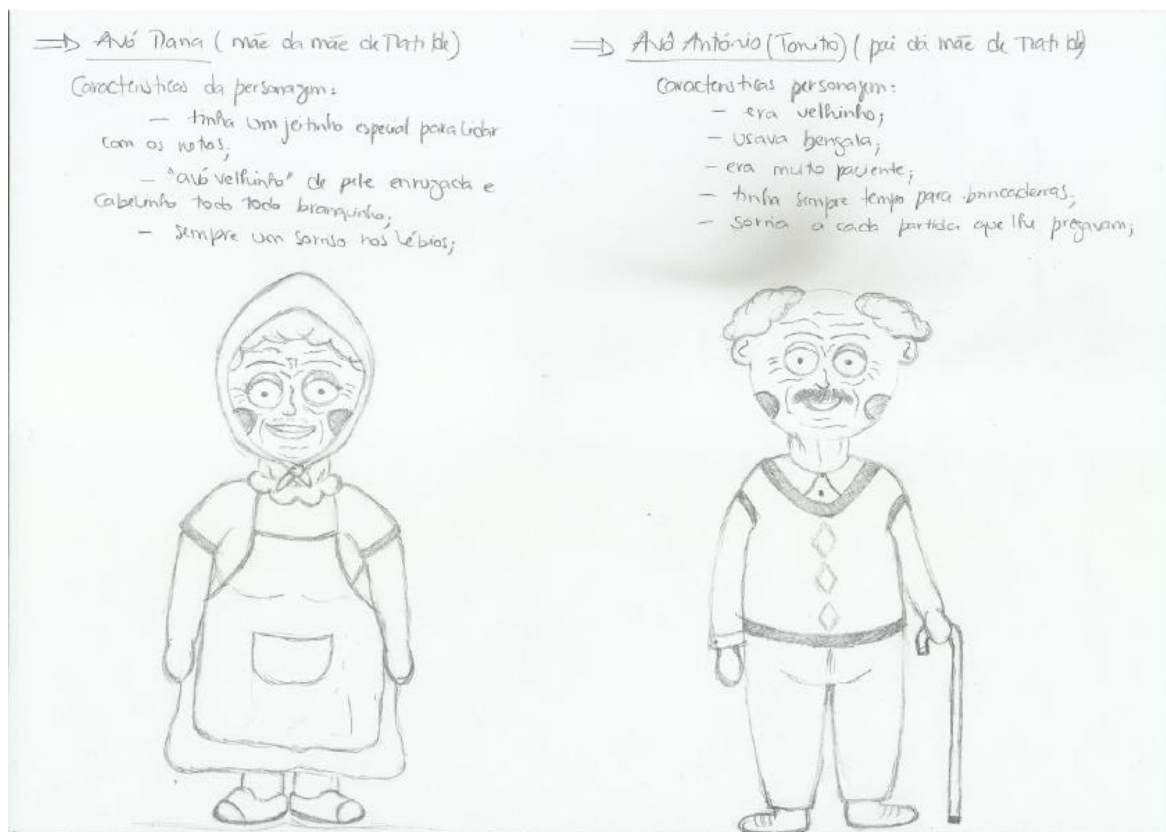


Figura 138. Esquízo personagens avó Maria e avô Antônio (Tonito) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

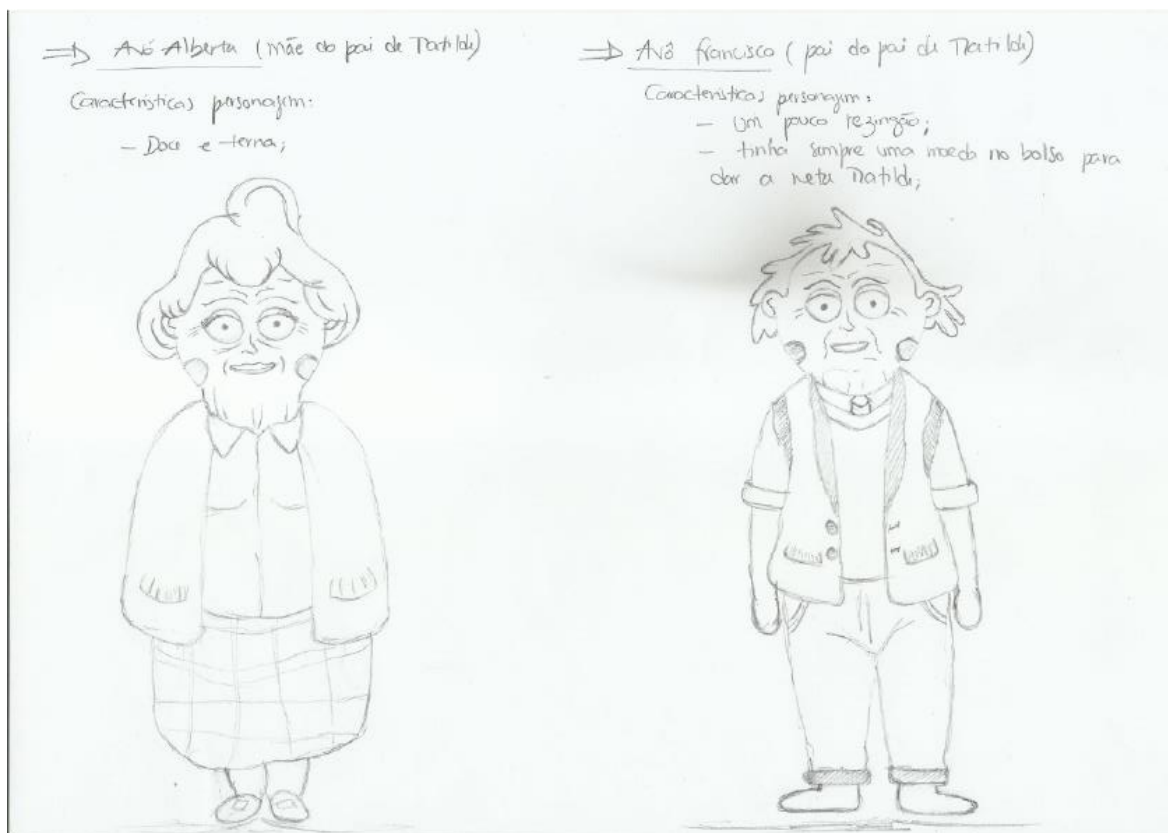


Figura 139. Esquízo personagens avó Alberta e avô Francisco do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”



Figura 140. Esquício personagens pai e mãe do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”



Figura 141. Esquício personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

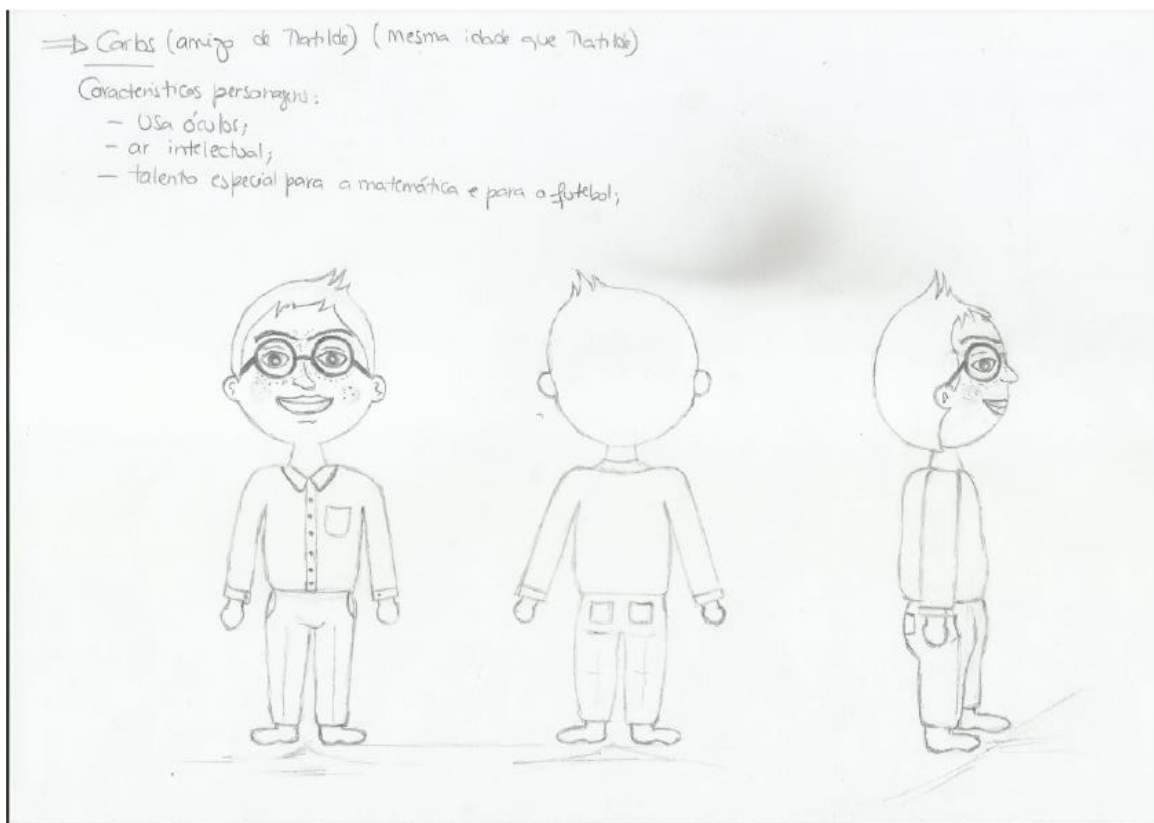


Figura 142. Esquízo personagem Carlos (amigo de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”



Figura 143. Esquízo personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”



Figura 144. Esquízo personagem Beatriz (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”



Figura 145. Esquízo personagem Paula (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

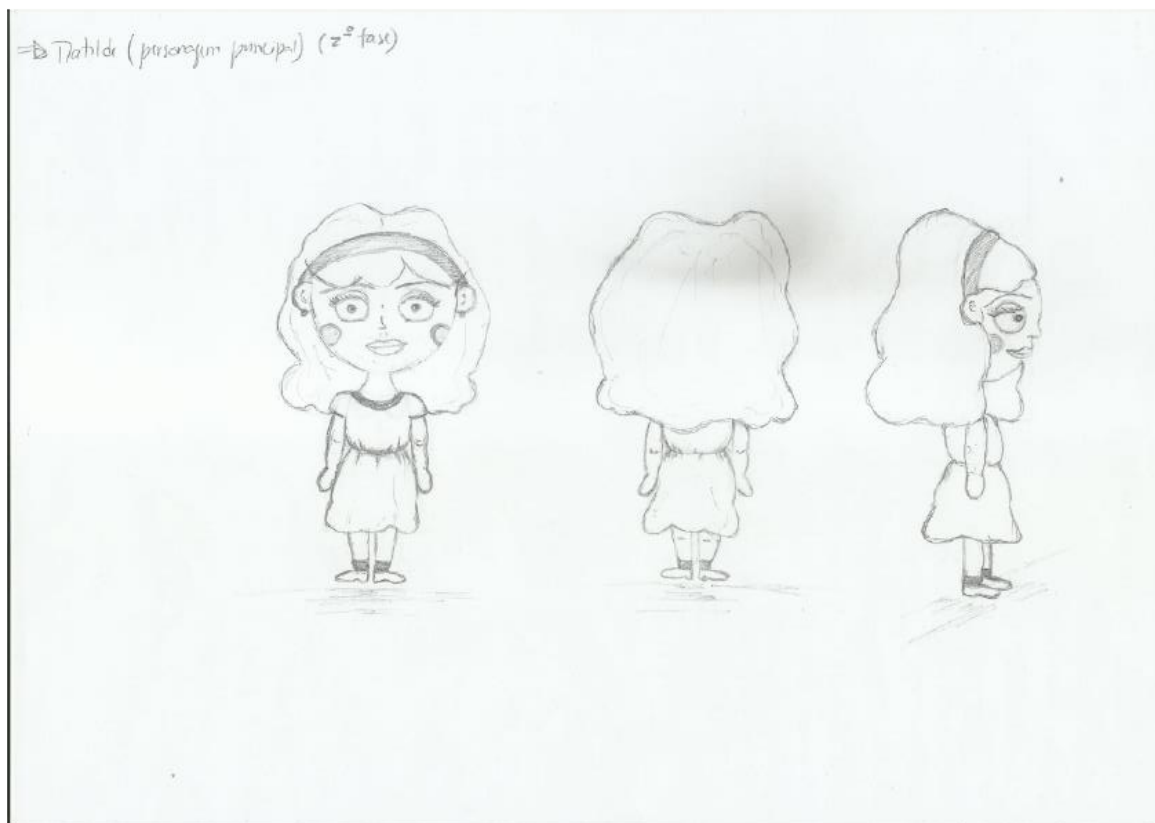


Figura 146. Esquízo personagem Matilde, (fase 2) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”



Figura 147. Esquízo personagem Matilde, (fase 1) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

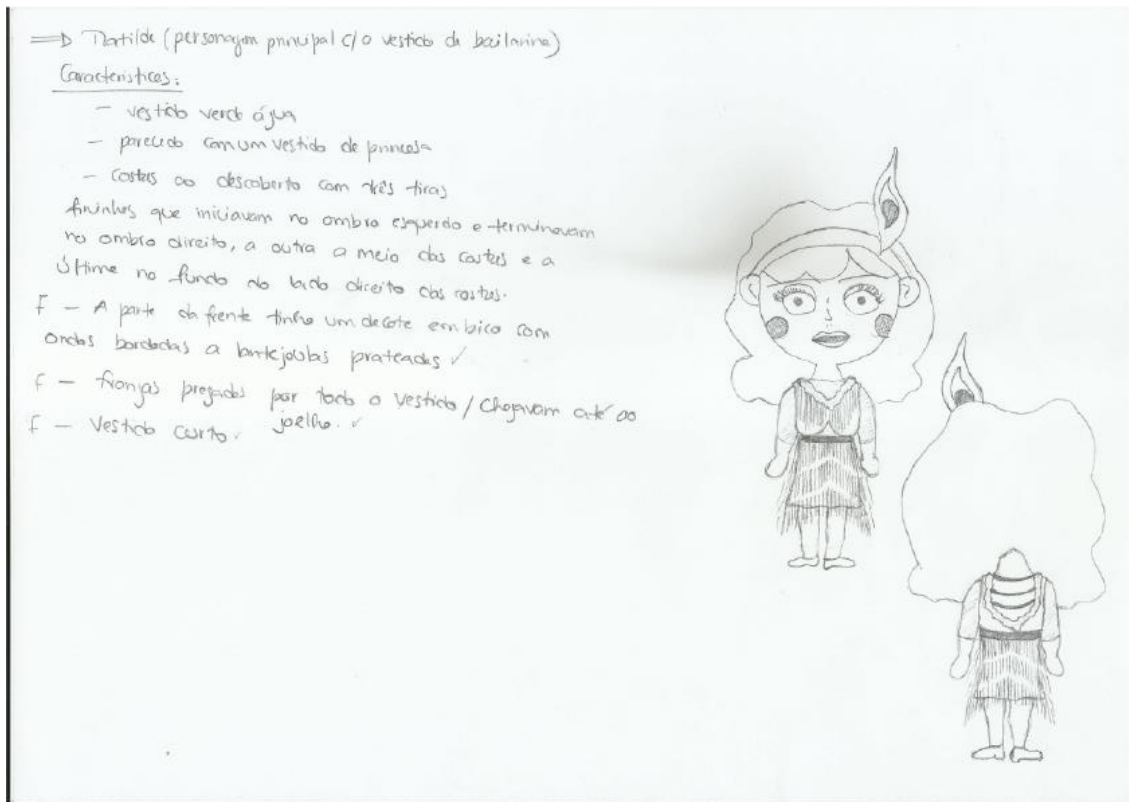


Figura 148. Esquízo personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

4.4.4 Estudos de cor

As cores que fazem parte das ilustrações do conto infantil de Gisela Firmino “A menina que não gostava de espelhos” foram pensadas e testadas de modo a criar a harmonia necessária e pretendida para o trabalho em questão. Para isso, optou-se por usar toda a gama de cores primárias complementando-as com as suas cores secundárias de modo a gerar várias emoções, sentimentos e energias, no entanto, tendo sempre em atenção a mensagem e o intuito de cada ilustração.

No que toca aos cenários, as cores são mais neutras e sóbrias de modo a “abraçarem” as personagens, não interferindo com a sua força e mensagem, por isso optou-se pela utilização de tons terra como cor base de todos os cenários/suporte da ilustração, e a cor preta para salientar mais de 90% dos elementos pertencentes aos cenários, introduzindo somente cor em alguns elementos que se consideraram de maior relevância e que mereciam algum destaque.

Posto isto, seguidamente, será apresentado todos os testes de cor pertencentes às personagens criadas para este conto infantil como também o seu resultado final proveniente da seleção de cores testadas na fase anterior, com o intuito de ilustrar o que foi proferido anteriormente, resultando assim, na seleção final de cores que será implementada nas fases seguintes do trabalho.



Figura 149. Estudo de cores do personagem João pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.

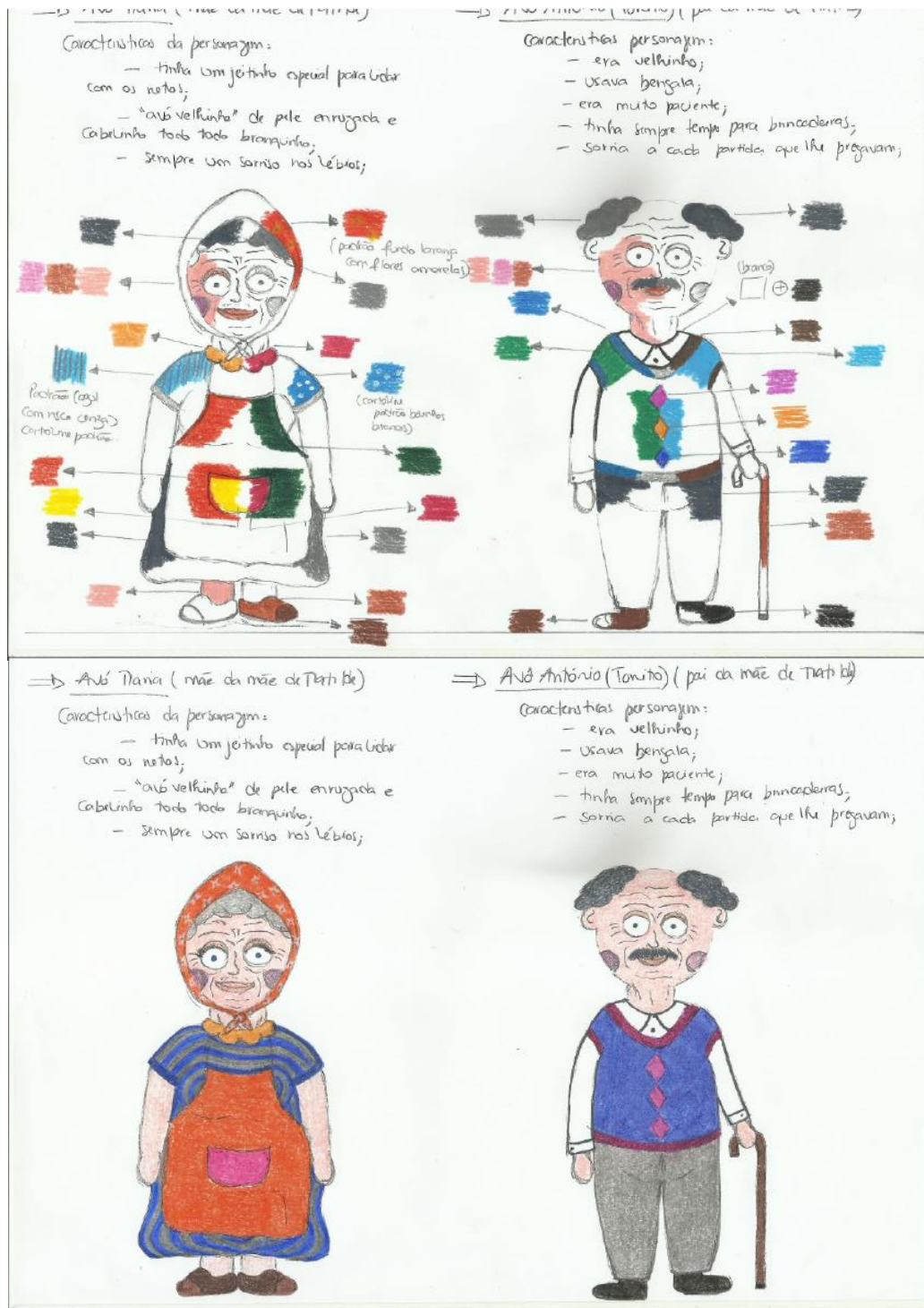


Figura 150. Estudo de cores dos personagens avó Maria e avô António (Tonito) pertencente ao conto infantil "A menina que não gostava de espelhos". Técnica - Lápis de cor.



Figura 151. Estudo de cores dos personagens avó Alberta e avô Francisco pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.

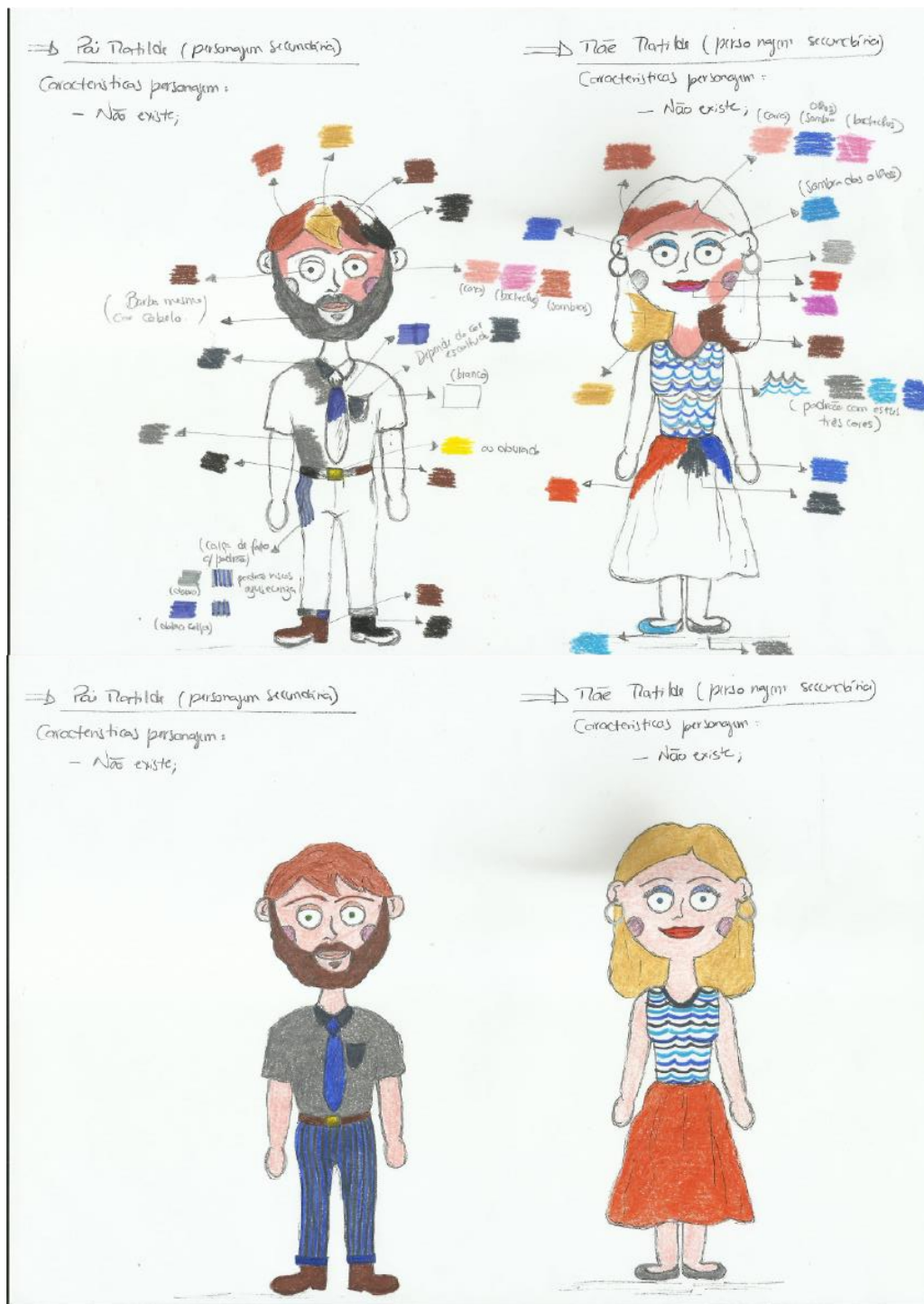


Figura 152. Estudo de cores dos personagens pai e mãe pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.



Figura 155. Estudo de cores do personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.



Figura 156. Estudo de cores da personagem Beatriz (amiga de Matilde, personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.



Figura 159. Estudo de cores da personagem Matilde, (fase 1) (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.



Figura 160. Estudo de cores da personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Técnica - Lápis de cor.

4.4.5 Seleção dos suportes e materiais

Concluídos os estudos e testes de cor o passo seguinte consistiu na pesquisa e seleção de todos os materiais necessários para a criação das ilustrações em questão. Os materiais selecionados abrangem vários tipos de papéis de diferentes cores, gramagens, texturas e padrões e também espelhados, metalizados e com purpurinas. Terminando este passo todas essas junções de papéis são coladas e posteriormente concluídas com o auxílio de meios riscadores (lápiz de cor, canetas de ponta fina, marcadores, etc.) de forma a criar as expressões e características próprias de cada uma das personagens.

O material principal escolhido e que serviu de suporte e de ponto de partida para todas as ilustrações, desde personagens a cenários, foi o tipo de papel reciclado de tons acastanhados/terra, por se considerar que este seria o mais indicado para o género de ilustração que se queriam criar e por se considerar que este tipo de material cria um produto diferenciador de todos os outros já existentes no mercado, pode-se ver um exemplo do material utilizado na Fig. 161, que se segue.



Figura 161. Papel reciclado que serviu de suporte e ponto de partida para a criação das ilustrações pertencentes ao conto infantil em questão.

Tendo todos os materiais definidos e selecionados partiu-se para a criação de todos os testes de modo a entender e perceber quais os materiais que resultariam melhor conjugados e que transmitissem melhor a mensagem pretendida. Para finalizar, é apresentado todos os testes e estudos referentes aos materiais utilizados para a criação das personagens pertencentes a este conto no que toca aos seus materiais.



Figura 162. Estudo de suportes e materiais do personagem João pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 163. Estudo de suportes e materiais dos personagens avó Maria e avô Antônio (Tonito) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.

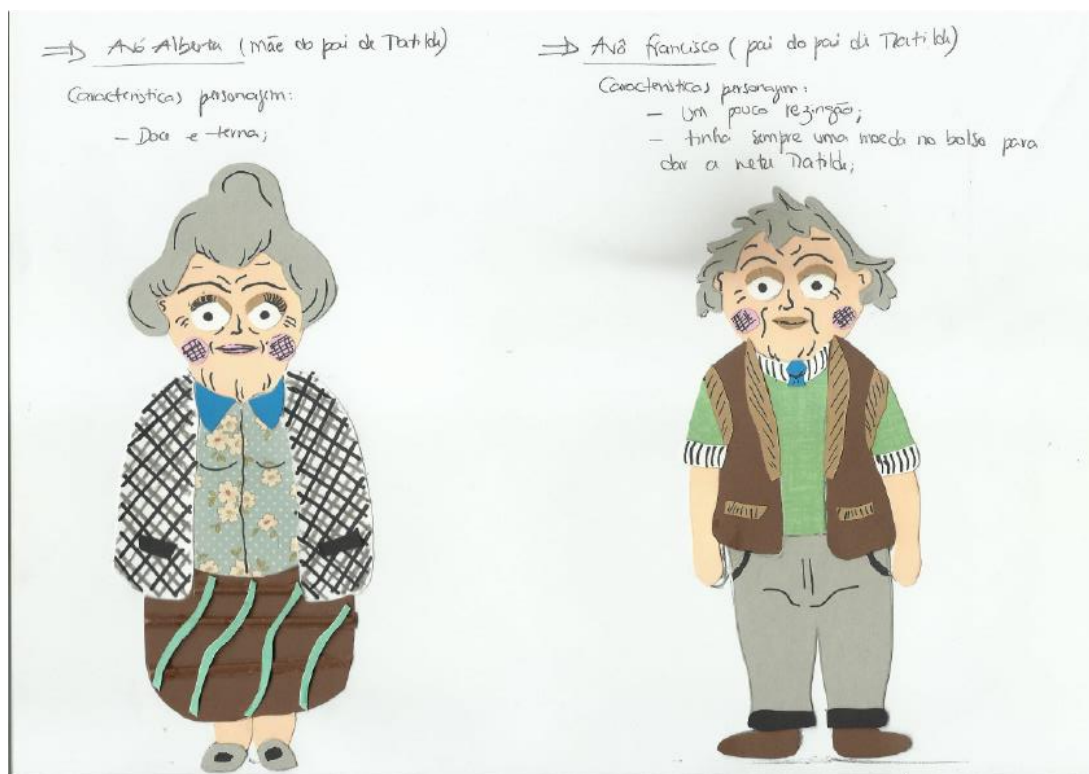


Figura 164. Estudo de suportes e materiais dos personagens avó Alberta e avô Francisco pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 165. Estudo de suportes e materiais dos personagens pai e mãe pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 166. Estudo de suportes e materiais da personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 167. Estudo de suportes e materiais da personagem Carlos (amigo de Matilde) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 168. Estudo de suportes e materiais da personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 169. Estudo de suportes e materiais da personagem Beatriz (amiga de Matilde) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.

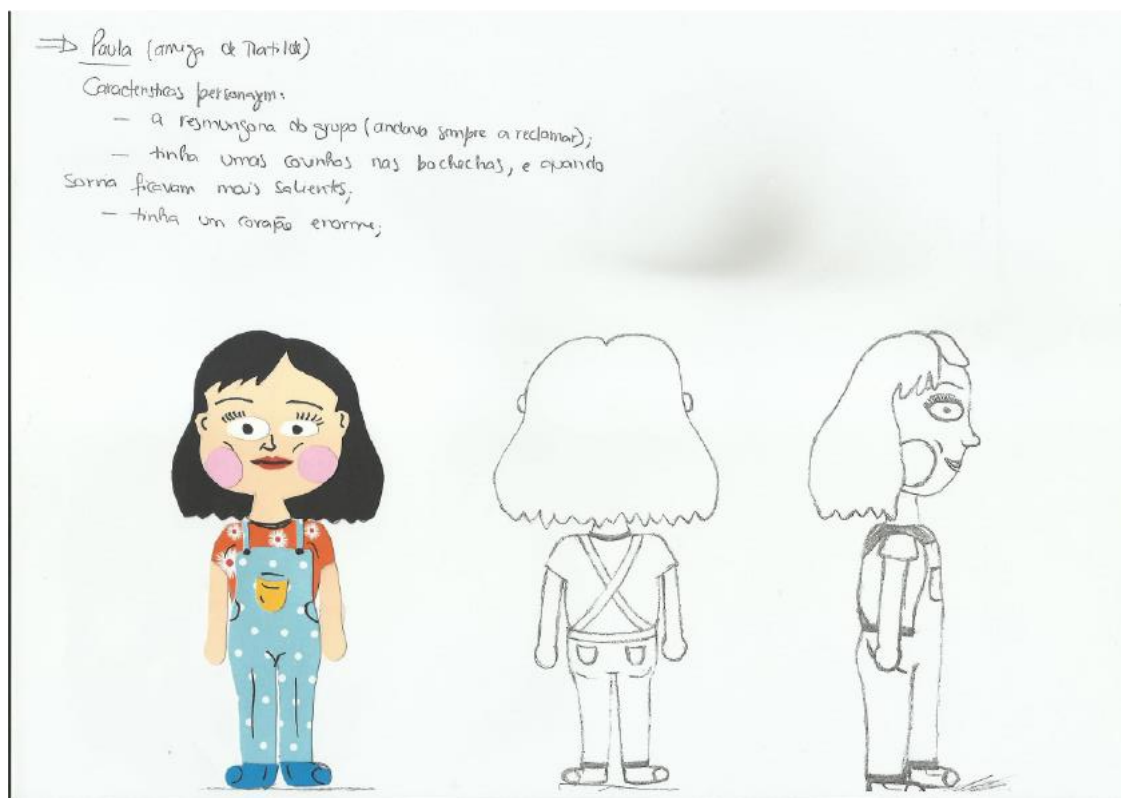


Figura 170. Estudo de suportes e materiais da personagem Paula (amiga de Matilde) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Figura 171. Estudo de suportes e materiais da personagem Matilde, (fase 2) (personagem principal do conto) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”
Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.



Fig. 171 - Estudo de suportes e materiais da personagem Matilde, (fase 1) (personagem principal do conto) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel e meios riscadores.

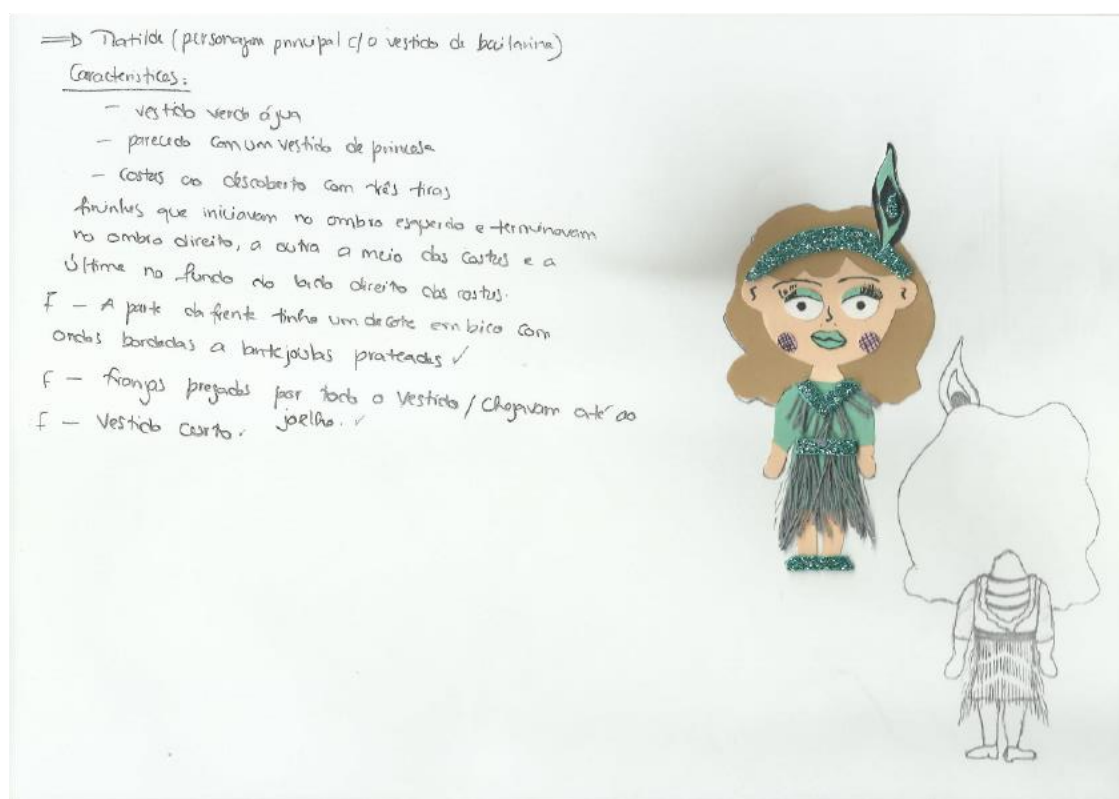


Figura 172. Estudo de suportes e materiais da personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) pertencente ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”. Materiais usados: Vários tipos de papel, meios riscadores e linha de costura.

4.4.6 Escolha tipográfica

Para a criação do título do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino optei por utilizar três fontes distintas, a *Montserrat Subrayada*, a *Chelsea Market* e a *Fredericka the Great*, com o intuito de criar dinamismo, movimento e ao mesmo tempo criar uma “imagem” forte e marcante com o objetivo de se destacar dos conteúdos existentes no mercado atualmente e, também, por considerar que estas resultavam bem juntas e que transmitiam a mensagem e a energia pretendida e que se assemelhasse com a história em si. Podemos ver na figura 188, que se segue, o título criado para a capa.



Figura 173. Fontes usadas para a criação do título do livro do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino

A tipografia foi complementada com alguns elementos gráficos com o intuito de fortalecer a mensagem que se pretende passar. A disposição das palavras está realizada para criar uma espécie de “trocadilho”, para que ao mesmo tempo os leitores possam ler “A menina que não gostava de espelhos” que é o título oficial do livro ou então “A menina que gostava de espelhos”, aqui a palavra “não” pode ser excluída, neste processo, só os leitores perceberam este “jogo de palavras” quando terminarem a leitura do conto.

Fonte principal (Miolo)

“Matilde é uma menina como tantas outras da sua idade. Não é alta nem é baixa, tem cabelos castanhos-claros pelos ombros, um narizinho perfeito e uns olhos verde água misteriosos... (...)”

Para o miolo do livro foi utilizada a fonte “*Comfortaa (Medium)*”. Optou-se pela utilização desta fonte pelos seus traços e formas arredondadas e curvas, o que nos transmite calma e harmonia. Os seus caracteres por serem arredondados criam uma harmonia interessante e que se encaixa e enquadra na perfeição com a história e com as ilustrações, acabando por as complementar. Outras das características que reforçou a utilização desta fonte foi a sua clareza e a boa definição de todos os caracteres o que faz com a leitura seja fluída e tranquila, sem percalços nem entraves por vezes existentes em algumas fontes pelo grau de complexidade dos seus elementos.

Fonte complementar

“(…) Foi a partir desse dia que Matilde passou a acreditar que todos nós somos únicos e que todos as nossas diferenças nos tornam especiais. Podemos ser altos, baixos, gordos, magros, mais ou menos bonitos, ter pele de cor diferente, olhos rasgados, redondos, tantas, tantas outras coisas mas nunca haverá ninguém igual a cada um de nós. (…)”

Achou-se necessária a utilização de uma fonte complementar pelo simples facto de se ter que salientar uma certa parte da história. O texto em questão está inserido numa ilustração de um computador, por isso a utilização de uma fonte mais mecânica, industrial e retilínea de modo a remeter o leitor para uma experiência mais perto do real possível, sabendo sempre, no entanto, que se trata de um conto infantil. A fonte utilizada foi a *Teko*. As mensagens transmitidas nesse trecho de texto têm um peso considerável na história por isso a utilização de uma fonte diferente de modo a destacar e salientar essas mesmas frases pertencentes ao conto.

Fontes secundárias (Elementos complementares)

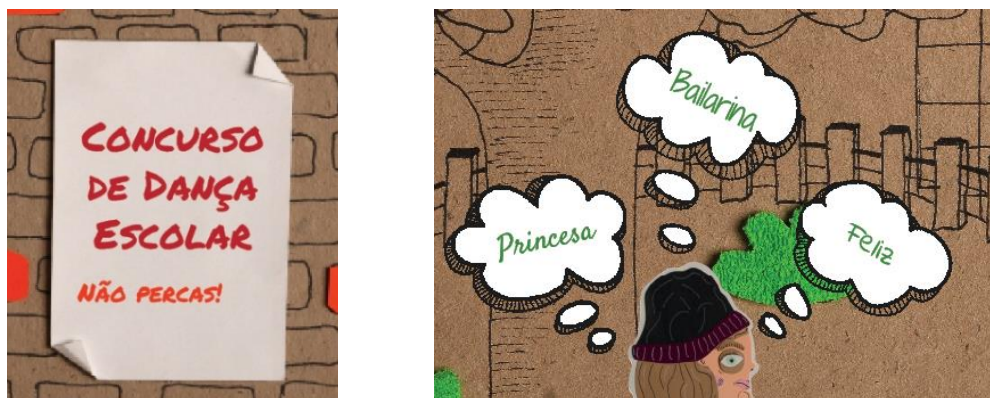


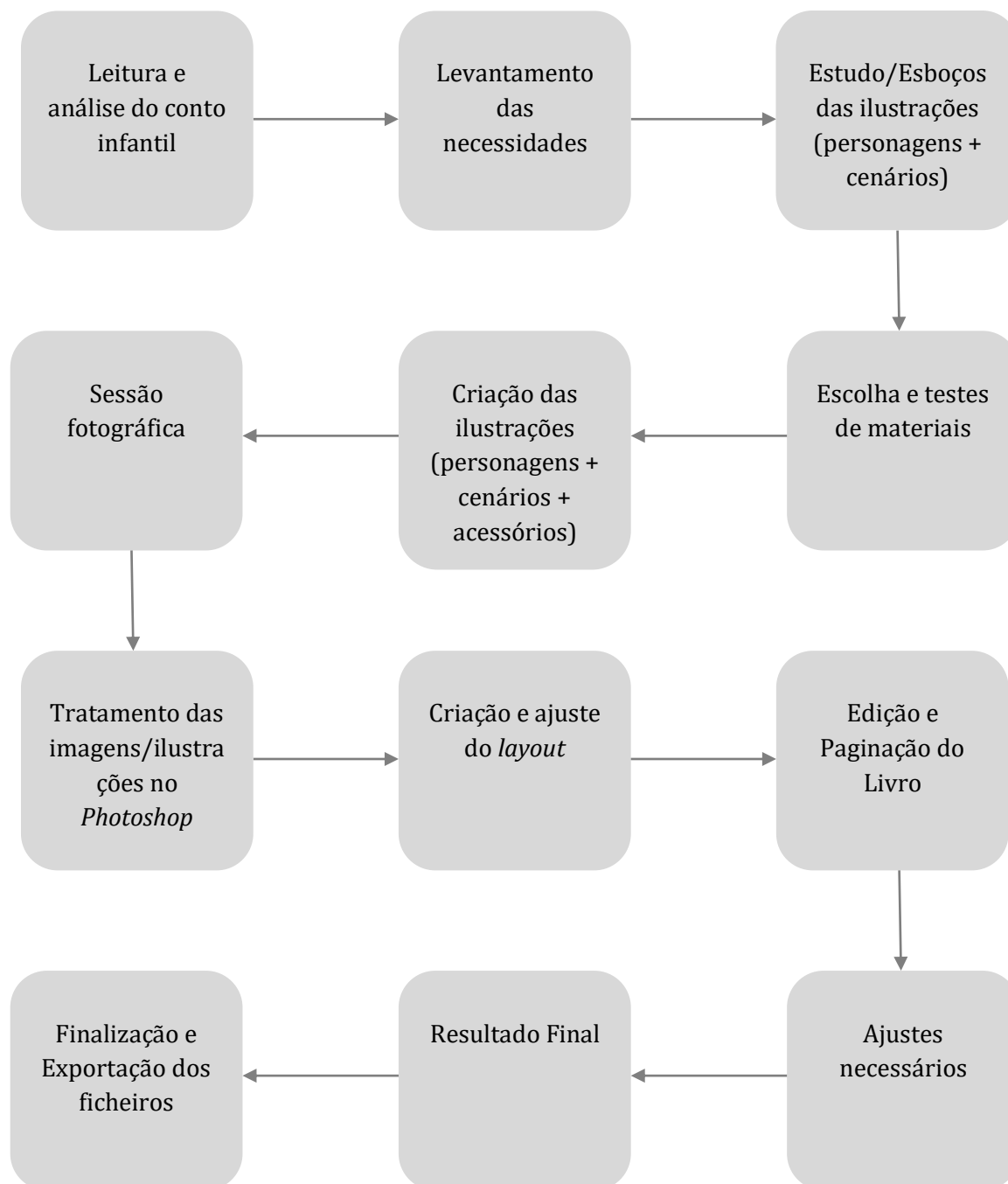
Figura 174. Exemplo do uso das fontes secundárias pertencentes ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos”

Foram ainda utilizados mais quatro tipos diferentes de fontes, a *Permenent Marker*, a *Satisfy*, a *Shadows Into Light* e a *Indie Flower*. Estas quatro fontes foram usadas em determinados detalhes específicos como se pode comprovar na Fig. 174. Foram seleccionadas/implementadas estas fontes pelo simples facto de todas serem completamente diferentes, no entanto, conjugando-se entre si e com as restantes fontes pertencentes aos conto de forma harmoniosa sem causar nenhum “choque” apesar de se diferenciarem e de se destacarem como era pretendido das restantes fontes utilizadas.

Estas foram utilizadas de forma a gerar um destaque maior em certas e determinadas frases dando uma maior visualização e importância ao que está escrito ao mesmo tempo que se conjugam com a ilustração propriamente dita, através das suas formas e das cores que as complementam.

4.5 Fase II: Produção

4.5.1 Esquema da metodologia adotada



4.5.2 Quadro resumo das ilustrações concebidas

Personagem	Prespetivas			Cenários
	Frente	Costas	Perfil	
Irmão (João)	X			6 e 30
Avó Maria	X			6 e 40
Avô António (Tonito)	X			6
Avó Alberta	X			6
Avô Francisco	X			6
Mãe	X			6 e 30
Pai	X			6 e 30
Maria (func. loja)	X			27, 28, 41, 43, 45, 47 e 48
Carlos (Elvis Presley)	X			45
Carlos	X	X	X	17, 18, 19, 34, 35, 38, 39, 42, 45 e 47
Beatriz	X	X	X	17, 18, 19, 21, 34, 35, 38, 39, 41, 45 e 47
Paula	X	X	X	17, 19, 21, 34, 35, 38, 39, 41, 45 e 48
Matilde (fase 1)	X	X	X	Capa, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31 e 32
Matilde (fase 2)	X	X	X	5, 6, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 45 e 48
Matilde (fato de treino)	X			22 e 38
Matilde (fato de dança)	X	X		44

Figura 175. Quadro resumo das ilustrações concebidas.

4.5.3 Ilustração dos Personagens

Consequentemente analisados e tratados os pontos anteriormente, podemos ver a seguir todo o resultado final proveniente desses mesmos pontos. Seguidamente será exposto todas as ilustrações finais pertencentes aos personagens para o referido conto.



Figura 176. Ilustração do personagem João do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 177. - Ilustração das personagens avó Maria e do avô António (Tonito) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 178. Ilustração das personagens avó Alberta e do avô Francisco do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 179. Ilustração do personagem pai e mãe do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 180. Ilustração da personagem Maria (funcionária da loja “Dança Comigo”) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 181. Ilustração do personagem Carlos (vestido à Elvis Presley) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 182. Ilustração do personagem Carlos (amigo de Matilde) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 183. Ilustração da personagem Beatriz (amiga de Matilde) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 184. Ilustração da personagem Paula (amiga de Matilde) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

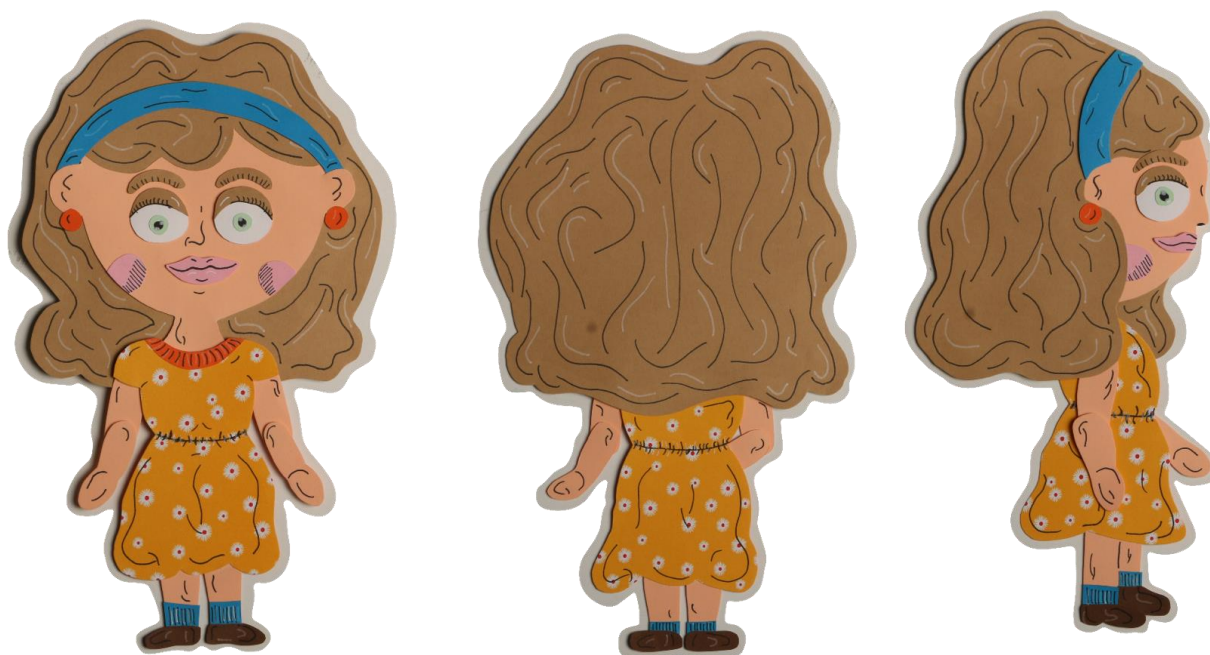


Figura 185. Ilustração da personagem Matilde, (fase 2) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 186. Ilustração da personagem Matilde, (fase 1) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 187. - Ilustração da personagem Matilde, vestida com o fato de dança (personagem principal do conto) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

4.5.4 Ilustração dos Cenários e Elementos Complementares

Consequentemente analisados e tratados os pontos anteriormente apresentados este é o resultado final proveniente desses mesmos pontos. Seguidamente será apresentado todas as ilustrações finais pertencentes aos cenários e elementos complementares referentes ao conto infantil em questão.

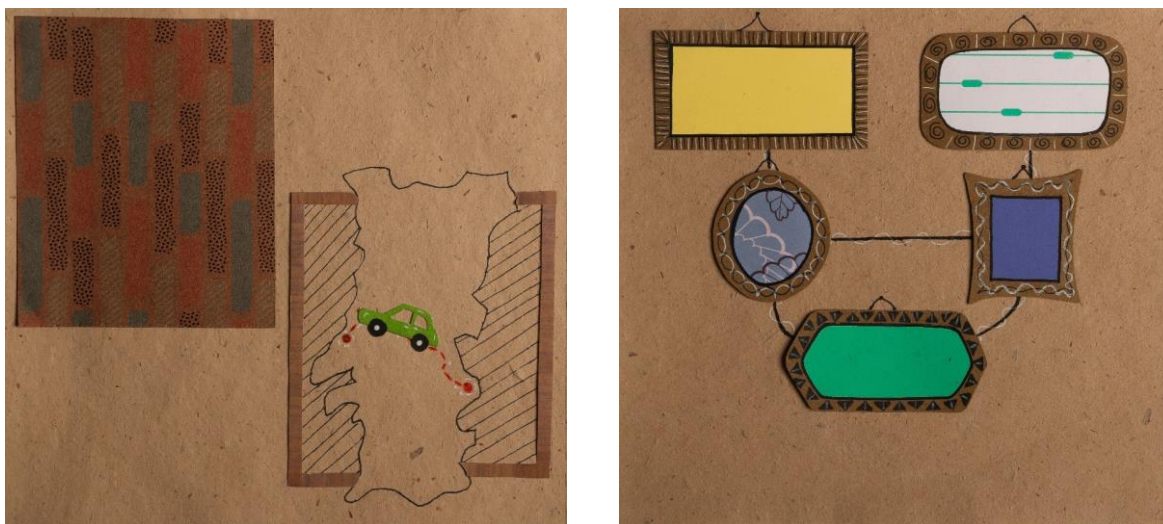


Figura 188. Cenários das páginas 5 (drt.) e 6 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 189. Cenários das páginas 7 (drt.) e 8 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 190. Cenários das páginas 9 (drt.) e 10 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 191. Cenários das páginas 11 (drt.) e 12 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

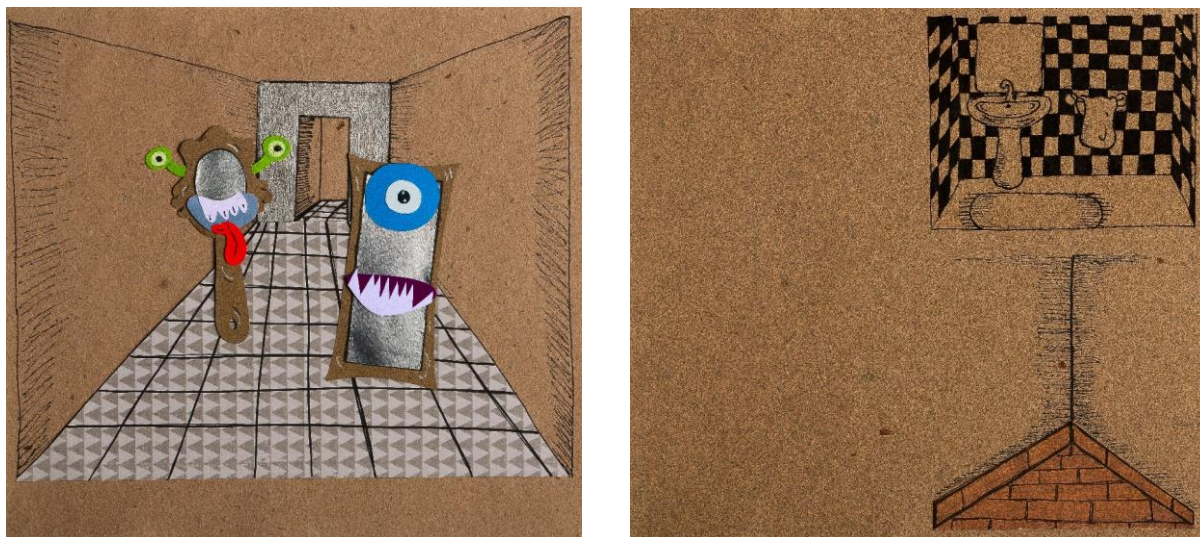


Figura 192. Cenários das páginas 13 (drt.) e 14 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 193. Cenários das páginas 15 (drt.) e 16 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 194. Cenários das páginas 17 (drt.) e 18 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

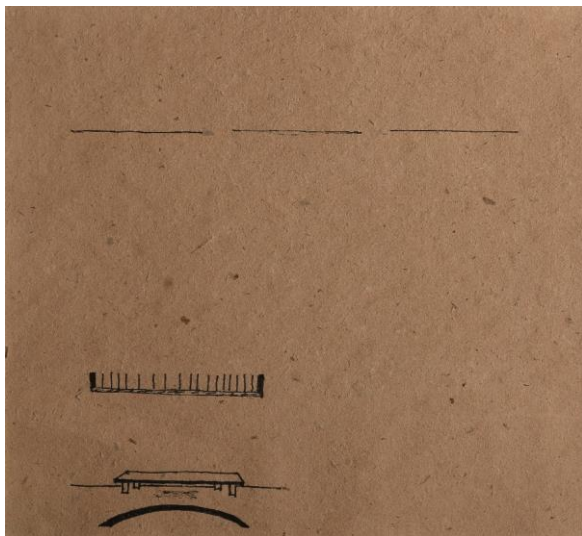


Figura 195. Cenários das páginas 19 (drt.) e 20 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

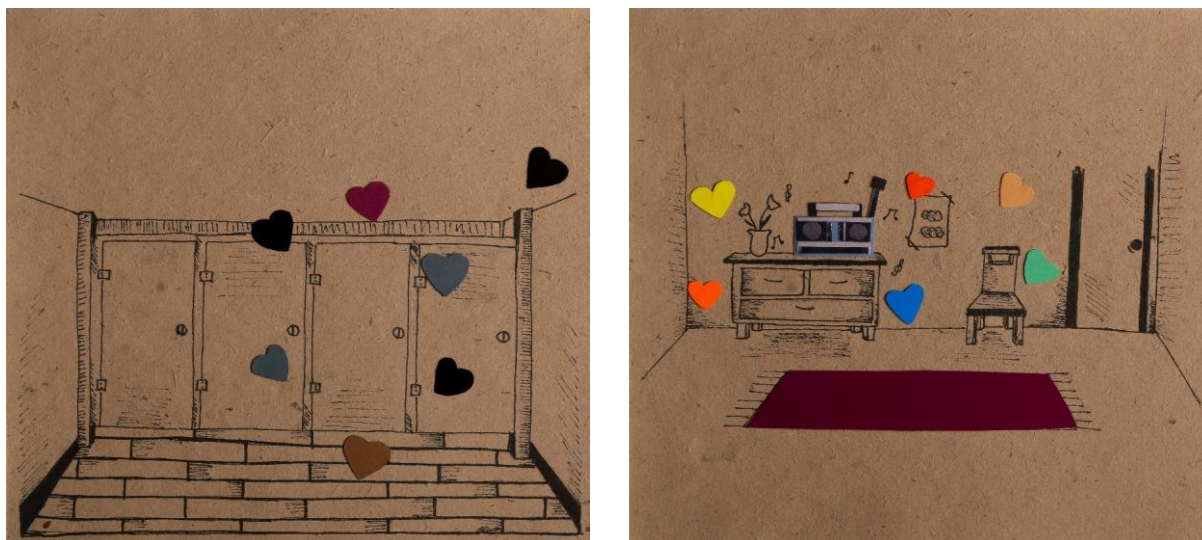


Figura 196. Cenários das páginas 21 (drt.) e 22 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 197. Cenários das páginas 23 (drt.) e 24 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 198. Cenários das páginas 25 (drt.) e 26 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 199. Cenários das páginas 27 (drt.) e 28 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 200. Cenários das páginas 29 (drt.) e 30 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

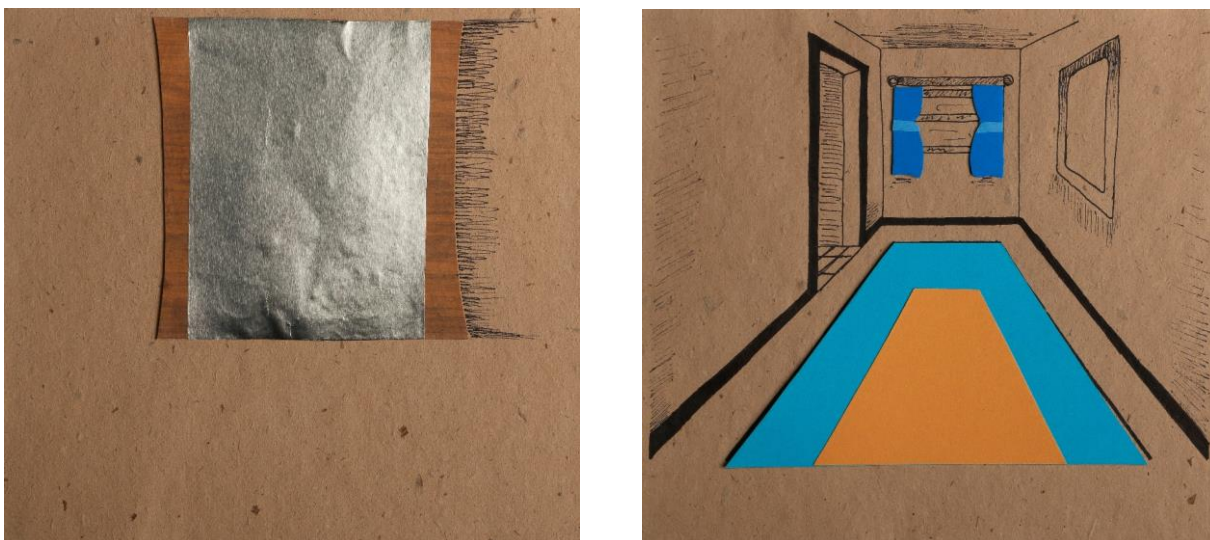


Figura 201. Cenários das páginas 31 (drt.) e 32 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 202. Cenários das páginas 33 (drt.) e 34 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

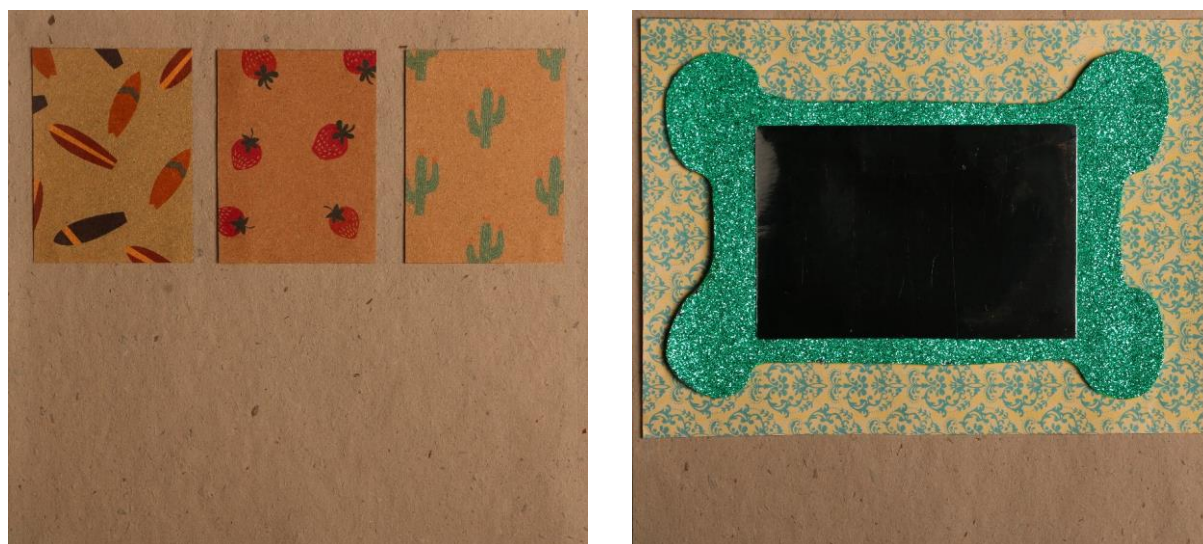


Figura 203. Cenários das páginas 35 (drt.) e 36 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

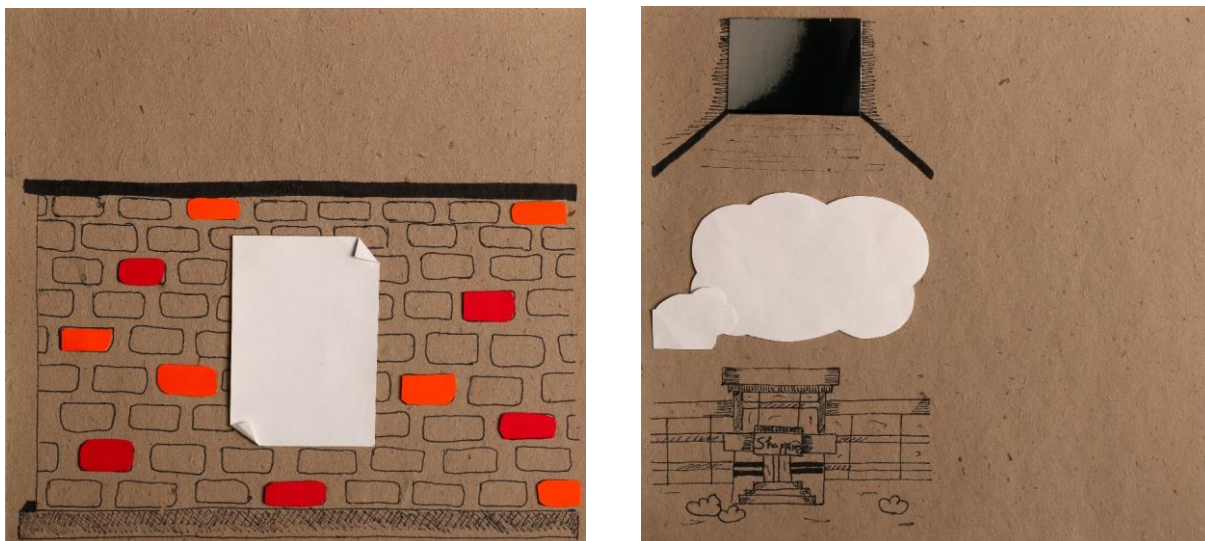


Figura 204. Cenários das páginas 37 (drt.) e 38 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 205. Cenários das páginas 39 (drt.) e 40 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

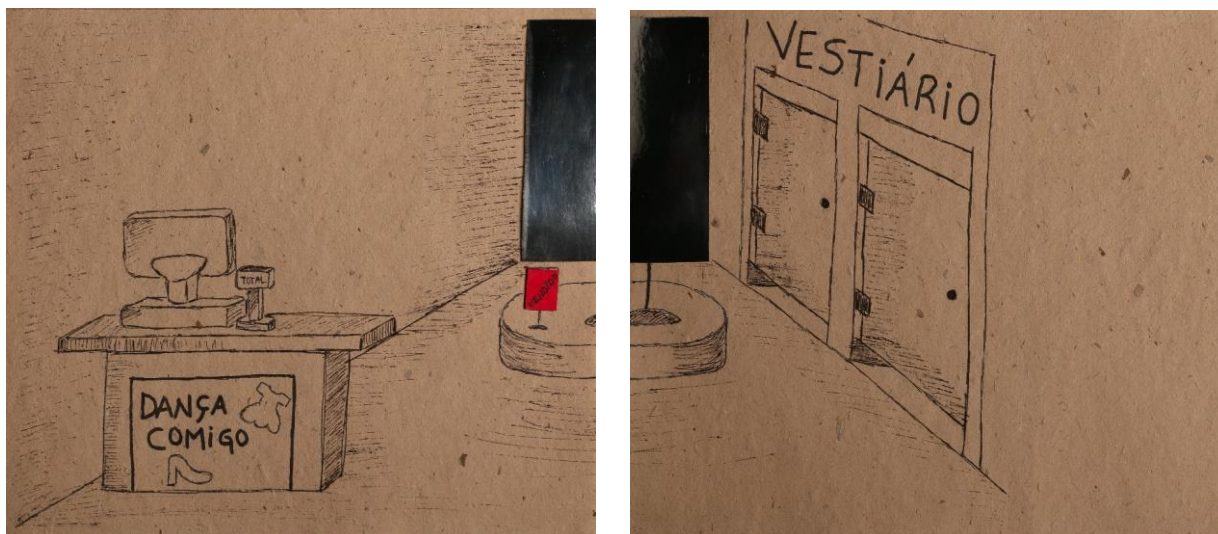


Figura 206. Cenários das páginas 41 (drt.) e 42 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 207. Cenários das páginas 43 (drt.) e 44 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

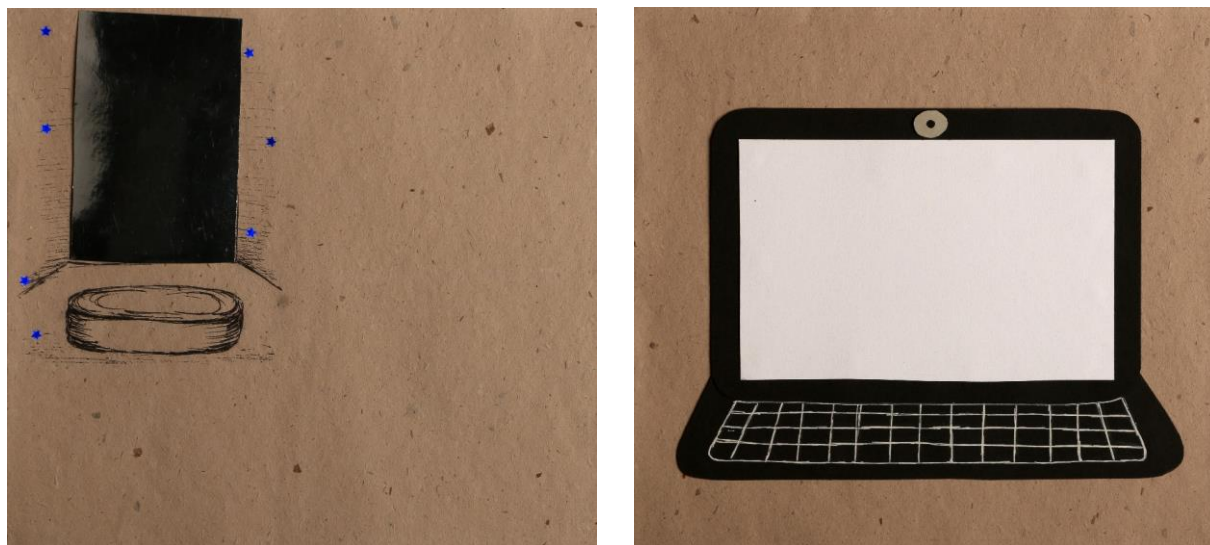


Figura 208. Cenários das páginas 45 (drt.) e 46 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

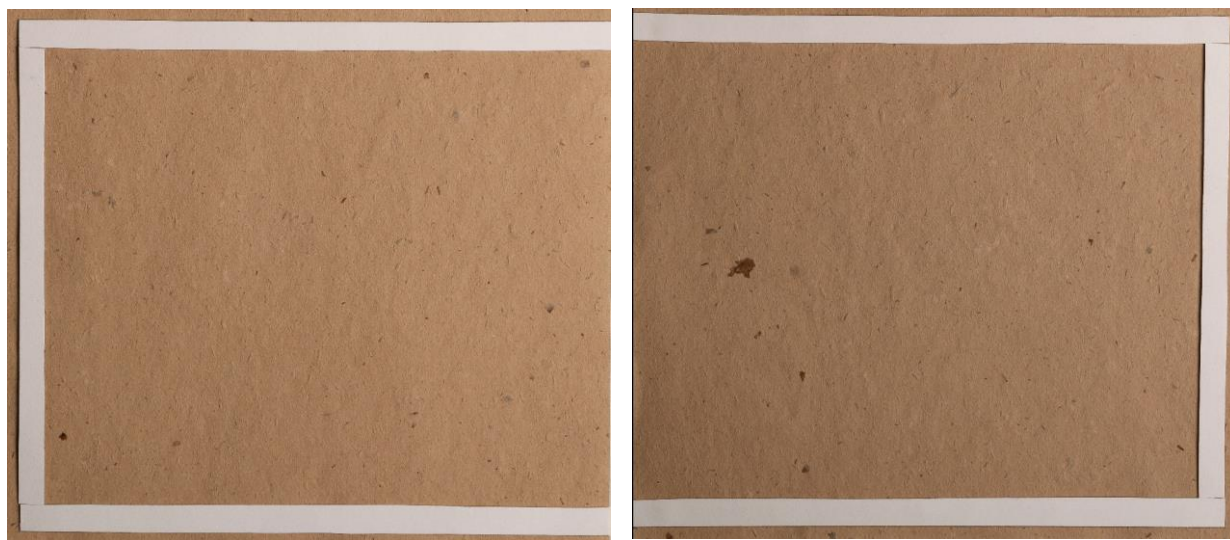


Figura 209. Cenários das páginas 47 (drt.) e 48 (esq.) do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

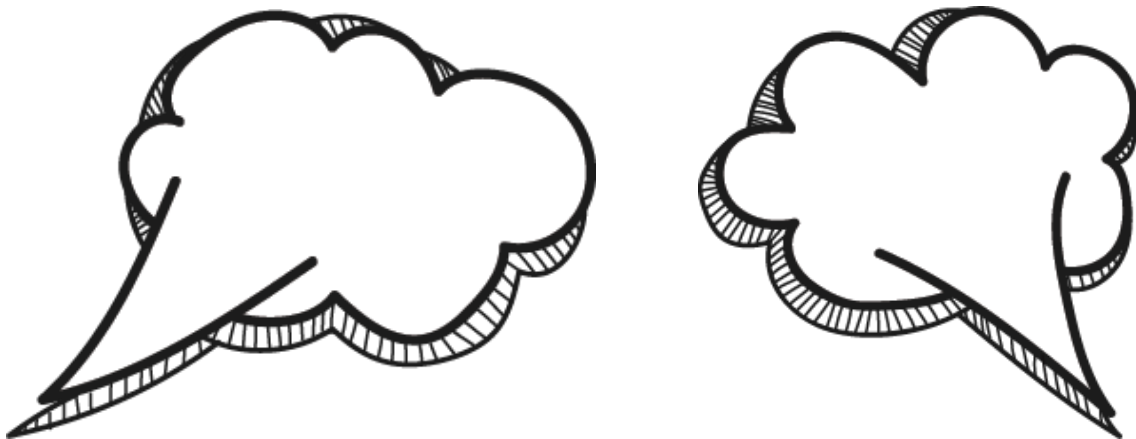


Figura 210. Elementos complementares, balão fala 1 e 2, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

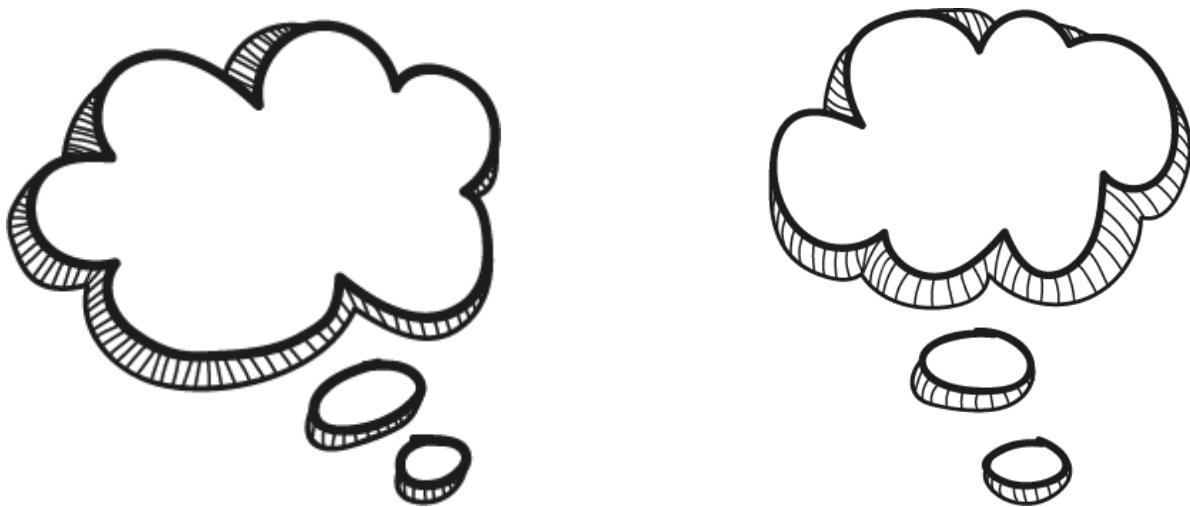


Figura 211. Elementos complementares, balão pensamento 1 e 2, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 212. Elemento complementar, balão pensamento 3, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

Figura 213. Elemento complementar, placa identificativa 1, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 214. Elemento complementar, placa identificativa 2, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 215. Elemento complementar, paginação, do conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

4.5.5 Captação e Sessão fotográfica

A seguinte sessão fotográfica foi realizada após todas as ilustrações pertencentes ao conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino estarem concluídas, pois, o intuito principal destas mesmas fotografias era serem inseridas/colocadas na fase da edição e paginação do livro, advindo assim, no resultado final apresentado em pontos seguintes do presente relatório.

Dados gerais da seguinte Sessão Fotográfica:

Onde: Estúdio de fotografia pertencente à Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco.

A que horas: Entre as 10:00h e as 17:00h do dia 23 de junho de 2020.

Local: Castelo Branco

Pessoal Envolvido: Iolanda Correia – Fotografa; João Pinto – Discente pertencente a este projeto; Professora Doutora Mafalda d’Almeida – Orientadora do seguinte projeto; Funcionários da Escola Superior de Artes Aplicadas.

Número de fotografias tiradas: 488 fotografias.



Figura 216. Preparação de todo o material (ilustrações) para a sessão fotográfica.



Figura 217. Ajuste dos personagens para a perspectiva pretendida.



Figura 218. Sessão fotográfica/Captação das ilustrações.

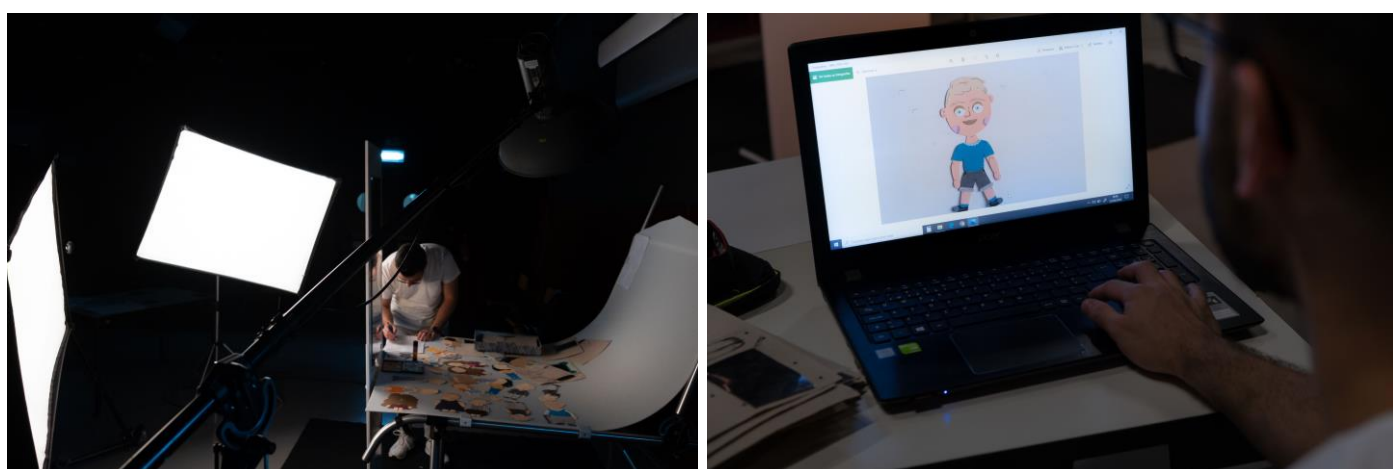
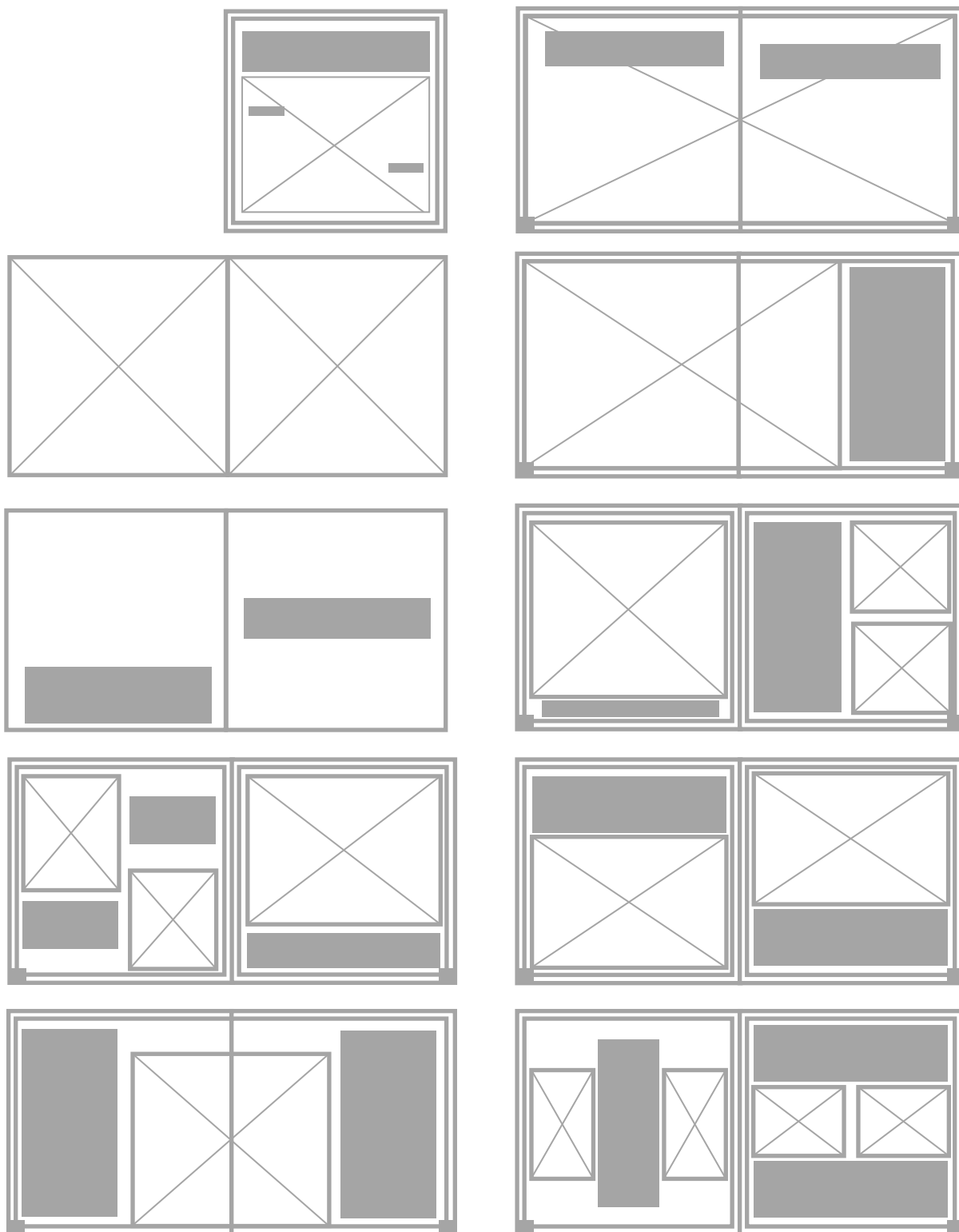
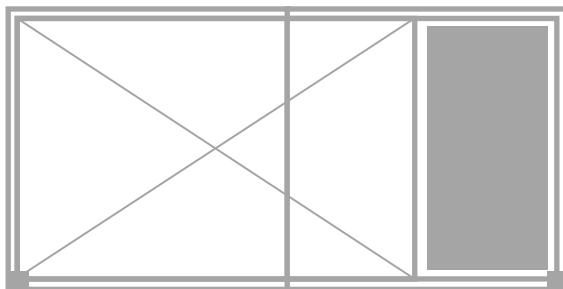
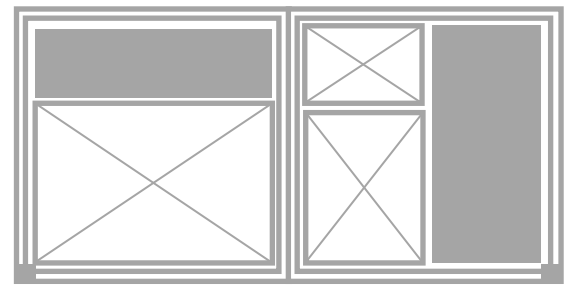
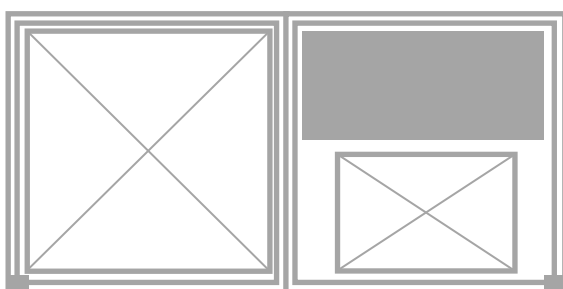
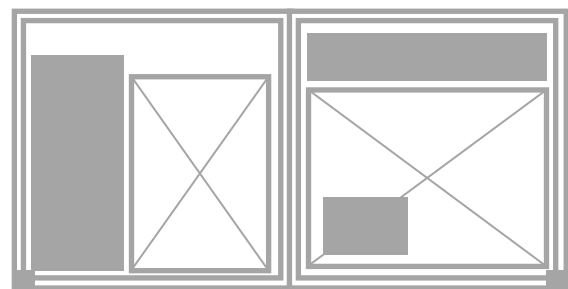
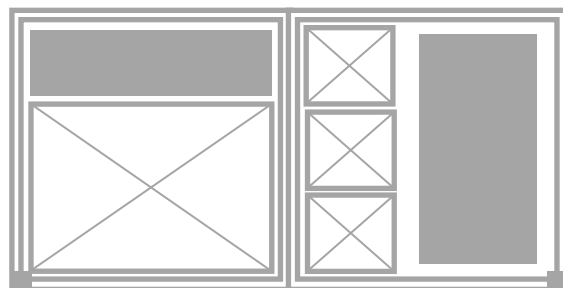
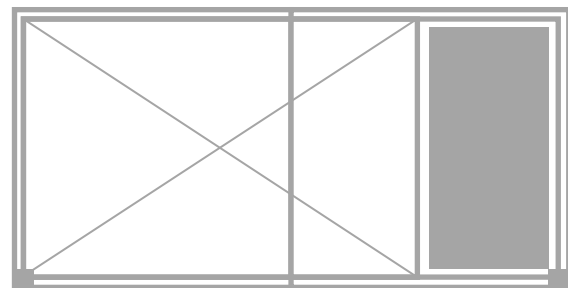
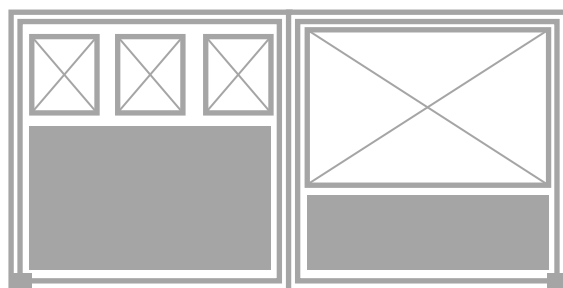
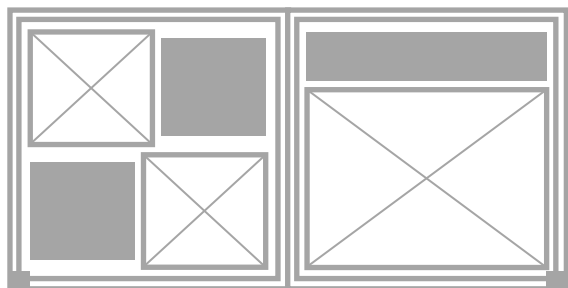
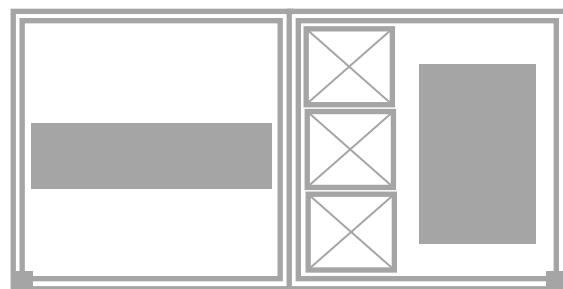
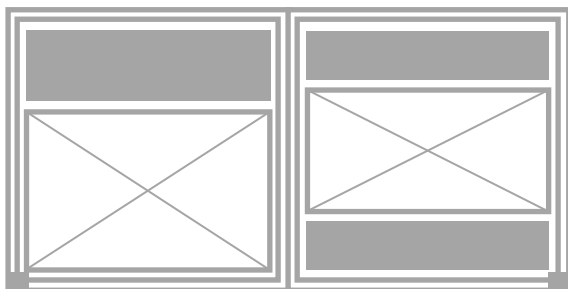
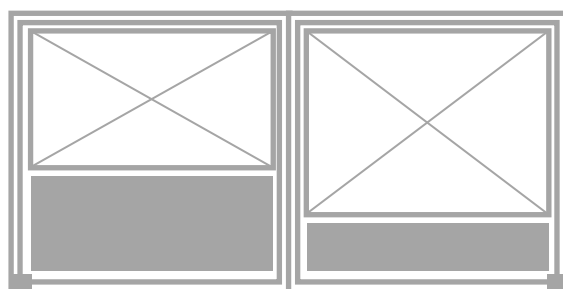
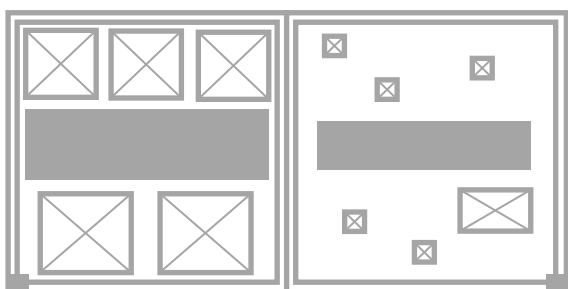
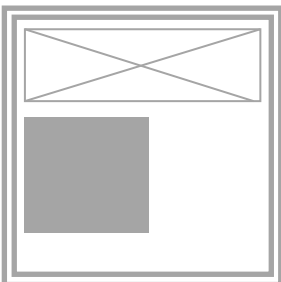
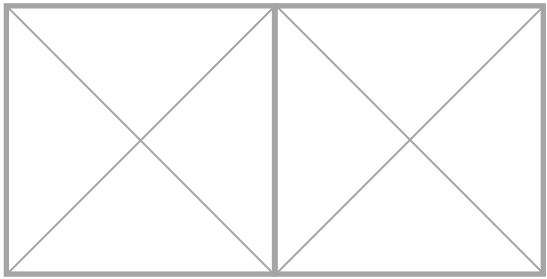
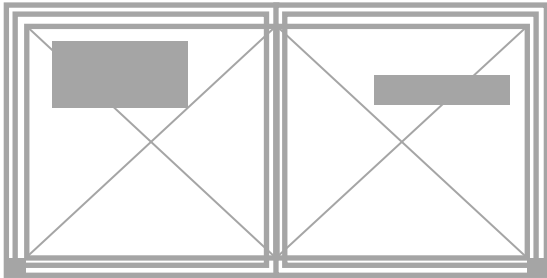
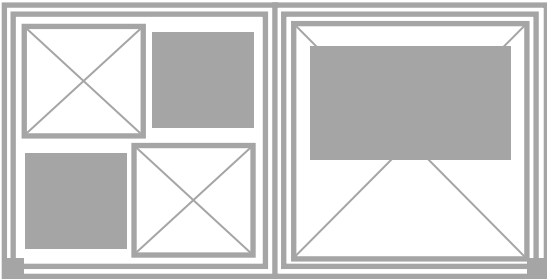
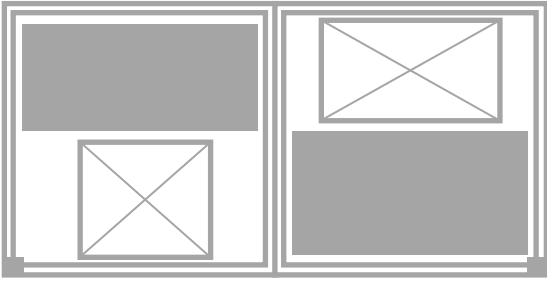


Figura 219. Verificação, análise e controle das ilustrações fotografadas.

4.5.6 Definição do layout e paginação







4.5.7 Resultado Final



Figura 220. Resultado final, CAPA, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 221. Resultado final, FOLHAS DE ROSTO, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

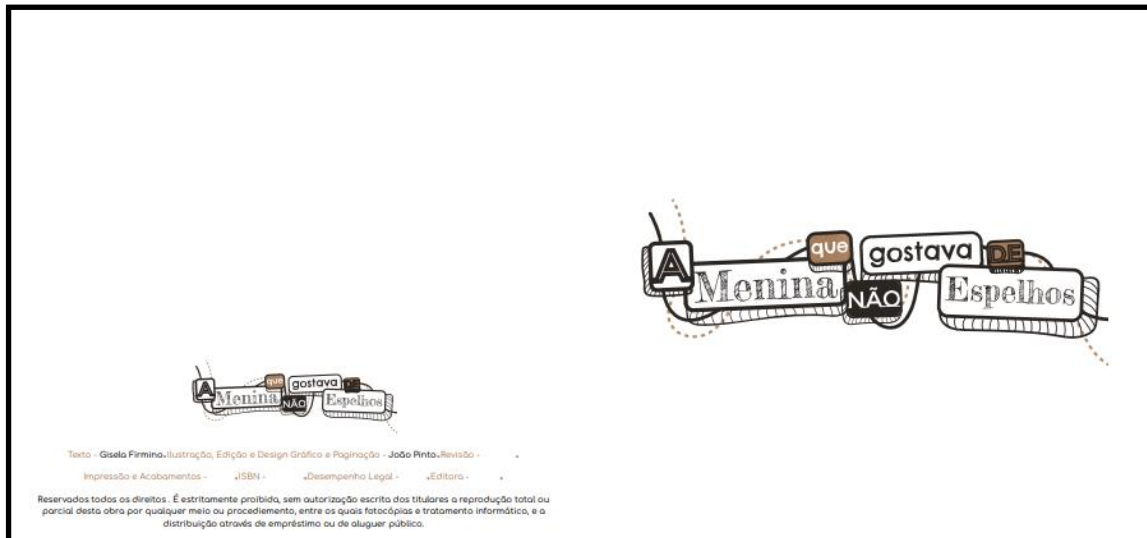


Figura 222. Resultado final, CRÉDITOS, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

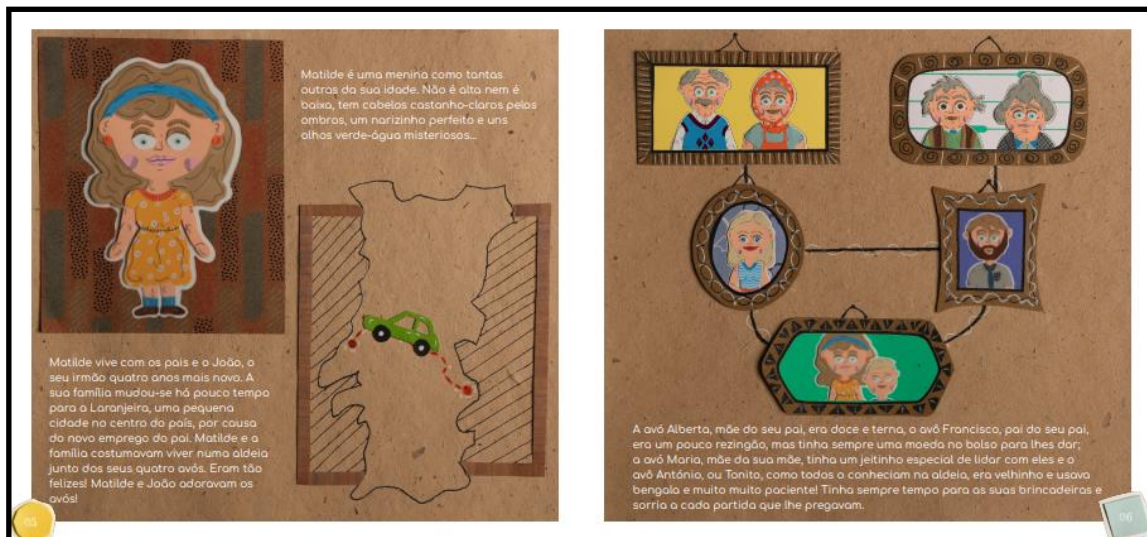


Figura 223. Resultado final, PÁGINAS 5 E 6, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 224. Resultado final, PÁGINAS 7 E 8, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

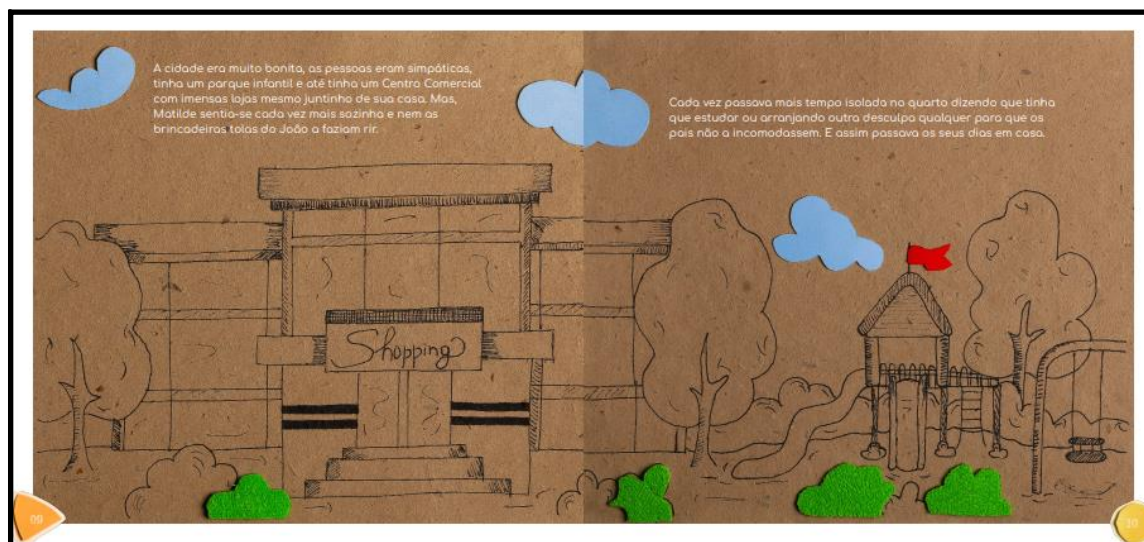


Figura 225. Resultado final, PÁGINAS 9 E 10, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

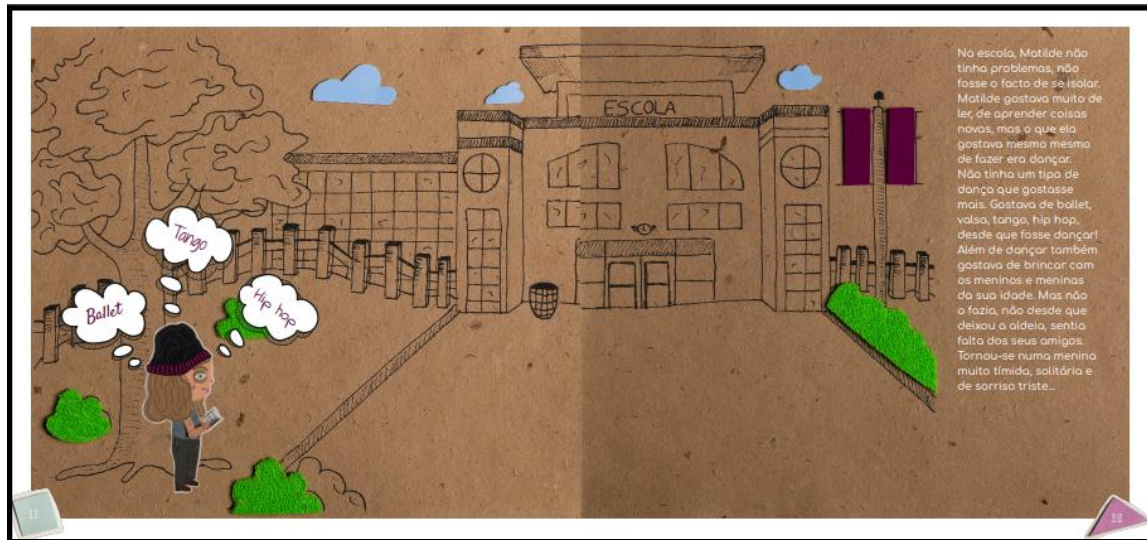


Figura 226. Resultado final, PÁGINAS 11 E 12, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

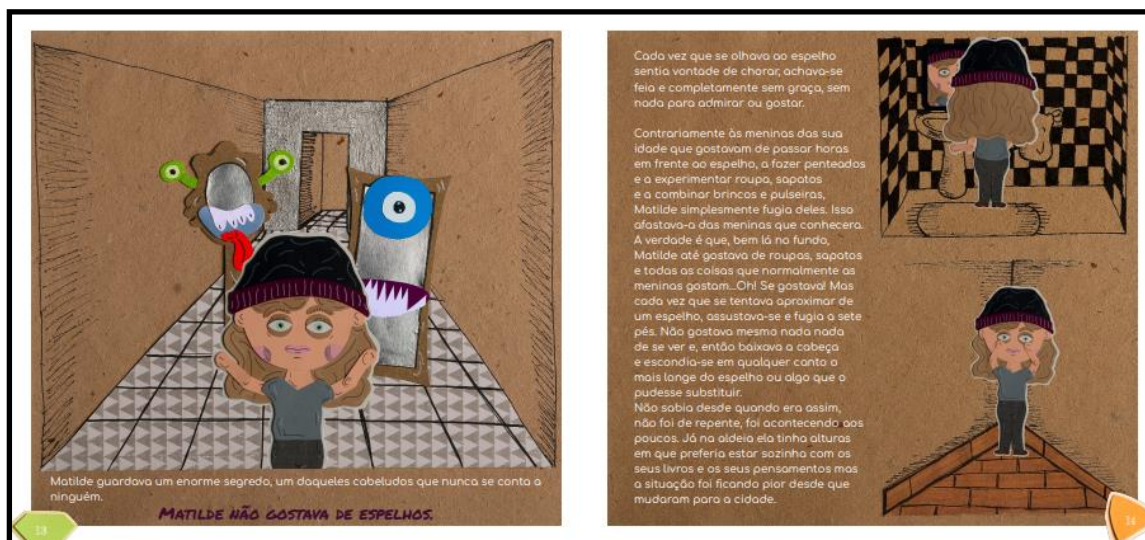


Figura 227. Resultado final, PÁGINAS 13 E 14, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

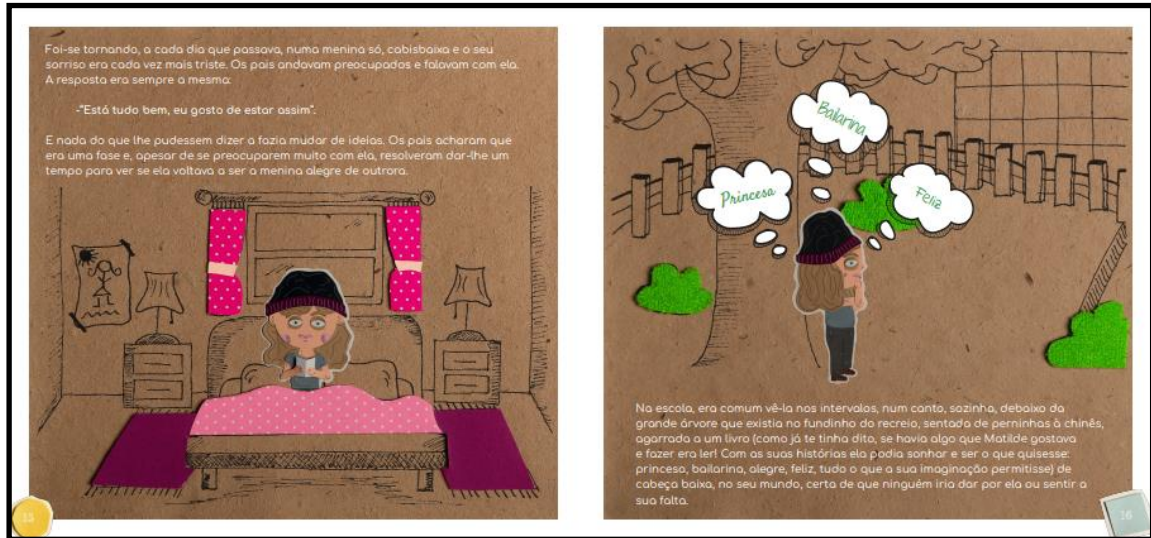


Figura 228. Resultado final, PÁGINAS 15 E 16, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 229. Resultado final, PÁGINAS 17 E 18, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 230. Resultado final, PÁGINAS 19 E 20, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

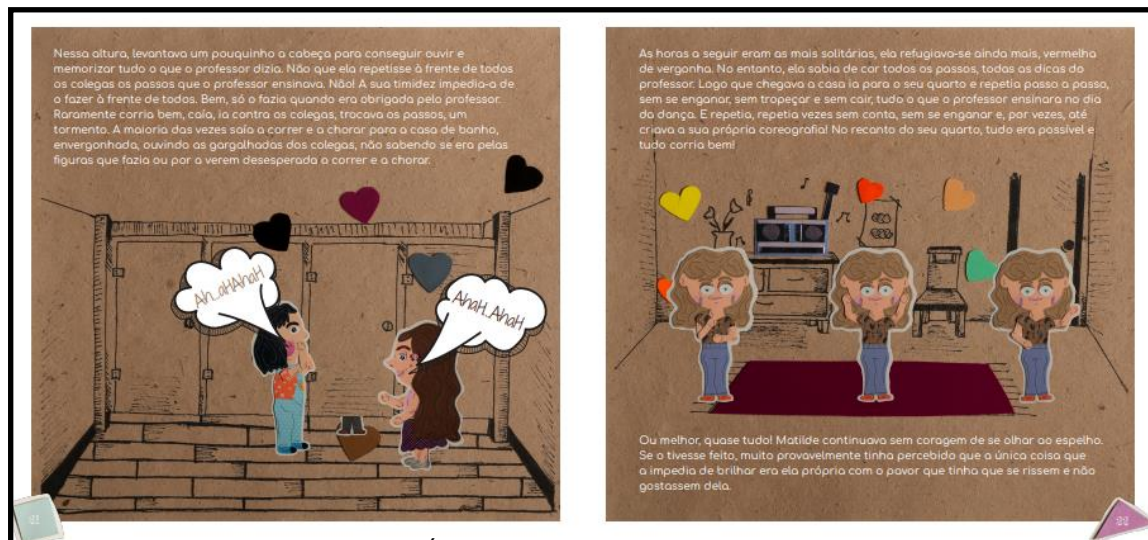


Figura 231. Resultado final, PÁGINAS 21 E 22, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

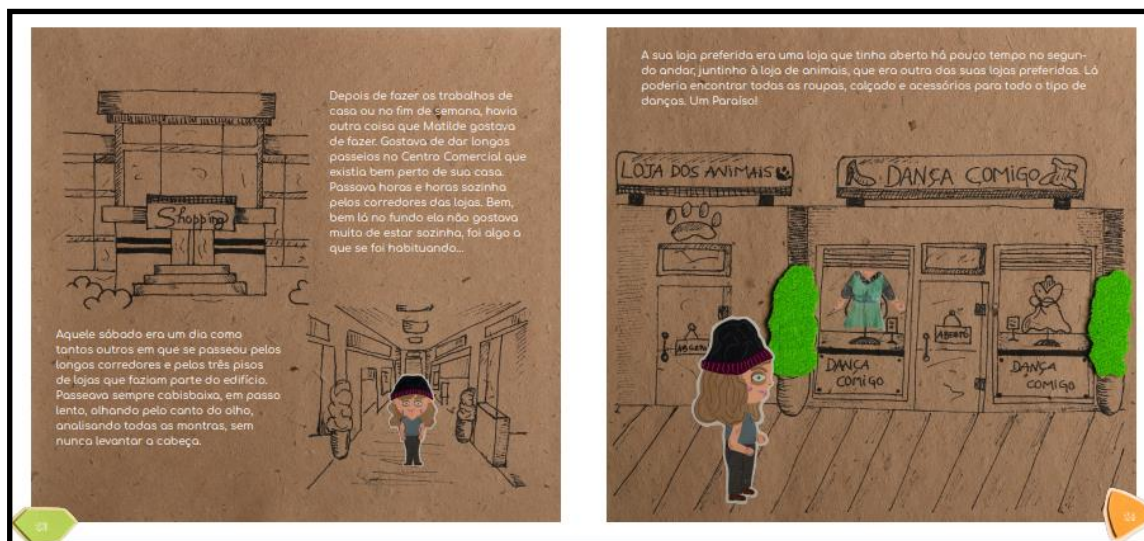


Figura 232. Resultado final, PÁGINAS 23 E 24, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 233. Resultado final, PÁGINAS 25 E 26, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 234. Resultado final, PÁGINAS 27 E 28, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 235. Resultado final, PÁGINAS 29 E 30, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 236. Resultado final, PÁGINAS 31 E 32, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 237. Resultado final, PÁGINAS 33 E 34, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 238. Resultado final, PÁGINAS 35 E 36, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 239. Resultado final, PÁGINAS 37 E 38, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 240. Resultado final, PÁGINAS 39 E 40, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 241. Resultado final, PÁGINAS 41 E 42, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 242. Resultado final, PÁGINAS 43 E 44, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

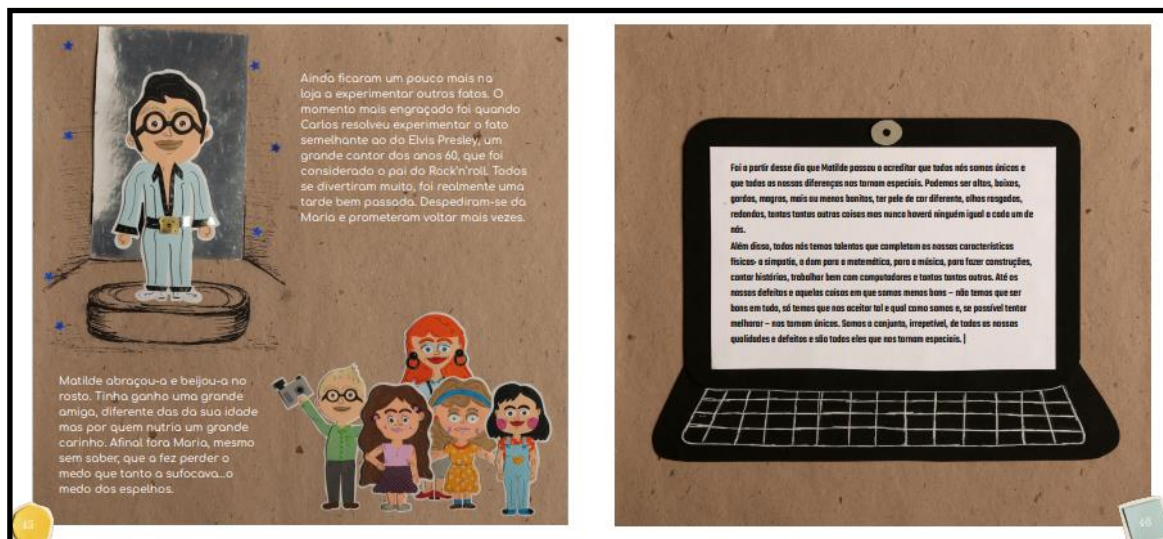


Figura 243. Resultado final, PÁGINAS 45 E 46, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 244. Resultado final, PÁGINAS 47 E 48, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 245. Resultado final, FOLHA DE ROSTO, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.



Figura 246. Resultado final, CONTRACAPA, conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” de Gisela Firmino.

5 Conclusão

Este projeto final de conclusão da licenciatura em Design de Comunicação e Audiovisual realizado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, teve como principal finalidade compreender e realizar todas as ilustrações necessárias para ilustrar o conto infantil “A menina que não gostava de espelhos” da escritora Gisela Firmino. Com este projeto, também se pretendia a paginação, edição e todas as artes finais necessárias à realização e conclusão de um projeto na área do design editorial. No enquadramento teórico foram ainda estudados e investigados, todos os parâmetros necessários para esclarecer as dúvidas levantadas no início do trabalho, chegando assim a consenso para o tipo de ilustração, edição e paginação que fariam mais sentido e que seriam implementadas neste projeto. Ainda no enquadramento teórico, e na parte, referente à importância da ilustração e das artes para o desenvolvimento emocional e cognitivo de uma criança e a importância da ilustração como forma de complemento da escrita, foram matérias que me despertaram para uma nova forma de ver e interpretar a maneira como as crianças vêem as coisas. Perceber que se podem fomentar mensagens fortes e com valor acrescido através da ilustração foi outro ponto importante que veio fortalecer ainda mais a minha vontade de levar avante este projeto. A viagem que se fez, ao longo do desenvolvimento deste projeto, permitiu ver e apurar quais os tipos de ilustração mais frequentes e existentes no mercado, quais os tipos de materiais e cores usadas de forma mais frequente e qual o género mais indicado para cada faixa etária. Tal como já foi referido em pontos anteriores pertencentes a este projeto, a importância e a força que a ilustração infantil traz ao conto infantil é incalculável através das suas cores, formas, padrões, estilos... Produzindo assim, um auxílio e um apoio na imaginação das crianças que as veem, despertando assim, um lado mais criativo e imaginativo que por vezes poderá estar bloqueado e que só com o texto não será possível desbloquear.

No decorrer de todo o processo, foi decidido, após vários estudos e testes, que as ilustrações, para a realização das personagens iria ser realizada através da técnica de recortes e colagens de várias formas e materiais diferentes, e os cenários, iriam ser realizados através do desenho simplificado utilizando a caneta de ponta fina preta sobre um material, interessante e fora do vulgar, para este tipo de trabalhos, o papel reciclável/papel de algodão, completando esses cenários com pequenos apontamentos de cor através da utilização de pequenos recortes sobrepostos, sobre esse papel, de modo a se interligarem com os personagens, existindo assim, um elo de ligação entre ambos.

Outra das partes importantes a referir e que, realmente compreendi que, é fundamental para cada projeto, a realização de uma boa pesquisa. Como pontos principais da pesquisa para este projeto e que serviram de base de inspiração para a

realização das ilustrações e paginação foi a ilustradora portuguesa Marta Madureira, fiel à sua irreverência, formas simples e desafiantes, utilizando muita das vezes a técnica das colagens complementando-as com as mais variadas técnicas resultando em trabalhos magníficos. Outra das inspirações fundamentais para este projeto foi o desenhista e ilustrador espanhol *Juan Carlos Viñas* mais conhecido pelo seu nome artístico *Jotaká*, riquíssimo através dos seus trabalhos repletos de formas planas, cuidadas que se interlaçam e conjugam entre elas repletas de cores vivas e fortes que traz às suas obras uma energia e um contágio diferenciador que enaltece e fortalece todo o seu trabalho, utilizando também, na maior parte das vezes, a técnica principal escolhida para este projeto os recortes e as colagens.

Obtendo-se como resultado final, após várias horas de trabalho e dedicação uma obra direcionada para o público infantil, e como é normal, em todos os projetos existem pontos fortes e fracos, destacamos como pontos fortes a magia existente por detrás da criação de todas estas ilustrações, começando na pesquisa, passando pelos primeiros esboços e terminando no resultado final presente neste relatório que serve de prova para as palavras proferidas. E como pontos fracos, apresento o que foi o problema que mais me dificultou todo o processo de trabalho, foi o facto do confinamento e a gestão do tempo. A gestão do tempo está relacionada com o desconhecimento do tempo necessário para a realização de cada ponto/tarefa, visto se tratar da primeira vez em que me envolvo num projeto desta natureza.

Em forma de conclusão, resta-me referir que este projeto foi muito importante para o meu crescimento, quer como pessoa quer como profissional na área do design e em especial no da ilustração, pois despertou e encontrou em mim facetas e saberes que se encontravam adormecidos e que foram despertados com o desenvolvimento e realização deste projeto. Resta-me ainda referir que este projeto não teria sido concretizado se a escritora Gisela Firmino não me tivesse dado a oportunidade de poder trabalhar com ela, no seu projeto.

Referências Bibliográficas

- BALLESTEROS, Juan. (10 a 13 de março de 2020). *Jotaká Illustration. About me*. <http://www.jotakaillustration.com/about>
- BENJAMIN, Walter. (1987). “Livros Infantis antigos e esquecidos [1924]”, in *Obras Escolhidas, Magia, Arte, Técnica e Política*. S. Paulo: Editora Brasiliense.
- CASTRO, Isabel. (2018/2019). O Papel (03). PowerPoint.
- CASTRO, Isabel. (2018/2019). Impressão – Sistemas Convencionais (02). PowerPoint.
- CASTRO, Isabel. (2018/2019). Impressão Digital (04). PowerPoint.
- CASTRO, Isabel. (2018/2019). Pré-Impressão – Reprodução de Imagens (07). PowerPoint.
- CASTRO, Isabel. (2018/2019). Provas (06). PowerPoint.
- CASTRO, Isabel. (2018/2019). Acabamentos (05). PowerPoint.
- CHARTIER, Roger. (2005). *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. XXVIII, nº 1, p. 81-104.
- DEBRAY, Régis. (1993). *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes.
- DIOGO, Américo Lindeza, (1994). *Literatura infantil – História, teoria, interpretações*. Porto: Porto Editora.
- HENRRRIQUES, Ana Maria. (16 a 19 de março de 2020). Marta Madureira, a ilustradora que desenha com tesoura. Público (P3). <https://www.publico.pt/2014/01/29/p3/noticia/marta-madureira-a-ilustradora-que-desenha-com-tesoura-1819050>
- HISTÓRIA, Dentro de. (11 a 15 de abril de 2020). Qual é o melhor livro para crianças de cada idade. Dentro da História. <https://www.dentrodahistoria.com.br/blog/literatura/livros-para-criancas/melhor-livro-para-criancas-cada-idade/>
- JOLLEY, Richard P. (2010). *Children and Pictures: drawing and understanding*. 1ªed. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- LUQUET, Georges-Henri. (1969). *Arte Infantil*. Lisboa: Companhia Editora do Minho.
- LUQUET, Georges-Henri. (1969). *O desenho infantil*. Porto: Editora do Minho.
- MAIA, G. (2003). “Entrelinhas: quando o texto também é ilustração”, in VIANA, F. L., MARTINS, M., COQUET, E., (coord.), *Leitura, Literatura Infantil, Ilustração – Investigação e Prática Docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, pp 145 a 155.
- MANGUEL, Alberto (1998). *Uma História da Leitura*. Porto: Editorial Presença.
- MISSTECHIN, Mónica. (10 a 14 de março de 2020). Entrevista a *Juan Carlos Viñas (Jotaká)*, *tras el camino del ilustrador* (incluye podcast). *Miss Techin, Geek, Comics & Culture*. <https://www.misstechin.com/entrevista-a-jotaka-ilustrador-podcast/>

- MUNARI, Bruno. (1987). Fantasia. 2ªed. Lisboa: Editorial Presença.
- NIKOLAJEVA e SCOTT, Maria e Carole. (2006). How Picturebooks Work. Routledge: New York, p. 245.
- NODELMAN, Perry. (1988). Words about Images: The Narrative Art of Children's Picture Books.
- PONTES, Nathalia. (5 a 7 de abril de 2020). Marcos do Desenvolvimento Infantil de 6 a 9 anos. Blog da Leiturinha. <https://leiturinha.com.br/blog/marcos-do-desenvolvimento-infantil-de-6-a-9-anos/>
- POWERS, Alan. (2003). Children's book cover: great book jacket and cover design. Londres: Octopuss Publishing Group.
- RIBEIRO, Marta. (2011). Do Desenho À Ilustração Infantil. Tese Mestrado em Desenho. Universidade Belas Artes Lisboa.
- RIDEAU, Alain. (1977). Conheça o seu filho. Lisboa: Ática.
- ROCHA, Ana. (2015). O Livro como objeto multifacetado, A diversidade de técnicas na ilustração infantil – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- SILVA, Susana. (2011). A Ilustração Portuguesa para a Infância no Século XX e Movimentos Artísticos: Influências Mútuas, Convergências Estéticas – Universidade do Minho, Instituto de Educação.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984). Teoria da Literatura (6ª ed.). Coimbra: Almedina.