

Fernando de Castro Lopes

O ilustrador na Licenciatura

Diário de Bordo de um licenciando em Artes Plásticas

Brasília, 2013

Fernando de Castro Lopes

O ilustrador na Licenciatura

Diário de Bordo de um licenciando em Artes Plásticas

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,
habilitação em Licenciatura, do Departamento
de Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília

Orientadora: Professora Rosana de Castro

Brasília, 2013

SUMÁRIO

I. Abordagem	p. 5
II. Rotas de Navegação	p. 7
2.1. Em busca de terra firme; motivações e inícios	p. 7
2.2. Terra à vista: Mark Tansey e o retorno à figuração	p. 9
2.3. Arribando na Licenciatura	p. 13
III. Curso Ilustração Editorial	p. 17
3.1. Metodologia	p. 20
3.1.a) Palestra e exposição de ilustrações do professor	p. 20
3.1.b) Apresentação do texto “Do desenho”, de Mário de Andrade	p. 20
3.1.c) Exercício de desenho de observação	p. 21
3.1.d) Exercício de representação de texturas	p. 24
3.1.d) 1. Representação de textura de pedra	p. 24
3.1.d) 2. Representação de textura de madeira	p. 25
3.1.d) 3. Representação de textura de tecido	p. 26
3.1.d) 4. Representação de textura de pele	p. 27
3.1.d) 5. Representação de textura de vidro ou metal	p. 29
3.1.e). Exercício de uso de <i>mesa de luz</i>	p. 30
3.1.f). Exercício de interpretação visual a partir de textos jornalísticos	p. 32
IV. Conclusão.....	p.33
V. Bibliografia.....	p. 35
VI. AnexoA.....	p. 36

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ilustrações publicadas no Correio Braziliense.....	p.7
Figura 2. Mark Tansey, <i>Mont SainteVictoir</i>	p.11
Figura 3. Diagrama do planejamento do curso de ilustração editorial	p.19
Figura 4. Desenho de observação realizado com <i>guache</i>	p.23
Figura 5. Exemplo de uso da textura de pedra: <i>Impiedade</i>	p.25
Figura 6. Exemplo de uso da textura de madeira: <i>Cara de pau</i>	p.26
Figura 7. Exemplo de uso da textura de tecido: <i>Presidente preso</i>	p.27
Figura 8. Exemplo de uso da textura de pele: <i>Corruptos</i>	p.28
Figura 9. Exemplo de uso da textura de vidro ou metal: <i>Otimismo</i>	p.29
Figura 10. Exemplo de uso da mesa de luz: <i>Estudante</i>	p.31

I

ABORDAGEM

Decidi cursar a Licenciatura ao finalizar o Bacharelado em Artes, em 2009, com o objetivo de obter qualificação para o magistério. Após um conturbado período de greves, na Universidade de Brasília e na rede escolar do DF, chegamos à diplomação. Questões pesquisadas durante o Bacharelado encontraram continuidade na nova habilitação, mostrando que os problemas encontrados no processo criativo são bastante semelhantes àqueles com os quais, contemporaneamente, o educador em Arte deve lidar.

A partir de minha prática profissional - a ilustração - que é radicalmente simbólica e figurativa, pois tem a função de traduzir textos em imagens, percorri um roteiro, no Bacharelado, que buscava compreender o lugar da pintura narrativa e da metáfora no contexto das Artes Visuais contemporâneas. Essa proposta foi articulada por meio de diversas tentativas e encaminhamentos. A passagem pelo *abstracionismo*, a procura de uma linguagem não determinada pela narrativa, resultou em maior intimidade com recursos pictóricos. Essas aquisições acrescentaram à meu trabalho um novo senso de composição, cor e textura. Porém percebia claramente a insuficiência de uma abordagem exclusivamente formalista. A maneira não-figurativa deixava de fora possibilidades fundamentais, referentes à exploração do conteúdo da representação pictórica. Essas questões me aproximaram aos conceitos expostos por Arthur Danto em seu livro “Após o fim da arte” (2006), e à apreciação da obra do pintor norte-americano Mark Tansey. Em conjunto com outras fontes teóricas, esses argumentos abriram cominho para a resolução de contradições vivenciadas entre os universos da arte e da ilustração. Posteriormente, durante a Licenciatura, essas novas perspectivas foram articuladas com questões relacionadas à problemática contemporânea no campo da Arte/educação, conceito utilizado aqui de acordo com a definição de Dias (2011). Deste modo, compôs-se um

marco conceitual onde se inseriu um Curso de Ilustração Editorial, eixo desta proposta de conclusão da Licenciatura em Artes.

As sugestões iniciais da orientadora foram no sentido da estruturação de uma monografia em formato tradicional. Com o desenvolvimento do texto, contudo, constatamos que minha experiência prévia, de mais de 30 anos, como ilustrador e artista, sobrepunha-se a essa proposta inicial. Assim, com o objetivo de incorporar essa condição ao trabalho ora apresentado, foi acertado um relato mais descritivo, livre das formalidades convencionadas. Porém, teve-se o cuidado de manter o caráter acadêmico do conteúdo, preservando as informações pertinentes ao aprendizado e às pesquisas realizadas durante a habilitação.

O texto “Do Desenho”, de Mário de Andrade (1975), é outra referência fundamental. Utilizado por mim em diversas oportunidades, inclusive em Cursos de Extensão ministrados na própria UnB, esse texto expõe, de forma instigante, visões esclarecedoras sobre a relação entre desenho e narrativa. “Do Desenho” está integralmente apresentado nos anexos.

As imagens apresentadas no núcleo do trabalho, e não separadamente, como sugerem as normas de formatação, têm como objetivo contribuir para a compreensão do texto, permitindo a visualização do conteúdo descrito. Conceitos utilizados num sentido específico ou no contexto de um determinado autor foram grafados em itálico.

II ROTAS DE NAVEGAÇÃO

2.1. EM BUSCA DE TERRA FIRME; MOTIVAÇÕES E INÍCIOS

Comecei o curso de Artes Plásticas motivado por uma crise profissional. Ilustrador do jornal Correio Braziliense, enfrentava uma radical mudança ocasionada pela reorientação política e editorial do jornal. As transformações retiraram do Correio muito de sua força crítica, alinhando-o a uma prática mercadológica. A opção por destacar a produção da editoria de Arte sofreu prejuízos. Deixou-se de valorizar uma interpretação gráfica não-humorística, que enfatizava a sobriedade, o alcance político e o aspecto dramático do noticiário, para privilegiar uma forma mais leve e agradável de imagem.



Figura 1. Exemplos de edições anteriores às mudanças no Correio Braziliense. Ilustrações em guache.

Com a perda de espaço para o tipo de abordagem artística que sempre desenvolvi, a opção pelo estudo acadêmico significava uma busca por ampliar meus recursos profissionais e, também, a possibilidade de exercer o magistério. O Bacharelado promoveu a retomada de questões relacionadas à criação artística. Minha pesquisa centrou-se na tentativa de compreender a oposição, talvez apenas aparente, entre os conceitos de *arte* e *ilustração*.

Em muitos momentos, durante o curso, sintetizei meu desejo de ir além da ilustração com a expressão “quero ser artista!”, para a qual, invariavelmente, recebia a resposta de que eu já era artista, considerando-se meu trabalho gráfico. Porém essa expressão apontava para duas questões: a primeira, relacionada ao sistema social da arte, reflete a discriminação que objetivamente se dá em relação à ilustração. Um campo invisível para os curadores de exposições “artísticas”, o trabalho do ilustrador habitualmente não é incluído em mostras dedicadas à produção visual. Não é simples esta questão, e sabemos que a discussão sobre o que é arte está no centro do pensamento estético contemporâneo. O segundo aspecto inerente ao meu desejo de “ser artista”, seguramente mais substancial que o primeiro, indicava um projeto de construção da autonomia da obra plástica em relação ao texto. Produzir imagens não mais em função de uma narrativa ou de uma informação que necessita de “iluminação”, mas encontrar o sentido de uma nova elaboração plástica, independente do textual. Tal autonomia não implicaria apenas o descompromisso com conteúdos apresentados por outras pessoas, não criados por mim, mas também pretendia uma liberdade com relação às narrativas, um centramento em questões plásticas e formais. Esta problemática se situa em um contexto estético modernista, que “tematiza as condições de representação, os seus próprios meios, fazendo da arte seu conteúdo - autocrítico e auto-referencial” (Aita., 2006, p.287), e constituiu uma parte importante de meu percurso acadêmico.

A procura pelo “artístico” significaria principalmente estar livre da necessidade de interpretar textos e conceitos - sempre em estilo figurativo - e me encaminhou a outro modo de elaboração da imagem: a *abstração*. Estava à procura de algo próximo ao que Anne Cauquelin apresenta em “Arte Contemporânea – uma introdução”, comentando a posição do crítico e teórico Clement Greenberg:

... com efeito, o modernismo é a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração e pureza abstrata, de abstração formal, que tendem a dar à arte uma autonomia total, deixando bem atrás dela as referências exógenas, extra pictóricas. (2005, p.24)

O exercício de retirar referências narrativas, objetivando libertar-me do acessório e encontrar a pureza da pintura, representou principalmente um avanço na percepção da significação da cor e da composição, mais do que o encontro de uma nova atitude com relação à arte. Tinha consciência de que para a condição de artista continuava faltando algo essencial, porém ainda não claramente configurado. A simples mudança de procedimentos e estilo não constituiu uma linguagem capaz de desenvolvimento próprio, mesmo enriquecendo meu vocabulário formal; permanecia presente a necessidade de ampliação da noção de conteúdo pictórico. Ainda preso a um conflito entre os conceitos de ilustração e arte, era necessário buscar novos referenciais e prosseguir na procura de uma síntese.

2.2. TERRA Á VISTA: MARK TANSEY E O RETORNO À FIGURAÇÃO

Após a pesquisa sobre o abstracionismo, buscando novos referenciais, estudei o artista norte-americano Mark Tansey (1949). Esse pintor, que tinha descoberto há pouco, havia me impressionado pela qualidade técnica e o conteúdo inusitado de suas imagens, que explicitavam pesquisas sobre a relação entre pintura, filosofia e linguagem. Essa escolha revelou-se fértil, pois esse artista-filósofo analisa profundamente a significação da representação na pintura contemporânea e o sentido do uso da metáfora e do conceito de ilustração nas artes visuais, merecendo um estudo do crítico e filósofo Arthur Danto, publicado no livro “Mark Tansey – Visions and revisions” (1992).

Inicialmente apresentadas pelos artistas do movimento POP, questões relacionadas ao resgate da imagem nas artes foram retomadas nos anos 70, como assinala Marilice Corona em seu texto “Auto-referencialidade e meta-pintura”(2007). Segundo a autora, Michel Foucault, entre outros filósofos, atentou para o fato de termos ficado órfãos de imagens, como resultado do reducionismo modernista. Nessa década houve, no campo da literatura, da lingüística, da semiologia e da filosofia, uma intensa discussão sobre representação e linguagem metafórica. Marilice prossegue: “A metáfora, tomada pela tradição clássica como ornamento lingüístico, desvio e engano, passa a ser vista e discutida como uma operação cognitiva fundamental” (2007, p.3). Nesse contexto, a problematização da pintura coloca-se em termos de suas possibilidades específicas como formadora de imagens, do estudo de suas estruturas e de suas relações de significação.

A obra de Mark Tansey insere-se de maneira aguda nesse debate. O artista questiona a restrição da noção de conteúdo, efetuada pela crítica e mantida no ensino da arte, em dois pólos, denominados por ele *formal* e *conceitual*. Para facilitar a compreensão desses

conceitos, pode-se estabelecer uma correlação entre eles e o que Anne Cauquelin propõe, ao analisar a obra de Marcel Duchamp, como:

... a distinção entre a esfera da *arte* e a da *estética*. *Estética* designando o conteúdo das obras, o valor da obra em si; a *arte* sendo simplesmente uma esfera de atividade entre outras, sem que seu conteúdo particular seja precisado.” (2005, p.90)

Assinalando a atitude de Duchamp como uma transformação fundamental no contexto da arte contemporânea, a autora indica um deslocamento de domínio, no qual “a *arte* não é mais uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de *continente*” (2005, p.92). Esse deslocamento representaria uma ruptura com o projeto da arte como mimese, produzindo o surgimento de uma prática predominantemente conceitual, identificada então como *arte*, dedicada essencialmente à reflexão sobre o significado da arte. Em oposição a este pólo, temos o que permaneceria como uma continuidade do contexto modernista, a *estética*, ainda determinada por aspectos formais. *Formal* e *conceitual*, então, termos utilizados pelo artista, corresponderiam respectivamente a *estética* e *arte*, duas concepções radicalmente diferentes, encontradas na esfera da arte produzida atualmente.

Segundo Tansey, nenhum dos dois modelos descritos realiza uma crítica do conteúdo da imagem pintada e de suas possibilidades metafóricas. “O conceitual deve ser capaz de misturar-se com o formal, e o conteúdo deve gozar de relações íntimas com ambos.” (Danto, 1992). A abordagem das funções do conteúdo pictórico que o artista propõe não é de natureza iconológica, mas filosófica. Concebe a imagem pintada como uma corporificação do problema que enfrentamos com a noção de "realidade". Tansey afirma que a possibilidade de alcançarmos efetivamente a realidade implicaria destruir o *médium* (nesse caso, a pintura), mas considera que há mais para ser alcançado utilizando-o do que por sua destruição. Sem aceder a reducionismos ou purismos, mas enfrentando a complexidade multidimensional da obra, propõe em sua análise três instâncias de realidade: o plano da realidade retratada, ou imagem pintada, o plano do quadro, e a relação que se estabelece entre a vivência do artista e a do espectador. A interação entre estas diferentes dimensões é explorada por sua pintura metafórica, retórica e ficcional.

Tansey desenvolve o conceito de *encruzilhada* para delinear o que seria um modelo estruturalmente dinâmico do conteúdo pictórico. Considerando que o conteúdo de uma pintura é em grande parte invisível, pois está incorporado em preconceitos culturais e depende

destes para sua apreensão, ele sugere, metaforicamente, a figura de um cruzamento ou interseção para representar a interação dos diferentes sistemas culturais, formais e figurativos envolvidos na representação pictórica. Neste ponto considero importante transcrever, numa longa citação, a defesa que o artista faz da ilustração:

Se na pintura existem problemas de conexão entre imagem e idéia, na prática da ilustração, enterrada profundamente, pode ser encontrada uma chave. A ilustração, tendo sido banida da grande arte como comercial e servil a uma mensagem assignada, no entanto é onde a arte começa. A única diferença significativa que eu posso encontrar, neste momento, entre ilustração e arte, é que a primeira tradicionalmente envolve fazer algo relacionado à idéia de outra pessoa, ao invés de uma própria. Mas o que há de particular importância na boa ilustração é a sua função de incorporar a idéia na imagem. Na arte contemporânea é uma prática comum depender fortemente, e de forma substancial, de suplementos críticos para fornecer o conteúdo conceitual, mas na ilustração conteúdo crítico e imagem podem ser estruturados juntos, metaforicamente. Isso envolve a invenção ou a busca de uma nova estrutura metafórica, que atuaria como uma conexão transformadora da relação entre a *idéia* e a *imagem*. Por exemplo, o *reflexo*, como estrutura metafórica, pode vincular a idéia de que em uma imagem são intercambiáveis a equivalência ou a oposição entre um objeto e seu reflexo. *Mont Sainte Victoire* (Figura 4) é um exemplo disso. Outro valor da ilustração é a sua capacidade *hiperficcional*. Porque ela está em vantagem retórica e tem uma grande latitude de referência e liberdade para ampliar ou condensar o espaço e o tempo. Não está paralisada, sentindo culpa pela impureza das referências ou o uso de metáforas. Pelo contrário, as novas relações metafóricas são sua substância e constituem o veículo de sua estética. É na porta da metáfora que a ilustração se transforma em "redescrição metafórica". Redescrição metafórica (um termo de Richard Rorty) é uma função que está se tornando cada vez mais interessante, diante das insuficiências do termo "representação", por meio do qual, realmente, as imagens não representam nada¹.



Figura 2. *Mont SainteVictoir*. 1987. Oil on canvas, 254 x 393 cm

¹Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Tansey>, References: Tansey, Mark. "Theory of Knowledge: International Baccalaureate". Acesso em: 15/01/2013

Dessa forma, ampliando os limites impostos a figuração pictórica na arte pós-moderna, Mark Tansey propõe que o valor original de qualquer obra de arte depende do modo como novas relações metafóricas são estruturadas em seu interior. Para meu processo de redefinição de parâmetros com relação à arte, as idéias e o trabalho desse artista possibilitaram a compreensão de uma continuidade, e não uma ruptura, entre ilustração e pintura; o aparente dilema entre as duas poderia se dissolver ao ser analisado desde uma perspectiva mais ampla. É nesse sentido que a pesquisa prosseguiu.

Arthur Danto, filósofo citado anteriormente, considera que “Brillo Box”, obra de Andy Warhol, representa um colapso e o fim de uma narrativa do desenvolvimento histórico da arte. Indistinguível de uma mera coisa - uma simples caixa de sabão em pó, “Brillo Box” é um paradoxo que nos obriga a pensar o problema da identidade da obra de arte. Danto insiste no tema da ruptura - apontado anteriormente ao caracterizarmos a obra de Marcel Duchamp, como uma negação do modernismo, porém sua visão abarca toda a história da arte, e sugere que, finalmente, quando a obra de arte se torna indistinguível de qualquer outra coisa, torna-se possível e necessário equacioná-la filosoficamente: “... penso que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte.” (Danto, 2006, p. 273).

Assim, com uma visão ampliada com relação às colocações de Mark Tansey sobre a figuração na pintura, anteriormente descritas, e conceituando toda obra de arte como necessariamente inscrita em algum tipo de narrativa, Danto considera que a identidade da obra estará fixada por uma interpretação crítica, condicionada a toda uma gama de crenças historicamente determinadas. Essa interpretação implica reconhecer e decifrar o conteúdo da obra de arte segundo as estruturas metafóricas, sendo isto algo semelhante ao afirmado por Tansey com relação à pintura, porém ampliado no sentido de abarcar todos os meios artísticos contemporâneos.

Para finalizar esta análise sobre a reconsideração do sentido da figuração na arte, restou equacionar a permanência e a função da pintura dentro desta nova estrutura, onde há enorme pluralismo e total liberdade, mas onde temos de conviver com um desconcertante sentimento de perda das hierarquias estéticas. A pintura, entendida como arte contemporânea, partilha dessa liberdade de conceitos e da abertura a novas questões, e, de certa forma, sente-se estranha a si mesma. O crítico e professor Suhail Malik sintetiza a questão:

... essa definição para o “fim da arte” – uma libertação do que poderia ser considerado arte, o abandono das lógicas de estruturação e da história desenvolvimentista, e assim por diante – não apenas aplica-se à proliferação

e transformação de tipos e práticas, mídias e conteúdos que hoje poderiam ser consideradas arte. Esse raciocínio também se aplica à pintura – uma prática primariamente definida como arte contemporânea em vez de sua relação com a Pintura propriamente dita. Ou seja, num sentido não-óbvio, a pintura hoje é determinada não pela tradição e necessidades internas da disciplina da Pintura (como ocorreu com o modernismo), diferentemente de outras artes, mas é antes uma forma de arte contemporânea. (2002)

2.3. ARRIBANDO NA LICENCIATURA

Ao chegar à Licenciatura descobri novos caminhos, mas, ao mesmo tempo, encontrei continuidade para as pesquisas anteriores. A base conceitual de que precisaria para a nova habilitação estava ampliada, reforçada com as renovadas proposições sobre arte e representação pictórica desenvolvidas no bacharelado. Se busquei, então, harmonizar as condições de ilustrador e artista, aqui buscava conciliar as de artista e professor.

Ser professor-artista significa trazer para o magistério uma bagagem particular. Para mim, há certa angústia nessa situação, que traduziria como a limitante impressão de ter apenas uma lição para dar: a minha. Em contraponto, durante a Licenciatura tive a oportunidade de experimentar dar diversos tipos de aula: para meus pares, do Instituto de Artes; para os colegas de outras Licenciaturas; para crianças do Ensino Fundamental e para jovens do Ensino Médio. Avalio que aquilo que sinto como “minha lição”, distribuída em cada diferente conteúdo que ensinei, foi reconhecida e apreciada como uma boa aula, devido também ao fato de corresponder a uma experiência de vida. A ilustração, e as Artes Visuais em geral, permitem ao artista buscar e descobrir aquilo que é importante para si, auxiliando a estruturar e a definir sua identidade. Penso que esse processo é viabilizado por que ele precisa transmitir aos outros uma informação que fará sentido somente se significar algo verdadeiro, sincero, autêntico. Não uma verdade absoluta, mas a contingente necessidade de participar da vida em todos seus aspectos. Principalmente no último estágio, de regência, constatei a urgência de se estimular e de se propiciar ao jovem a fala própria, a expressão da opinião, a busca de uma verdade pessoal. A Arte/educação e a ilustração, em particular, possuem os meios para fazer isso, ao apresentar ao estudante questões às quais ele poderá dar respostas particulares, individuais. Considero que isso seria o essencial de “minha lição”. Encontrei respaldo para essa proposta nas teorias educacionais estudadas durante o curso, tais como a *Proposta Triangular* e os conceitos desenvolvidos no campo da *cultura visual*.

Como é sabido, a *Proposta Triangular*, de Ana Mae Barbosa, tem sua metodologia fundamentada em 3 pilares: *Leitura da Imagem*, *Fazer Artístico* e *Contextualização*. Nas 3 diferentes instâncias pode-se destacar a importância de estabelecer relações entre o conteúdo apresentado e a experiência de vida do aluno. Os princípios norteadores da *Proposta Triangular* estão incluídos nos PCN - Parâmetros Curriculares Nacionais, com utilização da nomenclatura *fruição*, *produção* e *reflexão*, como eixos que estruturam o ensino e a aprendizagem das Artes:

...O conjunto de conteúdos está articulado dentro do contexto de ensino e aprendizagem em três eixos norteadores: a produção, a fruição e a reflexão. A produção refere-se ao fazer artístico e ao conjunto de questões a ele relacionadas, no âmbito do fazer do aluno e dos produtores sociais de arte. A fruição refere-se à apreciação significativa de arte e do universo a ela relacionado. Tal ação contempla a fruição da produção dos alunos e da produção histórico-social em sua diversidade. A reflexão refere-se à construção de conhecimento sobre o trabalho artístico pessoal, dos colegas e sobre a arte como produto da história e da multiplicidade das culturas humanas, com ênfase na formação cultivada do cidadão. (1997, p.41)

As atividades indicadas para o curso de ilustração proposto seguem essas diretrizes, proporcionando aos alunos as 3 linhas de trabalho. *Leitura da Imagem* e *Contextualização* serão exercitadas durante uma palestra inicial, com análise das imagens, e também nos diferentes momentos em que se discutirá a produção dos alunos. *Fazer Artístico* corresponde, principalmente, à criação de ilustrações, nas quais se torna indispensável que o aluno busque - e expresse - uma visão pessoal sobre o assunto a ser interpretado visualmente.

Para além das propostas apresentadas na *abordagem triangular*, no campo da chamada *cultura visual*, é importante para o educador a compreensão de que as referências do aluno provêm de condições sociais externas às definições curriculares. Ao contrário da forma em que tende a ser apresentada nos currículos, cada imagem está envolvida em múltiplas referências, dispersas no contexto sociocultural do aluno. Entre os estudos desenvolvidos no campo da *cultura visual*, cito a dissertação de Mestrado de Carolina Carvalho da Silva, da Universidade de Lisboa, que, no contexto de minha proposta, se revela esclarecedora:

...a Arte, definida como produção cultural, perde a sua centralidade na Educação Artística, surgindo o apelo à adoção de uma categoria mais inclusiva. Determinante para este reposicionamento é a reinterpretação do conceito de cultura que sustenta as propostas para o ensino da *Cultura Visual* e a define como algo comum, eliminando a distinção de valor entre Arte Erudita e Cultura Popular. Por outro lado, a Estética afasta-se das premissas formalistas e foca a construção de significado, e se o professor pretende

realizar uma tarefa significativa, deve ter a capacidade de apresentar os conflitos e a variedade implícita formulada nos conceitos relacionados a esse tema”. (2010, p.158)

A experiência do diálogo, vivida nos cursos de ilustração já ministrados, comprova, de muitas maneiras, a pertinência dessas propostas. Será preciso, no contexto de uma cultura popular, como é o caso da mídia impressa, gráfica, trabalhar com os alunos o universo do cotidiano e suas implicações. O mundo da arte, aqui, não será diferente do mundo da casa e da rua. Ao contrário, cada obra deverá significar a tomada de consciência do lugar que assumimos na sociedade. Por outro lado, penso que não se deve deixar de lado o arcabouço de conhecimentos relacionados à leitura da imagem. A análise da forma e a contextualização devem continuar sendo parte da teoria e da prática da Arte/educação. Não como um fim, mas como instrumentos que auxiliam à compreensão das experiências visuais contemporâneas.

Em minha prática profissional, ao estar diante de um novo trabalho, busco uma visão particular, pessoal, sobre aquilo que devo ilustrar. Desse modo, a concepção do desenho, fruto de experiências de vida, envolverá um conjunto de instâncias: a *sensação*, o *sentimento* e o *pensamento*. Podemos igualmente usar os termos *corpo*, *afeto* e *intelecto*. Penso que é a integração dessas dimensões o que estrutura a unidade necessária a toda obra de arte, e constitui um fator essencial para possibilitar sua apreensão. Ao propor aos alunos a interpretação de uma imagem ou a leitura de um texto e a criação de uma ilustração, estarei sempre sugerindo uma leitura que percorra esses diferentes níveis de percepção. Os elementos de cada um deles estarão interligados, coerentes entre si, enriquecendo o sentido da obra. Por exemplo, características como textura e pinceladas, ou certa qualidade da cor, podem ser percebidas, inicialmente, como características físicas. Mas expressarão, também, condições emocionais, que por sua vez estarão articuladas a uma determinada idéia, contida no conjunto da obra. Muitas vezes, durante o curso de ilustração, chamarei a atenção dos alunos para o significado da expressão “o sentido da obra”. De forma muito evidente, essa expressão implica em *sentir*, indicando que a compreensão de uma obra percorre diversas dimensões, sensíveis, concomitantes e necessárias para uma apreensão intelectual.

Esta maneira de encaminhar a análise do processo criativo encontrou aprofundamento conceitual durante o curso, ao estudar a semiologia de Peirce, tal como apresentada por Lúcia Santaella (2001). Mesmo apropriado por mim de forma muito simplificada, o sistema de classificação de signos elaborado por Peirce aprofundou minha prática didática. As 3 categorias apresentadas por ele, definidas como *primeiridade* (correspondendo à mera

qualidade, à aparência), *secundidade* (desautomatização da percepção, reação) e *terceiridade* (indicando a apreensão mental, simbólica) são de fértil e significativa aplicação

Devo mencionar a importância, para minha formação, da experiência de conviver com professoras da Faculdade de Educação e do Instituto de Psicologia. Pude experimentar, na prática, o que pode ser um professor com qualificações específicas na área pedagógica. Presenciei, em sala de aula, a beleza de um professor que possui segurança e método, e ao mesmo tempo demonstra amizade e respeito por seus alunos. Fica aqui meu agradecimento.

Nas disciplinas pedagógicas encontrei informações que ajudariam a sistematizar e a otimizar a prática didática que já executava nos cursos de Ilustração Editorial. Aprendi diversos métodos pedagógicos que consolidaram e aprimoraram procedimentos, alguns aplicados intuitivamente. Dessa forma, articulei em minhas aulas métodos *diretivos* e *não diretivos*, que considero necessários ao aprendizado da arte da ilustração. O estudante dessa arte deverá adquirir conhecimentos e habilidades, que serão proporcionados diretamente pelo professor, tais como conceitos de composição ou técnicas de pintura. Mas deverá, igualmente, desenvolver novas atitudes e comportamentos nos quais sua capacidade criativa poderá se expressar, que dependerão mais de estímulos e questionamentos apresentados pelo educador. Para alcançar esses diferentes objetivos, estruturei o curso, que descreverei nas páginas seguintes, com etapas sucessivas de *exposição*, *demonstração* e *interrogação*. Finalmente, o método *ativo*, de fundamental importância, por permitir a descoberta do próprio potencial, corresponde nesse curso à prática da interpretação visual de textos e a consequente execução de uma ilustração. Também destaquei a possibilidade da participação *ativa/grupal*, por meio de debates sobre os trabalhos realizados, provocando importante troca de informações, opiniões e experiências.

III

CURSO DE ILUSTRAÇÃO EDITORIAL

Este curso apresenta conhecimentos adquiridos em minha experiência como ilustrador profissional e constitui o aspecto prático deste Trabalho de Conclusão da Licenciatura em Artes. O curso incorpora, também, experiências obtidas em cursos de extensão ministrados por mim, em diversas ocasiões, na Universidade de Brasília. A atividade de ensinar, enriquecida com os conhecimentos teóricos adquiridos sobre arte e pedagogia, possibilita organizar o conhecimento adquirido e sistematizar os métodos de transmissão desse conhecimento. Utilizando, entre outros, recursos didáticos tais como a *exemplificação* e a *demonstração*, e tendo como apoio teórico o texto *Do Desenho*, de Mario de Andrade (ver Anexo A), as aulas incorporam gradualmente diferentes técnicas para a realização de desenhos e ilustrações. O curso também apresenta aos alunos a prática da interpretação visual de textos, com exercícios realizados a partir de matérias jornalísticas. Os variados assuntos destas matérias devem ser traduzidos por meio de imagens, revelando a opinião que o aluno desenvolveu sobre o tema proposto. O roteiro do curso, apresentado a seguir, pretende estimular modos pessoais para resolver as questões que surgem na criação de uma ilustração. Promover a conscientização de que criar é um ato de convicção, que surge da experiência de vida de cada um, talvez seja a principal contribuição pedagógica desta proposta. Criar uma ilustração não deve se limitar à elaboração de um pensamento, mas ser a expressão da vivência do artista. A unidade entre forma e conteúdo, percebida nos 3 contextos: sensorial, emocional e intelectual, advirá dessa origem vivencial. Diferentes dimensões, como a social, a política, a cultural ou a afetiva estarão, assim, integradas. Desse modo poderá surgir o conceito que fundamenta a criação de uma boa ilustração.

Carga horária total: 56 horas.

8 dias, de 9 às 12h30m e de 14 às 17h30m.

LISTA BÁSICA DE MATERIAIS

Pincéis Tigre, série 308 ou Kolinsky. Tamanhos fino, médio e grosso.

Papel Chamex.

Diversas qualidades de papel para aquarela.

Tinta Guache Talens ou outra marca de qualidade profissional. Cores preto e branco.

Máscara para aerografia (friskfilm) e máscara líquida.

Lapiseira 03, 05 ou 07

Lápis de cor Caran d'Ache ou similar; lápis de cor avulsos: cinzas, preto e branco.

Cola spray ou Pritt.

Estilete.

Limpa-tipos ou borracha macia.

Fita durex.

Esponjas, brochinhas(material para artesanato).

Godês, ou recipientes para mistura de tintas.

Mesas de luz

Apresento, na próxima página, o diagrama do planejamento do curso.

	1º fim de semana		2º fim de semana		3º fim de semana		4º fim de semana	
	Sábado	Domingo	Sábado	Domingo	Sábado	Domingo	Sábado	Domingo
9h - 10h	Apresentação: Objetivos; metodologia. Palestra: Ilustrações jornalísticas. Texto M..de Andrade.	Palestra: Ilustrações em revistas. Texto M..de Andrade.	Ilustrações em capas de livros. Texto M..de Andrade.	Palestra: Ilustrações em selos postais e publicações didáticas e institucionais. Texto M..de Andrade.	Mesa de luz: Método e demonstração. Uso de máscaras. Exercício.	Mesa de luz: Método e demonstração. Uso de máscaras. Exercício.	Exercício de interpretação de textos.	Exercício de interpretação de textos.
10h - 11h	Exercício de observação.	Exercício de observação.	Exercício de observação.	Exercício de observação.	Exercício.	Exercício.	Finalização de ilustração.	Finalização de ilustração.
11h - 12h	Exercício de observação; demonstração.	Exercício de observação; utilização de máscaras.	Exercício de observação; utilização de máscaras.	Exercício de observação; utilização de máscaras.	Exercício.	Exercício.	Finalização de ilustração.	Finalização de ilustração.
12h - 12h:30m	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.
14h - 15h	Textura 1: Pedra; demonstração.	Textura 2: Madeira; demonstração.	Textura 3: Tecido; demonstração.	Textura 4: Vidro e metal; demonstração.	Textura 5: Pele; demonstração.	Exercício de interpretação de textos.	Finalização de ilustração.	Finalização de ilustração.
15h - 16h	Exercício de textura.	Exercício de textura.	Exercício de textura.	Exercício de textura.	Exercício de textura.	Interpretação de textos.	Finalização de ilustração.	Finalização de ilustração.
16h - 17h	Exercício de interpretação de textos.	Exercício de interpretação de textos.	Exercício de interpretação de textos.	Exercício de interpretação de textos.	Exercício de interpretação de textos.	Interpretação de textos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.
17h - 17h:30m	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Exposição e debate sobre os trabalhos.	Análise final do curso.

Figura 3. Diagrama do planejamento do curso de ilustração editorial

3.1. METODOLOGIA

a) Palestra e exposição de ilustrações do professor

Começo com uma exposição em data-show de alguns de meus trabalhos, com duração aproximada de uma hora. Mostro aos alunos ilustrações para jornal, revista, material didático e outras modalidades de edição, divididas em seções, destacando as especificidades de cada uma. Citando um exemplo: o jornal diário dispõe de um tempo de execução menor que o de uma revista semanal ou mensal. O profissional precisará executar seu desenho no mesmo dia, se a edição for diária, ou poderá ter um período mais longo para trabalhar, se a periodicidade da publicação for maior, como geralmente acontece no caso das revistas. Por sua vez, o tempo que um leitor dispõe para cada uma dessas modalidades também será, provavelmente, diferente. O jornal quase sempre é consumido apressadamente, dentro das atividades que um dia comum requer. Por esse motivo, a notícia será dada em forma mais resumida. Por outro lado, a revista semanal poderá ser lida e observada em outro ritmo. Seus textos tendem a ser mais reflexivos e analíticos. Essas condições determinarão diferentes tipos de desenho, nos quais não somente a limitação de tempo para realizar o trabalho será importante, mas, principalmente, será determinante o tempo e o ritmo de que o leitor/espectador vai dispor. A ilustração de uma revista poderá apresentar uma abordagem mais intelectual e abstrata, ao passo que em um jornal a leitura da imagem será rápida, quase imediata. A arte apresentada deve permitir uma leitura e uma compreensão de acordo com essas limitações. Outro fator que conformará a leitura da imagem será o projeto gráfico e a diagramação de cada meio. No jornal, a ilustração compete com manchetes, publicidade, fotos e outros elementos gráficos. Há um grande *ruído* visual. Assim, a ilustração necessita ter uma estrutura visual forte, constituir uma boa *mancha gráfica*. Em uma revista, o desenho poderá estar mais integrado ao texto, diagramado com clareza e permitindo uma qualidade criativa mais difícil de obter no jornal. Da mesma forma, uma ilustração didática ou institucional precisará adaptar-se às suas específicas condições de uso. Ao dispor de exemplos de trabalhos publicados, o aluno pode desenvolver uma visão das diversas possibilidades e exigências em um processo criativo no campo da ilustração editorial.

O primeiro momento das aulas serve, também, para promover o mútuo conhecimento entre professor e alunos. Com a conversa, muitas vezes descrevendo casos do dia-a-dia no trabalho, relaxamos a tensão do começo, com a vantagem de já apresentar diversas técnicas e abordagens que serão desenvolvidas durante o curso.

b) Apresentação do texto “Do desenho”, de Mário de Andrade

Depois da palestra, apresento o texto de Mário de Andrade, distribuindo uma cópia para cada aluno. Explico em linhas gerais de que se trata, destacando algumas dificuldades relacionadas ao estilo, muito datado, mas ressaltando a importância e a originalidade das idéias expostas. Peço que seja lido, em casa, um determinado fragmento. Até o fim do curso deveremos ter lido o texto integralmente, debatendo-o no início das primeiras aulas. Os conceitos expostos por Mário de Andrade servirão, durante todo o curso, para procurarmos a compreensão do que constitui o desenho gráfico, em oposição à pintura e a outras artes plásticas. Ressalto que, usando um texto curto, objetivo uma efetiva assimilação de seu conteúdo por parte dos alunos.

Entre os méritos do texto de Mário de Andrade destaco uma reflexão sobre a relação entre a estrutura da organização espacial no desenho e o caráter narrativo que ela lhe confere. Mário considera que o desenho é “um fato aberto”, que aconteceria no espaço em branco do papel, ao qual não se poderia aplicar propriamente o termo composição, pois não se define em termos de limite ou moldura, como a pintura. O desenho, mais próximo da escrita, seria uma forma de definição intelectual, de síntese, afim à frase-feita e ao provérbio. Em meu curso, além de apontar para esse caráter simbólico do desenho, aproveito essa fina percepção, baseada em argumentos antropológicos e estéticos, para realçar a importância do uso consciente do espaço na ilustração. Como assinala Mario de Andrade, o desenho possuiria uma natureza descritiva, transitória, relacionada ao fator tempo. Localizado em um espaço do qual constituirá um dos elementos, estará associado à leitura e à narração. O uso consciente dessa qualidade do desenho, aberta à percepção e à representação do tempo, é um dos fatores que qualifica o ilustrador para o uso criativo do espaço gráfico.

c) Exercício de desenho de observação

Em seguida, iniciamos o trabalho plástico. Mesmo dedicado às artes gráficas e ao desenho, meu curso é principalmente pictórico. É comum pensarmos na execução do desenho por meio da linha, imaginando utilizar lápis, pastéis ou canetas. Minha proposta inclui a elaboração dos elementos fundamentais do desenho, tal como a composição, porém por meio de procedimentos pictóricos, com o uso de pincéis e aguadas executadas com tinta guache. Essa experimentação pode levar o aluno à percepção da fundamental importância do desenho, inclusive como base para a pintura. Um dos objetivos dessa proposta é que o aluno obtenha o entendimento de que muitas das dificuldades sentidas com relação à pintura se devem, quase sempre, a deficiências relacionadas ao desenho, no qual se inclui, de forma central, a questão

da composição. Ela constitui a base sobre a qual o trabalho visual será construído. Mais adiante, voltaremos ao tema, exposto no texto de Mario de Andrade, com mais detalhamento.

Este primeiro exercício está estruturado com 3 objetivos principais:

1) Permitir que o aluno comece a se familiarizar com o uso da tinta (isso não é explicitado, pois o foco do exercício não é a pintura, mas a composição) por meio do contato básico com o material, com o uso de diferentes misturas de pigmento e água; pela experiência de sobrepor várias camadas de tinta, com a visualização do resultado de cada aplicação e do efeito das transparências e veladuras; com a constatação dos diferentes tempos de secagem; pelo uso de diversos papéis e a percepção dos efeitos conseguidos em cada um.

2) Conscientizar o aluno da necessidade do planejamento prévio. Para obter um bom resultado, deve haver compreensão do que está sendo feito e controle em cada etapa. Desde a delimitação da área do papel que será usado até a cuidadosa superposição, nas áreas determinadas, das camadas de guache diluído em água.

3) Desenvolvimento do senso de composição. Embora Mario de Andrade considere, em seu texto, que “... só mesmo para o quadro, o painel, o afresco e para as manifestações de escultura é que se pode aplicar crítica e esteticamente a palavra “composição” Aplicá-la a desenho é um contrasenso, ou pelo menos abusivo” (p.72), em seguida ele explica que o desenho “é um fato aberto”. Estaremos questionando durante o curso os limites e as relações entre esses conceitos. A organização dos elementos no desenho será considerada uma questão compositiva que apresenta características específicas, relacionadas, por exemplo, à forma como sua estrutura se estabelece na página em branco. A construção de formas por meio de planos, e não de linhas, será parte do esforço para compreender essas características.

Como modelo a ser copiado, disponho, diante de um fundo preto, certo número de objetos, que podem ser caixas ou garrafas, pintadas em pelo menos dois diferentes tons de cinza e branco. Sugiro aos alunos planificar o desenho dentro de um quadrilátero básico, que corresponda aos limites do contorno do conjunto dos objetos apresentados. A atenção deve estar orientada para as proporções dessa forma básica, ou seja, para a relação correta entre sua largura e sua altura. Depois de expor, durante a palestra, a necessidade que o ilustrador tem de estar atento à diagramação e ao contexto gráfico, insisto para que o trabalho seja planejado, em primeiro lugar, resolvendo qual será a disposição da “mancha” sobre a página. Estarei freqüentemente destacando a questão da composição. Será importante observar tanto as relações internas ao desenho como aquelas que ele estabelecerá com seu contexto; neste caso, a página onde se está desenhando.

Ao iniciar o exercício, será sugerida aos alunos a realização simultânea de dois ou mais desenhos. Enquanto se aguarda a secagem da tinta aplicada em um dos trabalhos, pode-se avançar na execução de outro. Também sugiro que se utilize, em algum dos trabalhos, o mascaramento das margens do desenho ou do elemento que deverá permanecer branco, com fita isolante ou máscara para aerografia. O uso de máscaras, com o objetivo de proteger da tinta algumas áreas do papel, será uma das técnicas ensinadas durante o curso. Este exercício inicial é uma oportunidade para apresentá-la. As etapas de realização do exercício, descritas abaixo, serão demonstradas. Ao final do exercício disporemos de 15 minutos para exposição.

1) O aluno deve fazer uma anotação, com lápis, das formas a serem pintadas; uma visão do conjunto será privilegiada, em detrimento da percepção de cada forma isoladamente.

2) Estando esboçada a estrutura básica do trabalho, iniciamos o preenchimento com uma primeira camada de guache diluído, em um tom médio de cinza, cobrindo toda a área do quadrilátero, menos o elemento branco, que será preservado dessa cobertura.

3) Deixando secar a tinta, o aluno aplica uma segunda camada em toda a área, menos a parte branca e um segundo elemento, correspondente ao objeto cinza mais claro.

4) Aplicaremos em seguida uma terceira camada, que preservará somente as áreas mais claras, cobrindo o fundo e o elemento que corresponde ao objeto cinza mais escuro.

5) Finalmente, pintará somente o fundo, com um guache mais escuro, representando assim o fundo preto e finalizando o trabalho. A imagem deverá estar construída por camadas sucessivas de tinta, sem linhas de contorno, apresentando efeito de unidade e harmonia.

Exemplo de resultado do exercício desenho de observação:



Figura 4. Desenho de observação realizado com *guache*.

d) Representações de texturas

Depois do intervalo para almoço, iniciaremos um novo aprendizado, sobre técnicas de representação de texturas. Este segundo exercício está estruturado com o objetivo de proporcionar ao ilustrador recursos para sugerir, graficamente, diferentes materiais, tais como madeira, tecidos, pele, pedra, pele e vidro. O profissional precisará utilizar esses recursos na descrição visual de objetos e situações, prática que constitui o cotidiano do ofício. Estes procedimentos pictóricos constituem, também, recursos que poderão ser usados com outras finalidades, em aplicações diferentes daquelas para as quais foram ensinados. Ressalto que todas as técnicas mostradas têm caráter experimental, permitindo variações, descobertas e explorações pessoais. Serão exemplificadas pelo professor e, em seguida, praticadas pelos alunos. Exemplos de ilustrações originais, utilizando as técnicas descritas, estarão disponíveis para observação. Ao final do exercício, disporemos de 15 minutos para exposição dos trabalhos e análise conjunta.

As texturas serão experimentadas em pequenos retângulos, desenhados em seqüência vertical, no lado esquerdo de uma folha. Os retângulos deverão ser delimitados por meio de mascaramento, feito com fita isolante. Pode-se proteger o resto do papel com outra página, na qual se cortam pequenas janelas, que ficará colada sob os mascaramentos. Ao lado de cada textura, sugere-se que o aluno descreva as sucessivas etapas do trabalho.

1- Textura de pedra

a) Utilizando uma escova de dente (que pode ser raspada com o lado não cortante de um estilete) ou um pincel (batendo-o contra o dedo, por exemplo), embebidos na tinta guache escura, faz-se um chapisco sobre a área onde se deseja aplicar a textura. Pode-se delimitar essa área com mascaramentos. Estes podem ser feitos com máscaras para aerografia, papel recortado ou, com certos cuidados para não danificar o papel, fita adesiva. Tratando de variar o tamanho das pequenas gotas, deve-se, ao mesmo tempo, tentar preencher com uniformidade toda a área. Pode-se usar tinta acrílica em vez de guache, com o objetivo de evitar sua dissolução na aplicação das subseqüentes camadas de tinta.

b) Usando um pincel ou uma brocha de espuma, aplica-se suave e uniformemente uma camada de guache transparente, num tom médio de cinza, sobre o chapisco. Podem-se obter efeitos de textura secando a tinta com um papel toalha absorvente, esfregando com o dedo ou produzindo manchas com o pincel.

c) Após deixar secar a camada anteriormente aplicada, pode-se obter a sugestão de volumes e reentrâncias por meio da remoção da tinta com água e papel toalha absorvente, ou com retoques feitos com tinta ou lápis de cor.

d) Por cima das camadas anteriores, faz-se novamente um chapisco, com tinta branca.

e) Usando um pincel fino, aplica-se o guache branco nas gotas negras e nos efeitos de textura, representando o efeito da luz sobre a superfície. Pode-se produzir a impressão de rachaduras, volumes e orifícios, pintando linhas finas com guache preto e aplicando o branco para realçar a impressão de relevo. Retoques podem ser aplicados com lápis de cor pretos, cinzas e brancos, finalizando o exercício.

Exemplo de uso da textura de pedra:



Figura 5. *Impiedade*. Guache.

2- Textura de madeira

a) Usando tinta guache diluída, cinza escuro, e o pincel seco, com suas cerdas abertas, aplicam-se diversas linhas paralelas, irregulares, simulando veios da madeira, sobre a área onde se deseja aplicar a textura. Pode-se delimitar essa área com mascaramentos.

b) Aplica-se sobre as linhas feitas anteriormente uma camada uniforme de tinta transparente, com pincel ou brocha de espuma. Podem-se obter efeitos de textura secando a

tinta com um papel toalha absorvente, esfregando com o dedo ou produzindo manchas com o pincel.

c) Pequenas manchas podem ser realizadas com pinceladas e salpicaduras, simulando buracos e defeitos da madeira.

d) Com tinta branca ou por meio da remoção de tinta com água e papel absorvente, representamos o efeito da luz sobre a superfície. Retoques podem ser aplicados com lápis de cor pretos, cinzas e brancos, finalizando o exercício.

Exemplo de uso da textura de madeira:



Figura 6. *Cara de pau*. Guache.

3- Textura de tecido

a) Aplica-se na área delimitada, onde se deseja representar o tecido, uma camada de tinta guache diluída, cinza médio escuro. Pode-se delimitar essa área com mascaramentos.

b) Enquanto a tinta ainda está úmida, seca-se com o papel toalha enrugado. Pode-se usar este procedimento para definir volumes, secando a tinta nas áreas onde se deseja representar o efeito luminoso.

c) Retoques podem ser aplicados com lápis de cor pretos, cinzas e brancos, realçando dobras e volumes, finalizando o exercício.

Este procedimento não produzirá uma representação realista. Com o objetivo de obter diferentes resultados podem-se utilizar diversos papeis ou até mesmo tecidos absorventes. O efeito expressivo desta técnica, uma espécie de carimbo, é intenso e permite rica exploração.

Exemplo de uso da textura de tecido:



Figura 7. *Presidente preso*. Guache.

4- Textura de pele

Esta técnica, tal como a anterior uma espécie de carimbo, funciona bem com o uso de mascaramentos. Como no caso anterior, este procedimento tampouco produzirá uma representação realista, constituindo, porém, um recurso de forte efeito expressivo. a) Dilui-se a tinta guache preta em um pouco de água, obtendo uma consistência cremosa. Aplica-se um

pouco da tinta em uma folha, que será usada apenas como “almofada” para a mão, usada como carimbo.

b) Entinta-se a parte da mão que será usada como carimbo. É aconselhável, antes de aplicar a tinta na arte-final, testar o resultado da pressão da mão em outro papel, para checar se a consistência da tinta está adequada; pode estar muito seca, ou, ao contrário, úmida demais. Nesses casos, pode-se corrigir o problema e repetir a operação.

c) Com o guache adequadamente diluído e a mão entintada, aplica-se sobre a área desejada, com uma única pressão. Repete-se a operação até que toda a área esteja coberta.

d) Para definir formas e volumes, nesta técnica os retoques são mais necessários do que nas texturas mostradas anteriormente, devido à imprecisão na colocação das manchas de tinta. Podem ser realizados com raspados feitos com um estilete, aplicados com lápis de cor pretos, cinzas e brancos ou utilizando pincéis finos e guache preto e branco.

Exemplo de uso da textura de pele:

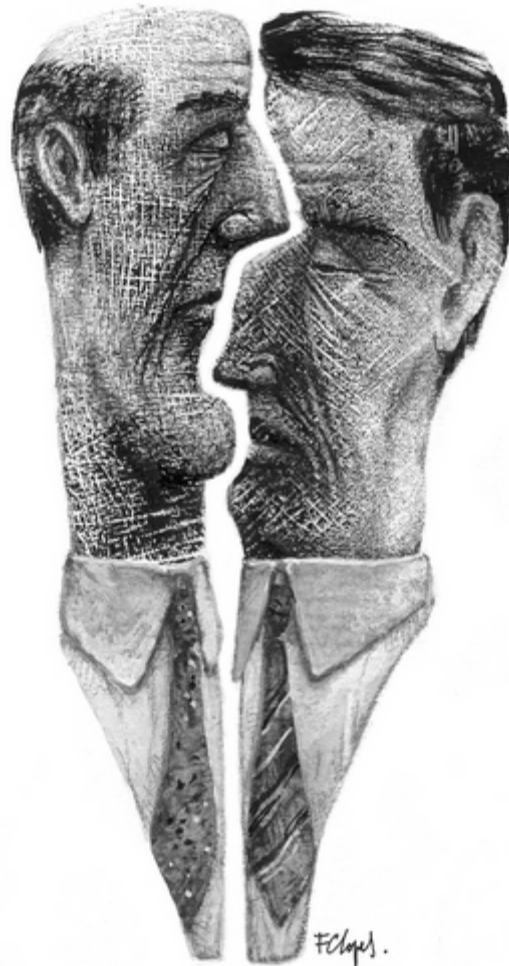


Figura 8. *Corruptos*. Guache

4- Textura de vidro ou metal

Como no caso anterior, estes procedimentos tampouco produzirão uma representação realista. Constituem, porém, recursos de bom efeito gráfico. Podem ser utilizados para resolver diversas necessidades expressivas.

a) Trabalhando com as brochinhas de espuma ou pelo, aplica-se a tinta diluída, transparente, em pinceladas longitudinais paralelas sobre a área onde se deseja aplicar a textura. Pode-se delimitar essa área com mascaramentos, recortados para definir a forma do objeto que se deseja representar.

b) Repetem-se as aplicações, sobrepondo-as em camadas, com o objetivo de sugerir transparências, sombras e reflexos.

Exemplo de uso da textura de vidro ou metal:



Figura 9. *Otimismo*. Guache

e) Exercício de uso de *mesa de luz*

Por permitir a visualização de camadas de papel em transparência, antes do advento da computação a mesa de luz era um recurso amplamente utilizado na finalização de trabalhos gráficos. Seu uso persiste em arte e na ilustração, ajudando o profissional a re-elaborar seus desenhos preparatórios e facilitando a utilização de referências fotográficas. Aqui, além de apresentarmos maneiras de aproveitar a economia de trabalho que a mesa de luz proporciona, temos o objetivo de continuar apresentando ao aluno o aprendizado de técnicas de pintura. Utilizando referências fotográficas, o estudante tem a oportunidade de perceber que as dificuldades freqüentemente sentidas, ao tentar pintar, não têm sua origem em carências propriamente técnicas. Elas são causadas, fundamentalmente, pela precariedade na estruturação do desenho que lhe serve de base.

Ao final do exercício, descrito abaixo, disporemos de 15 minutos para exposição dos trabalhos e análise conjunta.

1- Usaremos como referência, neste exercício inicial, uma fotografia em preto e branco. Uma vez escolhida a imagem a ser desenhada, deve-se obter uma reprodução, em uma folha impressa apenas por um lado. Uma boa fotocópia poderá resolver. É preciso fazer duas cópias. Uma será colada no papel onde se fará a ilustração e a outra deve servir como referência a ser utilizada na fase de acabamento.

2- Cola-se a foto impressa no verso do papel que será pintado, observando sempre a composição que se deseja apresentar. Deve-se usar de preferência uma cola spray, que apresenta a vantagem de ser aplicada rápida e uniformemente, além de não descolar ao ser espalhada a água sobre o papel. A cola deve ser aplicada no lado em que a imagem está impressa.

3- Com máscara para aerografia ou fita adesiva, pode-se fazer o mascaramento dos limites da imagem que será pintada. O resto do papel pode ser protegido com outra folha, na qual se abre uma janela.

4- Aplica-se uma camada de tinta, diluída em um tom médio de cinza, uniformemente, com brocha de espuma ou pincel. Espera-se a secagem. Durante todo o processo de pintura, é importante lembrar-se de apagar a mesa de luz por alguns momentos, para visualizar melhor o resultado do trabalho.

5- Com o objetivo de representar as áreas iluminadas da imagem, retira-se a tinta nessas áreas do desenho com água e papel absorvente. Espera-se a secagem.

6- Usando a tinta em um tom mais escuro, aplica-se com pincel nas áreas de sombra. Esperando a secagem, sobrepõem-se cuidadosamente camadas, para obter, mantendo a

transparência, os tons mais escuros. Lembrar-se de apagar a mesa de luz por alguns momentos, para visualizar melhor o resultado do trabalho.

7- Desligando a mesa de luz, coloca-se ao lado da ilustração a imagem impressa, guardada para ser usada como referência, nesta fase de execução de detalhes e acabamento. Os retoques e a finalização podem ser realizados com lápis de cor pretos, cinzas e brancos ou utilizando pincéis finos e guache preto e branco.

Exemplo de uso da mesa de luz:



Figura 10. *Estudante*. Guache

f) Exercícios de interpretação visual a partir de textos jornalísticos.

Este exercício apresenta para os alunos questões de natureza diversa das expostas até aqui. Destacaremos, neste exercício, a importância da descoberta, por parte do artista, daquilo que constitui sua interpretação pessoal sobre o assunto a ser ilustrado. O trabalho deve ser expressão de uma tomada de posição por parte do ilustrador. O desenho, inevitavelmente, representará certo ponto de vista, uma determinada visão de mundo. O criador de imagens deve estar atento a isso. Deve-se buscar a unidade entre os fatores sensoriais, emocionais e abstratos, ou seja, entre *forma* e *conteúdo*. Mostrei durante as palestras, no início de cada aula, vários roteiros e soluções para ilustrar diferentes tipos de texto. Esses procedimentos deverão ser utilizados agora. Serão apresentados textos jornalísticos sobre assuntos atuais. Em seguida, os alunos devem criar uma imagem gráfica para ilustrá-lo.

Inicialmente, será distribuído um texto para cada um. Estipula-se um tempo de 20 minutos para a leitura e a realização de um esboço. Essa idéia, graficamente expressa, será então apresentada à turma, para debate. O foco desse debate será, principalmente, o conceito, a idéia elaborada para interpretar o assunto. Tentaremos, em conjunto, fazer uma análise das possíveis leituras da imagem. Muitas vezes, nesse debate mais conceitual, são também apresentadas questões formais, relativas, por exemplo, à escolha do enquadramento da imagem ou ao foco da composição. Essas questões são muito oportunas. Elas possibilitam esclarecer as muitas maneiras em que a forma e o conteúdo se entrelaçam. Assistir ao depoimento de leitores/espectadores, com diferentes modos de ver e ler a imagem, enriquece a compreensão do ilustrador sobre os limites e o alcance de seu desenho. Ele pode aprender, por exemplo, o valor da síntese, da economia visual e narrativa, que otimizará a leitura de sua imagem e a compreensão de sua idéia. Pode, igualmente, ficar mais evidente a necessidade de usar uma referência documental, ou de realizar uma pesquisa iconográfica para qualificar seu trabalho. Esse exercício será repetido algumas vezes, entregando diferentes textos para cada aluno e repetindo o processo de análise coletiva.

Em seguida, proponho uma tarefa a ser iniciada em casa e finalizada na próxima aula. Entre os muitos textos que usamos, cada aluno escolherá um. Em casa, deve desenvolver uma idéia para a ilustração e realizar alguma pesquisa visual para sua elaboração. Escolhendo utilizar algumas das técnicas ensinadas durante o curso, pode começar sua finalização em casa, ou trazer as referências necessárias à sua execução para a aula seguinte. Disporemos de várias aulas para a realização desse exercício. Serão feitas avaliações coletivas desses últimos resultados. Uma análise final dos trabalhos encerrará o curso.

IV CONCLUSÃO

Os estudos no campo da *Cultura Visual* propõem uma reinterpretação do conceito de Arte/educação e deslocam seu foco de estudo do mundo da Arte, freqüentemente sinônimo de arte erudita, para um conceito mais inclusivo e preocupado com a experiência cotidiana de alunos e professores. Desse modo, parecem corresponder à redefinição do conceito de Arte contemporânea, tal como apresentado no primeiro capítulo deste texto, relativo ao curso de Bacharelado.

Lemos na dissertação de mestrado de Carolina da Silva ” (2010, p.156) que, com o fim da lógica modernista, “a Educação Artística perdeu uma consciência de si enquanto área cuja especificidade exigiria uma identidade própria, ou seja, foi-lhe retirada a possibilidade de perceber quais eram as suas necessidades internas”.

Essas palavras parecem ecoar as anteriormente citadas, de Suhail Malik, referentes à arte contemporânea e à pintura. O abandono das lógicas de estruturação e da história desenvolvimentista geraria a proliferação e a transformação de práticas, mídias e conteúdos que hoje poderiam ser consideradas arte. Desse modo, a pintura deixaria de ser determinada pela tradição e pelas necessidades internas da disciplina, sendo definida como uma forma a mais de arte contemporânea. Arthur Danto, igualmente, ao considerar a ruptura provocada pela chamada arte conceitual, amplia radicalmente o alcance da interpretação da obra de arte, articulando-a ao contexto histórico e cultural. A compreensão da obra deixa de ser uma questão de *conteúdo* e passa a ser de *continente*.

Nas conclusões de sua dissertação, refletindo sobre a necessidade de mudança e reinterpretação no campo da *Educação Artística*, da Silva afirma:

A Arte, definida como produção cultural, perde a sua centralidade na Educação Artística, surgindo o apelo à adoção de uma categoria mais inclusiva, a Cultura Visual. Determinante para este reposicionamento é a reinterpretação do conceito de cultura que sustenta as propostas para o ensino da Cultura Visual e a define como algo comum, eliminando a distinção de valor entre Arte Erudita e Cultura Popular. Por outro lado, a Estética afasta-se das premissas formalistas e foca a construção de significado, sendo que, a sua influência enquanto área disciplinar também é reinterpretada, pois esta resulta do cruzamento de diferentes teorias que atuam a par de outras influências. (2010, p.158)

Essa requalificação do conceito de Arte gera uma mudança de foco, realçando a importância da experiência subjetiva. A questão da identidade estará no centro do processo pedagógico, como parte essencial da contextualização e da compreensão do fenômeno artístico. Em função disso, alunos e professores precisarão determinar novos currículos e métodos, incluindo neles, em um sentido amplo, sua experiência cultural.

O artista-filósofo Mark Tansey, ao elucidar e valorizar a utilização da metáfora como operação interna à linguagem pictórica, pode estar indicando uma possibilidade de articulação entre Arte e Educação. A metáfora constitui a matéria-prima da ilustração, elemento central da construção e da leitura da imagem artística. Assumindo o reconhecimento deste valor central da linguagem visual, eixo onde criação e interpretação se cruzam, um programa de Arte/educação por meio da ilustração poderá cumprir uma função extremamente significativa.

No campo dos estudos relacionados à Cultura Visual o *lugar da arte* é reinterpretado: extingue-se a distinção de valor entre Arte erudita e popular; a Estética se afasta das premissas formalistas e busca a construção do significado; os tópicos que definem a identidade - ideologia, lazer, cultura - são inseridos no currículo. Nesse contexto, penso que o ensino da ilustração preenche as condições necessárias para um projeto didático exemplar. Ao tratar de temas contemporâneos, permite a reflexão sobre nossa realidade. Tópicos como poder, sexualidade, violência, política e ecologia estarão propondo a tomada de consciência com relação à própria vida. A ilustração, amplamente inserida nos mais variados meios de comunicação, possibilita o questionamento e a expressão da identidade do aluno, permitindo a inclusão da dimensão lúdica de sua experiência cultural.

IV

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mario de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. INL, Brasília., 1975.
- AITA, Virgínia H. Posfácio à edição brasileira, in Arthur Danto, *Após o fim da arte*, EDUSP, SP, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*, Martins, São Paulo, 2005.
- CORONA, Marilice Villeroy. *Auto-referencialidade e meta-pintura*. In: 15º Encontro Nacional da ANPAP, 2007, Salvador.
- SILVA, Carolina Carvalho Palma. *A cultura visual na educação artística*. Dissertação de Mestrado em educação artística. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. 2010.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. Odisseus Editora, São Paulo, 2006.
- DANTO, Arthur. *Mark Tansey: visions and revisions*. Harry N. Abrams, Nova York, 1992.
- DIAS, Belidson. *O I/Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.
- FREEDMAN, Kerry. *Currículo dentro e fora da escola: representações da Arte na cultura visual*. In: Barbosa (org) *Arte/Educação Contemporânea*. Consonâncias Internacionais. São Paulo, Cortez, 2006.
- MALIK, Suhail. *A pintura como arte contemporânea*. In catálogo da exposição *Painting as a foreign language*, Ed. da Cultura Inglesa, São Paulo, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais*, Brasília, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e pensamento*. Iluminuras/FAPESP, São Paulo, 2001.

ANEXO A

Mario de Andrade. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. INL, Brasília, 1975.
Páginas 69 a 77.

O que me agrada, principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, uma plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel.

Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. É fácil de provar este caráter antiplástico do desenho. Ele é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência. Toda escultura, toda pintura, sendo um fenômeno material, nos apresenta um fato fechado, que se constrói de seus próprios elementos interiores, inteiramente desrelacionado com o que para a estátua ou para o quadro seria o não-eu. Os limites da tela, por exemplo, representam para o quadro uma verdade infinitamente poderosa, que se impõe tanto como a disposição dos volumes e das cores, que o pintor escolherá para o seu assunto. Mas este é na realidade e

de certa maneira, de valor secundário, pois o que importa, antes de mais nada, para que se dê pintura legítima, é que haja composição. E esta se dá justamente em relação aos limites da tela. Só mesmo para o quadro, o painel, o afresco e para as manifestações de escultura é que se pode aplicar crítica e esteticamente a palavra “composição”. Aplicá-la a desenho é um contrasenso, ou pelo menos abusivo.

Porque o desenho é, por natureza, um fato aberto. Se é certo que objetivamente ele é também um fenômeno material, ele o é apenas como uma palavra escrita. Nós temos dados positivos para saber que, de fato, foi do desenho que nasceu a escrita dos hieroglifos. Não sabemos como se originou a pintura, mas é muito mais provável que a sua primeira conceituação no espírito humano, tenha provindo dos rabiscos rituais, em preto, em vermelho, em branco, com que todos os povos primitivos se enfeitam no corpo, para os cerimoniais. Jean de Bosschere faz uma observação muito interessante neste sentido. Diz que o desenho implica de tal forma um desenvolvimento intelectual maior, uma civilização mais adiantada que não é encontrado entre os povos naturais, ao passo que quase todos estes já se utilizam de processos primários de pintura. A afirmação, apesar do seu caráter dogmático bastante errado, não deixa por isso de ser interessantíssima. Não é inteiramente exato que não se encontre o desenho entre civilizações consideradas “primitivas”. São raras é verdade, mas existem, como por exemplo os bochimanos e certas tribos da América do Norte, que usam o desenho às vezes com tanta mestria como os magdalenianos do pré-histórico. Em todo caso, qualquer destes poucos exemplos que lembro agora, tem o desenho misturado ou com a cor, como é o caso dos bochimanos, ou com o sulco escultórico, como nas cavernas pré-históricas. O que se poderia talvez argumentar é que esses povos tenham chegado ao desenho através da pintura e da escultura.

Argumentação mais forte contra a afirmativa de Bosschere é que, mesmo a pintura do corpo, entre os povos mais atrasados mentalmente, é sempre uma escritura, de natureza hieroglífica. Hoje isso é questão passiva da etnografia, e sabemos definitivamente que a cada rabisco, a cada cor, a cada mancha, a cada decoração enfim, os primitivos atribuem um valor simbólico, e cada elemento quer dizer alguma coisa compreensível à inteligência do clã ou pelo menos dos seus pajés. Tudo tem sentido, tudo tem valor de magia exorcística ou propiciatória, e o primitivo jamais se pinta pelo simples prazer de se enfeitar. Esta noção de prazer só viria se conceituar posteriormente, conforme a doutrina aristotélica. Assim, em contrário à afirmação de Bosschere, as pinturas primitivas participam muito mais da natureza e da essência caligráfica do desenho, que da pintura propriamente dita.

E com efeito, na infinita maioria, todas essas decorações simbólicas do ser primitivo, são como o desenho, um fato aberto. Não é o limite natural do rosto, fechado pela cabeleira e pelo ângulo do maxilar inferior, não é o limite imposto pelo peito, que fecham essas pinturas corporais, mas antes elas se disseminam pelas faces, pelo corpo, sem o princípio da composição fechada. Desconhecem portanto o elemento instintivo da moldura, da mesma forma que o desenho o desconhece, ao passo que a pintura o implica fatalmente. Um quadro sem moldura, pede moldura; está sempre de alguma forma emoldurado pelos seus próprios e fatais limites de composição fechada. Ao passo que colocar moldura num verdadeiro desenho, que só participe da sua exata natureza de desenho, é uma estupidez que toca as raias do vandalismo. Os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos.

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita. Desenha-se um perfil, por exemplo, e o traço para em meio, ao chegar no colo, ou na raiz da cabeleira. Risca-se a expressão de uma mão, a que um braço não continua; ou o movimento que fez agora este cabrito. E o cabrito não se apoia num chão.

Poderão argumentar que estou exemplificando apenas com uma espécie de desenho, o esboço, o croquis, me esquecendo dos desenhos completos. Mesmo estes, milhares de vezes ultrapassam os limites de um quadrilátero imaginado, ou prescindem dele. Não me esqueci, porém, dos desenhos completos, apenas afirmo que, quando eles implicam definidamente a moldura quadrangular ou circular, estão invadindo terreno alheio, terreno que é da pintura, terreno exclusivamente plástico que exige composição. A pintura também se utiliza das formas naturais e tanto pinta uma maçã como um nu. Mas não exige o traço, e, quando o emprega, está invadindo o domínio do desenho. Não exijo nem desejo que a pintura seja abstrata. Deus me livre! Mas quando ela se aplica, mesmo no bom quadro de gênero, como o holandês, a representar coisas e fatos, ela procura descobrir e representar um elemento de eternidade. E é por isto que a transposição da “matéria” de um peixe, de um panejamento como de uma Madona ou de uma “maja”, por meio da “matéria” do óleo, da têmpera, da parede colorida, tem valor intransigente na validade estética de uma pintura, ao passo que no desenho esse problema de transposição não quer dizer nada. A bem dizer, não existe.

A pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. O desenho, muito mais agnóstico, é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto. Em vez de buscar as essências misteriosas e eternas, o desenho é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra “monte” substitui a coisa “monte” para a nossa compreensão intelectual.

E foi por isto que afirmei, no início deste artigo, ser o desenho ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. Ele é uma espécie de provérbio. Exprime, da mesma forma que o provérbio, uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual. Tem, assim, a mesma força equilibrada e clássica dos provérbios. O desenho não é uma frase, é uma frase-feita. Da mesma forma como a frase-feita, o provérbio, o dito, vão se fixando aos poucos, numa luta grave entre o sentimento e a sua expressão, até que, livres de elementos condicionais, se organizam em sua forma definitiva: também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e a sua expressão gráfica. Esta luta, esta lentidão, permitem ao desenho o tempo, a depuração, que a frase de conversa não tem. E ele assume, assim, a natureza essencialmente poética do provérbio. Digo “poética” porque o provérbio, mesmo quando fixado em linha de prosa, é pura poesia: emprega os processos essenciais da manifestação poética, é da natureza eminentemente definidora da poesia, e não da natureza descrevedora e contemporaneamente raciocinante da prosa. Todo conceito, todo grito, toda oração, todo fim verbalizado de experiência fisiopsíquica, é poesia. E com efeito, os livros sagrados, os provérbios, as frases-feitas, as máximas, orações e ritos, são sempre fortemente ritmados, e usam freqüentemente os processos materiais da poesia, as metrificações e a rima.

Mas nós todos estamos cansados de saber que a sabedoria dos provérbios se não é de todo mentirosa, é eminentemente transitória. Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento; e não é menos verdade que a cada provérbio existente podemos quase sempre opor outro provérbio que o contradiz completamente. Sim, se nos queixamos de algum mau governo, dirá o chileno descontente que é porque a galinha do vizinho é mais gorda do que a nossa; mas se ele se queixa, lhe responderemos que cá e lá más fadas há. E assim o provérbio é muito mais a definição de uma verdade transitória, mansa como a reflexão conceituosa de um chim, que uma verdade eterna, filosoficamente provável. Essa a natureza deliciosa do desenho, que é transitório e sábio como um provérbio, terrestremente, momentaneamente conceituoso como um provérbio. Uma esperança de conforto...