

FBAUP, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - 2010/2011

Relatório de projeto: A hora do banho

A influência das guardas ilustradas na interpretação do *álbum narrativo para crianças*

Elsa Navarro

Relatório do projeto submetido para satisfação parcial dos requisitos do grau de **Mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais**.

Projeto orientado pelo **Professor Doutor Eduardo Aires** com a co-orientação do **Professor Rui Vitorino dos Santos**.

Abstract

Este estudo procura perceber a relação que as *guardas*, quando ilustradas, têm com o processo de significação produzido pela leitura dos *álbuns narrativos para crianças*, livros profusamente ilustrados com textos curtos.

Por forma a averiguarmos a influência que a observação das *guardas ilustradas* exerce sobre expectativas e interpretações do leitor, antes e depois de consumada a leitura completa de texto e ilustração do *miolo*, executamos um **trabalho prático**. Assim, ilustramos e paginamos um texto de literatura infantil e juvenil, para o qual criámos um conjunto de soluções de *guardas*.

Concluímos que as *guardas ilustradas* podem funcionar como segundo espaço narrativo no *álbum narrativo*, em função do modo como as ilustrações que as preenchem vão estabelecer conexões com a história do livro.

Abstract

This study seeks to understand the relationship that the *endpapers*, when illustrated, have in the process of meaning, produced by the reading of *children's picture books*, lavishly illustrated books with short texts.

In order to investigate the influence that the observation of the illustrated endpapers has in the expectations and interpretations of the reader, before and after the finished reading of the complete text and illustrations of the book's body, we executed a practical study. Thus, we did the text layout and illustrations for a children's story, for which we have created a suite of *endpapers*.

We concluded that the *endpapers* can function as a second narrative space in the *picture book*, in ways depending on how their illustrations will establish connections with the history of the book.

Índice

1. Introdução	3
2. Enquadramento e fundamentação	4
2.1 Paratextos icónicos no livro	4
2.2. O conceito de <i>álbum narrativo</i>	5
2.3 Metodologias criativas e técnicas da componente prática: ilustração e paginação de um texto para um <i>álbum narrativo</i>	5
2.4 Anatomia do álbum para crianças	8
2.4.1 A <i>capa, contracapa e lombada</i>	8
2.4.2 Forma e dimensão	10
2.4.3 O <i>título</i>	11
2.4.4 O <i>miolo</i>	12
2.4.4.1 <i>Páginas de rosto e anterrosto</i>	13
2.4.5. As <i>guardas</i>	13
3. A articulação entre a ilustração das <i>guardas</i> e o conteúdo narrativo	15
3.1 Combinações literais	16
3.2 Combinações contextuais	18
3.3 Combinações redundantes	20
3.4 Combinações aditivas	20
3.5 Combinações paralelas	22
3.6 Combinações por montagem	23
4. Conclusões	25
5. Bibliografia	28

1. Introdução

O processo de leitura e significação de uma narrativa para crianças está geralmente circunscrito do início da primeira página de texto da história até ao fim da última página de texto, acompanhadas ou não por ilustrações. Contudo, o primeiro contacto com o livro é feito a partir de elementos gráficos e tipográficos que encontramos na *capa*, *guardas*, *página de rosto*, entre outros. Essas informações visuais são interpretadas pelo leitor sem conhecimento prévio detalhado do que vai encontrar no conteúdo narrativo principal, a história, cujo sentido geral é previamente sugerido pelo *título* e pela ilustração de *capa*. No entanto, essa sugestão pode não ser coincidente com o entendimento efectivo da narrativa que o leitor encontra no interior do livro.

Para além da evidente discrepância que eventualmente existe entre as sugestões da *capa*, do *título* e do conteúdo narrativo fundamental do livro, a história, existem outros elementos com igual poder sugestivo. Em particular nos livros para crianças, as *guardas* raramente são despidas de ilustração. Pelo contrário, é comum apresentarem elementos ilustrados que se relacionam com a narrativa principal.

3

Neste estudo, tentaremos compreender de que forma as decisões de ilustração exteriores à narrativa fundamental do livro, sugerem, orientam e interferem na interpretação e criação de expectativas antes e durante o acto da leitura dos *álbuns narrativos* para crianças, livros cuja definição abordaremos adiante.

Este trabalho escrito fundamenta a **componente prática do nosso estudo**, onde escrevemos, ilustramos e paginamos um texto infanto-juvenil, com o propósito de elaborar diferentes propostas e soluções para as *guardas*. Dessa forma, averiguamos várias possibilidades das *guardas ilustradas* interferirem na interpretação da narrativa, seleccionando as mais pertinentes.

2. Enquadramento e fundamentação

2.1 Paratextos icónicos no livro

O conceito de *paratexto* de Gérard Genette é introduzido no livro *Palimpsestos, La littérature au Degré* publicado em 1987 (LLUCH, 2009, p. 1) e é posteriormente desenvolvido noutras obras do autor.

Genette considera o *paratexto* como um elemento anterior à leitura que fornece instruções sobre o conteúdo do livro, orientando o leitor no contacto inicial. Apesar de serem considerados elementos acessórios ao conteúdo fundamental do livro, instituíram-se como componentes intrínsecas ao objecto “livro”. Assim, *título, subtítulos, dedicatória, prólogo, epílogo, índice, citações, notas, bibliografia, glossário* ou *anexos*, entre outros, rodeiam o texto e funcionam como uma porta de entrada, de transição e de transacção. Por isso, são elementos que procuram influenciar o acolhimento do público no sentido de conseguir uma interpretação do texto mais próxima das expectativas do autor. Como tal, são eles que qualificam o texto como integrante de um livro. Em suma, os *paratextos* convertem-se em orientações oferecendo ao público pistas antes de se fazer leitor.

A proposta de Genette também considera os *paratextos* factos conhecidos pelo leitor, que fornecem comentários e influenciam a recepção. Por exemplo, no caso da literatura para a infância, consideraria *paratextos* também **manifestações icónicas**, como ilustrações, o número de páginas ou a fonte escolhida (LLUCH, 2009, p. 2).

Texto e ilustração assentam, igualmente, numa estrutura que os permite ser mais eficazes, que é o resultado de decisões de *design*. A concepção gráfica do livro concorre para o seu sucesso e eficácia. No entanto, é muitas vezes ignorada. A interferência do *design* na apreciação da história/ilustração irá condicionar a leitura integral do livro (MATULKA, 2008,p. 29).

O papel dos *paratextos icónicos* constitui o tema do nosso estudo, no caso particular da análise das *guardas do álbum narrativo para crianças*.

2.2. O conceito de *álbum narrativo*

O *álbum narrativo para crianças* é a designação portuguesa correspondente ao *picture book* anglo-saxónico, um género de livro para crianças amplamente ilustrado, em que a história é suportada fundamentalmente pelas ilustrações. O texto é escasso, com páginas maioritariamente de uma só frase ou pode mesmo estar ausente. As ilustrações podem ocupar o lugar das palavras, assumindo algumas das suas funções, mas também ampliam, clarificam ou complementam o seu significado. São geralmente orientados para os pré-leitores, crianças de tenra idade que ainda não sabem ler ou então para os primeiros leitores. Esta definição etária não será alheia à reduzida presença de palavras neste género de livros, tornando-os mais acessíveis e adequados ao público alvo. Deste modo, a história é contada visualmente e textualmente.

Como o define Bader, *“A picture book is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and foremost an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page.”*(Citado em ARIZPE e STYLES, 2003, p. 9).

5

2.3 Metodologias criativas e técnicas da componente prática: ilustração e paginação de um texto para um *álbum narrativo*

Este estudo tem por base, uma componente prática que sustenta o desenvolvimento teórico desta dissertação e que compreende a criação de uma história para crianças, a sua ilustração e paginação (maquete entregue em anexo).

Assim, para contextualizar o estudo posterior e entender opções tomadas, expomos, em seguida, como se desenvolveu a sequência do trabalho prático.

A descrição desses passos será escrita na primeira pessoa, uma vez que estamos perante um processo muito pessoal, em que a utilização da terceira pessoa tornaria a leitura e o entendimento, em certos momentos, desadequados, como poderão imaginar.

A decisão que tomei de ser simultaneamente a autora do texto e da ilustração foi propositada. Considerei que a autoria do texto não compromete os resultados do tema central do nosso estudo, a averiguação do papel das *guardas ilustradas* na interpretação das histórias dos *álbuns narrativos* para crianças. Dessa forma, consegui uma maior motivação, envolvimento e cumplicidade na estruturação da dialéctica texto/ilustração. Escritor e ilustrador fundem-se, aprofundando a articulação da informação escrita e visual.

Para além de ser ilustradora, tenho uma condição que influenciou decisivamente o desenvolvimento deste estudo, o papel de mãe. Estando a criar dois filhos, um rapaz e uma rapariga, quase incompatíveis desde a nascença, tenho, por isso, solucionado uma miríade de pequenos conflitos entre irmãos. Por outro lado, com a função de mãe adveio o de criadora e contadora de histórias por volta das 21 horas, o momento de deitar os meus filhos. De forma cuidada, tentei criar para este estudo uma história que conciliasse a minha experiência profissional com a minha vivência pessoal. Por isso centra-se em ponderações pragmáticas e próximas do meu quotidiano.

O texto e as ilustrações da nossa história contam como uma mãe tenta “manipular” o entendimento entre dois irmãos coelhos de tenra idade, o Pintas e a Rosinha, através de um jogo, com o objectivo de levá-los a tomar o seu banho diário, antes de irem para a cama. Tem, por isso, como título ***Hora do Banho***.

Ao longo da minha experiência como mãe presenciei alguns pontos em comum entre os meus dois filhos, que foram alvo de atenção para o desenvolvimento quer da personalidade dos personagens criados quer para a representação nas ilustrações de alguns objectos pessoais.

Assim, as personagens de ***Hora do Banho*** têm semelhanças com os meus filhos. Tal como eles, Pintas e Rosinha entendem-se bem na água, criaram um aquário juntos, tomam conta dos seus peixes e falam com eles como se fossem gente.

O meu filho, à semelhança do Pintas, adora carros, naves e submarinos, é demasiado técnico, não fantasia muito, só acredita no que vê, ou lê nas revistas científicas. Mas gosta duma boa aventura na praia. O seu animal preferido é a baleia.

A minha filha, tal como a Rosinha, não passa sem o seu cachecol cor-de-rosa e tem o flamingo como animal preferido. Vive no seu reino encantado, de aventuras

permanentes, fala com tudo que é peluche e controla o gato de casa como se fosse uma boneca. Aos três anos de idade teve um episódio traumático no jardim-de-infância. Depois de desenhar um coelhinho, alguém achou que estava feio e amachucou-o. Desde esse dia desenha muitos coelhos e eu tento, sempre que posso, introduzir coelhos nas minhas ilustrações.

A história de ***Hora do Banho*** começa com o chamamento da mãe para os irmãos coelhos irem tomar o banho diário e a constatação de mais um conflito entre os dois, que a mãe tenta solucionar, convencendo-os a brincarem juntos. Assim, cria um jogo. Desenha um mapa do tesouro com pistas para serem seguidas, claro, até à banheira! As duas crianças entram na brincadeira, encarnando piratas ou sereias e imaginando a aventura.

As pistas e obstáculos (na realidade almofadas), colocados cuidadosamente pela mãe, ganham vida, como cenários pertencentes a uma história real, onde se transformam em “perigosíssimos” jacarés ou belíssimos peixes gigantes, onde a água do chuveiro e a ondulação da banheira, tornam-se chuva, tempestade e ondas. Assistimos assim a um **diálogo permanente entre a imaginação e a realidade**, que nos leva a fantasiar e a perceber o mundo interior das crianças, indicando também ao adulto formas de agir perante situações de conflito.

As ilustrações percorrem todas as páginas do livro, apresentando-se em página dupla, com excepção da primeira. A **técnica** utilizada é mista, por isso variada, embora seja maioritariamente visível o uso do recorte e da pintura a acrílico. Várias imagens foram tratadas digitalmente e foram sobrepostos elementos como a fotografia de bolhas de sabão, de barcos de papel entre outros, também da minha autoria.

A criação das ilustrações para as *guardas* orientou a **segunda parte do nosso estudo prático**. Estes exemplos visam dar-nos diferentes soluções e leituras para entender como poderemos orientar e manipular a criação de outras interpretações por parte do leitor, reflectindo sobre formas de o provocar.

Tecnicamente, esses resultados foram executados de forma semelhante às ilustrações da narrativa. Técnica mista com predominância do recorte e da pintura a acrílico. Em situações pontuais, como nos fundos **CC-Mapa 1**, **CA-Saturação de bolhas**

e **CM-Guardas barco 2** foram utilizadas imagens de mapas antigos ou fotografias manipuladas digitalmente.

Para nos circunscrevermos ao assunto do nosso estudo, decidimos **não efectuar a capa e contracapa deste livro, Hora do Banho**, pois poderíamos introduzir novas variáveis que influenciariam as análises e conclusões efectuadas sobre o papel das *guardas ilustradas* na interpretação da história dos *álbuns narrativos* para crianças e nas expectativas que antecedem o acto de leitura.

2.4 Anatomia do álbum para crianças

O conteúdo por excelência do livro para crianças é formado por uma parte literária, o texto, e outra icónica, as ilustrações que o acompanham e definem. Ambas suportam a história, que, compreensivelmente, para a maioria dos leitores, é o principal foco da sua atenção no contacto com o *álbum narrativo*, despertando-lhes determinadas respostas emocionais de acordo com a sua formação cultural. Mas como já referimos, não são os únicos elementos de informação textual e pictórica.

Texto e ilustração inserem-se numa estrutura resultante de decisões, fundamentalmente de *design*, que concorrem, para o sucesso e eficácia da leitura. Em seguida, pretendemos apresentar e analisar alguns dos constituintes estruturais do livro, cujo resultado formal é, essencialmente, decorrente dessas decisões e que funcionam como *paratextos icónicos*.

2.4.1 Capa, contracapa e lombada

A **capa** é, geralmente, o primeiro elemento de contacto com o livro e, por isso, *capaz* de gerar expectativas satisfatórias. Muitos são os livros em que a **capa** tem uma função essencialmente decorativa, contribuindo para o primeiro impacto com esse objecto, tornando-o mais ou menos atraente e podendo instigar a sua aquisição. São

disso exemplo os livros de romance, com narrativas, por vezes, muito extensas, cuja síntese temática pode ser apresentada na *capa*.

Nos livros para um público infantil, como os *álbuns narrativos*, as *capas* apresentam sempre uma ilustração. A escolha dessa imagem reflecte a ideia do autor ou autores para o episódio da história mais dramático ou empolgante (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2006, p. 245-246). Funciona como uma síntese do ambiente, história e expressão artística a encontrar no interior do livro, o *miolo*. Esta ilustração pode ser propositadamente concebida para a *capa*, pensada de raiz para explorar as possibilidades de antecipação do tema da história, ou retirada das ilustrações do *miolo*. Em ambas as hipóteses, a composição desta imagem deverá ter sempre em conta o espaço a ocupar pelo *título*, nome do autor e do ilustrador, logótipo da editora e poderá mesmo acautelar a inserção de alguns autocolantes ou menção no futuro de prémios e distinções.

A ilustração pode ocupar diferentes papéis. Em **continuidade**, ocupando a *capa* e continuando para a *contracapa*; ser uma **única imagem**, ocupando a totalidade da *capa* ou apenas uma parte; **dupla imagem**, imagens diferentes ocupam a *capa* e *contracapa* (MATULKA, 2008, p. 33-34).

Existem alguns casos em que a *capa* não é o primeiro elemento do livro. Ela é antecedida pela **sobrecapa**, que é uma cobertura de papel que envolve e protege a *capa* de um livro (VILELA, 1998, p. 259) sendo a sua utilização pouco habitual no nosso mercado. Pode reproduzir integralmente a *capa* ou apresentar elementos únicos.

A contracapa

Os leitores assumem que a história do livro acaba quando terminam de ler o texto, nem sempre prestando muita atenção à sua parte detrás, a **contracapa**.

Estas “costas” do livro podem conter informação valiosa, que, por vezes, ocupa igualmente parte da *capa*, como um resumo da história, críticas literárias ao livro ou livros anteriores do autor, síntese biográfica do autor e ilustrador, informação do editor, preço e faixa etária de destino do livro. Estas informações têm um propósito

informativo mas também comercial e permitem aos pais, crianças ou educadores tomarem decisões mais conscientes na sua relação com o livro.

O prolongamento da ilustração da *capa* para a área da *contracapa* pode orientar o leitor para um possível final, convidando-o a voltar novamente à análise da *capa* e criando um movimento circular de leitura.

Como sublinha MATULKA, *capa* e *contracapa* são uma parte importantíssima do design de um livro e não mero instrumento de marketing, no sentido de seduzir o potencial leitor a adquiri-lo, pois o tempo dedicado à sua exploração valoriza a experiência de leitura (2008, p. 31).

A ***lombada*** é a parte visível do livro quando é colocado com outros em estantes. O seu fundo pode ser uma continuidade da *capa* e *contracapa*, mas também pode ser um elemento cromático e textual autónomo. Contém informação do *título*, autores e editora, geralmente sob a forma do seu logótipo.

10

2.4.2 Forma e dimensão

O formato e dimensões dos livros são determinados pela mão e visão humana. O formato será determinado em função da sua natureza ou propósito, tradições e correntes de opinião contemporâneas da sua criação e, por factores económicos e técnicos, relacionados com as especificidades da impressão. (HOCHULI E KINROSS, 1996, p. 36).

A forma e o tamanho do livro podem ser um instrumento de afirmação de personalidade. As reduzidas dimensões dos livros de *Beatrix Potter* pretendiam servir as características do público a que se destinavam, crianças leitoras de mãos pequenas (MATULKA, 2008, p. 35).

Embora o formato seja exterior à narrativa, é parte física do livro, criando influências na apreciação da leitura do texto.

O ilustrador, ao produzir uma imagem com o propósito de ser impressa, tem de considerar o livro e todas as suas características físicas como verdadeiro plano pictórico, o espaço da representação.

Existe uma grande variedade de formatos e nenhum é escolhido ao acaso, podendo ser resultado de questões meramente económicas ou então pouco justificadas.

Utilizam-se formatos verticais (ao alto), outros horizontais (ao baixo), para criar espaço ou movimento e outros quadrados ou irregulares, criando-se estilos próprios. Uma orientação horizontal conduz o olhar da esquerda para a direita, enquanto uma predominância vertical acentua o olhar de cima para baixo. A consciência desta diferença pode ser decisiva em soluções narrativas ou de concepção da própria *capa*.

O tamanho dos livros pode variar. A sua definição está dependente da orientação escolhida, da adequação à história ou aos custos envolvidos na sua produção. Tamanhos maiores são geralmente mais dispendiosos e diferenças de alguns milímetros podem aumentar consideravelmente os custos de impressão, existindo por isso formatos normalizados que maximizam o aproveitamento de papel.

Para pequenos leitores há pelo menos dois conceitos consensuais: livros pequenos servem para mãos pequenas e livros grandes tornam-se muito atractivos de pegar e desfolhar. Tudo parece razoável desde de que se distribua com equilíbrio o balanço entre imagens, palavras e custos.

11

2.4.3 O título

O **título** é um elemento importante que faz parte do texto narrativo e funciona como uma espécie de identidade do livro, fazendo-se também acompanhar na capa do nome dos autores e de ilustrações. Pode aparecer igualmente com esses elementos na **página de rosto** ou sozinho numa página anterior, a de **anterrosto**. Esta última é geralmente a primeira página do *miolo* do livro e, como referem HOCHULI e KINROSS, hoje em dia, não tem nenhuma função essencial, podendo ser descartada (1996, p. 87).

O **título** insere em si inúmeras leituras que nos condicionam na nossa viagem pela interpretação da história. Pode dar ao leitor informação directa e clara, como em *Este é o Tobias* (1989), de Manuela Bacelar, apresentando objectivamente o nome da personagem principal. Se tiver um adjectivo a acompanhar pode acentuar o carácter dos personagens ou do tom da história como em *Estrambólicos* (2011), de José Jorge

Letria e André Letria, onde é possível combinar diferentes partes de corpos de criaturas, permitindo assim ao leitor criar um elevadíssimo número de novas personagens. Estrambólicas, claro está.

Ao variarem no género, *títulos* com nomes femininos ou nomes masculinos, podem pressupor um direccionamento da leitura para raparigas ou para rapazes.

Mas o *título* pode igualmente ser narrativo, de alguma maneira contar o essencial da história, como pensamos ser o caso do nosso projecto, ***Hora do Banho***.

Capa, título e ilustração providenciam informação geral sobre a narrativa, antecipando-a. No entanto podem criar ambiguidade, mistificando a nossa leitura em vez de a clarificar. A ilustração de capa tanto pode ser uma representação directa do sentido do *título* como proporcionar outras leituras a partir dos elementos que representa. Podem ser utilizadas diferentes fontes e tamanhos e configurações do *título* que irão afectar a nossa compreensão do livro (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2006, P. 246-247). Assim, em função do sentido, desenho, corpo e cor das palavras que o compõem, o *título* pode manipular o leitor a seguir um determinado pensamento.

12

2.4.4 O miolo

O ***miolo*** é definido pelas folhas já reunidas que formam um livro ou folheto, sem a *capa* (VILELA, 1998, p. 253) e fica emparelhado entre as guardas.

A partir do momento em que a história começa, quase sempre com o aparecimento das primeiras palavras, o ilustrador pode utilizar páginas simples ou duplas, podendo ocupar a totalidade da área da página. A combinação de sucessões entre áreas de dupla página totalmente preenchida ou apenas parcialmente, vai ajudar a marcar o ritmo da leitura do livro e, conseqüentemente, a sua eficácia.

Cada ilustração pode, por si só, ter uma infindável quantidade de características técnicas, conceptuais, compositivas ou outras.

Igualmente a ter em consideração é a posição e o tamanho (corpo) do tipo de letra. Dado que os *álbuns narrativos* dirigem-se aos pré-leitores ou primeiros leitores, o texto tem geralmente alguma dimensão, possibilitando boa legibilidade. MATULKA

apresenta-nos algumas das soluções mais usuais para a disposição dos textos em *álbuns narrativos* (2008, p. 47-49):

DISPOSIÇÃO FORMAL:

Texto colocado em páginas adjacentes às das ilustrações, a situação mais formal e tradicional.

Texto por cima ou por baixo das ilustrações, sem as sobrepor e podendo variar de posição ao longo do desenvolvimento da narrativa, arranjo igualmente considerado formal.

DISPOSIÇÃO INFORMAL:

Texto apoiado em eixos diagonais ou irregulares, dentro, em volta, entre ou ao lado das ilustrações.

Texto combinado com duas ou mais soluções de posicionamento.

Texto ausente do livro, em livros sem palavras, que são menos vulgares.

2.4.4.1 Páginas de rosto e de anterrosto

As **páginas de rosto** e de **anterrosto** constituem as primeiras páginas do *miolo*.

A página de *anterrosto* é preenchida isoladamente pelo *título* e surge em primeiro lugar. Como refere VILELA, no final do século XX já é considerada dispensável nas obras de pouco valor literário (1998, p. 228), sendo uma reminiscência do período em que os livros eram vendidos sem *capa*.

Na dupla-página seguinte, temos, à direita, a *página de rosto*, com informação sobre os autores, editor e, se for caso disso, o tradutor, podendo vir acompanhada de uma ilustração. Nos *álbuns narrativos para crianças* é comum ver-se um detalhe de ilustração que o livro contém no interior.

2.4.5. As guardas

Deixamos para o fim o destaque dos elementos que serão o centro do nosso estudo e desenvolvimento do trabalho prático, as *guardas*.

São as páginas colocadas no início e no fim do livro e que não contam na paginação (VILELA, 1998, p. 247). As **guardas anteriores** situam-se imediatamente depois da *capa* e deparamo-nos com elas ao abrirmos o livro. As **guardas posteriores** sucedem ao *miolo*, antes da *contracapa*. Nas *capas* cartonadas (rígidas), as *guardas* ajudam a ligar o *miolo* aos cartões que sustentam a *capa* e *contracapa*, sendo coladas ao verso dos mesmos.

Corresponde-lhes articular a transição entre a espectacularidade da *capa* e o conteúdo do livro. O seu posicionamento em relação ao *miolo* implica que a história não dependa delas, estruturando-se completamente nos seus próprios limites. Assim, são espaços complementares ao conteúdo principal e seriam narrativamente prescindíveis, mas a sua superfície é frequentemente utilizada para reforçar esse relato (ZAPARAÍN e GONZÁLEZ, 2010, P. 260-261), tal como pretendemos defender no nosso estudo.

No século XVII foram empregues papéis decorativos como *guardas* de livros, (MARTIN, 1994, p. 175) tradição que se manteve bastante popular até às primeiras décadas do século XX. Hoje em dia, podem ser brancas e simplesmente proteger o *miolo* ou ter uma função decorativa, ilustradas com diferentes motivos, como é vulgar nos livros para crianças. Neste género de livros são geralmente ilustradas com um motivo gráfico que remete para o conteúdo da narrativa. Assim, as *guardas* podem funcionar como sugestão do ambiente gráfico do livro ou do seu conteúdo temático, podendo aumentar a curiosidade e estimular a imaginação, oferecendo, em alguns casos, uma função educacional. Desse modo, podem influenciar a interpretação do leitor.

Embora na maioria dos livros, as *guardas* sejam brancas ou neutras (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2006, p. 247), estamos cada vez mais expostos a uma grande variedade de criações, despontado a possibilidade das *guardas*, quando ilustradas, serem *paratextos icónicos* que contribuem decisivamente para a variação da interpretação da história, apresentando componentes não mencionados directamente no texto.

3. A articulação entre a ilustração das *guardas* e conteúdo narrativo.

Genericamente, podemos considerar a relação entre a interpretação das *guardas ilustradas* e o conteúdo narrativo do *miolo* como alternando entre uma repetição, reflexo directo do conteúdo desse *miolo* ou como sugestiva, simbólica, interpretável em diferentes níveis.

A partir da análise dos exemplos do trabalho prático, propomo-nos estudar as dinâmicas que se estabelecem entre a narrativa da nossa história e as imagens potencialmente sugestivas das *guardas*, definindo as relações complexas que se estabelecem através da interacção do conteúdo visual das *guardas* e o conteúdo narrativo do *miolo*. Esta relação dialéctica vai permitir que o leitor decida o grau de simbolismo que deve aplicar na sua interpretação.

Para estudar as variadas possibilidades de ambiguidade sugeridas pelas *guardas*, procuramos estabelecer combinações com o texto narrativo ilustrado ***Hora do Banho***. Utilizaremos um conjunto de *guardas ilustradas*, desenvolvidas no trabalho prático, que servirão de referência para estabelecermos categorias que agrupem a natureza da relação *guardas*/texto narrativo ilustrado.

Os exemplos que ilustramos são resultado da leitura e análise de *guardas* de vários álbuns portugueses e estrangeiros, da informação recolhida na bibliografia sobre a ilustração de *guardas* e da minha experiência e motivação enquanto ilustradora.

Na maioria dos *álbuns narrativos*, as ***guardas anteriores e as posteriores*** são **idênticas**. No entanto, não nos é difícil considerar que esse exemplo será o menos interessante e rico para utilizar. Se evitarmos a repetição das *guardas anteriores e posteriores*, utilizando soluções que sugiram uma modificação, consequência ou evolução, podemos enfatizar alterações que ocorrem na narrativa, acrescentar-lhe informação ou prolongá-la.

Teremos sempre consciência da importância da função da leitura inicial das *guardas anteriores*, e da alteração do seu significado e papel após a conclusão da leitura das *guardas posteriores*.

Depois da análise às ilustrações que desenvolvemos para as *guardas*, detectamos um conjunto de características semelhantes em alguns dos resultados das combinações com o conteúdo narrativo. Posteriormente agrupamos esses resultados, definindo combinações que designamos como **literais, contextuais, redundantes, aditivas, simétricas ou paralelas** ou resultado de uma **montagem**.

Estas terminologias foram estabelecidas como efeito directo dos atributos percebidos na análise efectuada, que expomos em seguida.

A leitura que se segue das nossas análises deve ser acompanhada pela observação em simultâneo das ilustrações que efectuamos para as *guardas*, identificadas com as legendas correspondentes e que estão disponíveis em anexo na capa A3, ou no CD no ficheiro *Dossier de imagens-GUARDAS*. Essas ilustrações estão expostas de forma sequencial relativamente à leitura do texto.

16

3.1 Combinações literais

Combinações que repousam num conteúdo narrativo **auto-suficiente** e onde as *guardas* têm apenas uma função **literal (CL)**.

Nas *guardas anteriores CL-Branca*, o uso total do branco tornam-nas vazias e, ao serem repetidas como *guardas posteriores*, enaltecem a sua função protectora do *miolo*. Por isso, a sua relação com o conteúdo narrativo é neutra, distante e, de certa forma, isola-o. Assim, mantém a expectativa de o leitor começar a receber alguma informação narrativa apenas no início natural das histórias, na página de texto que sucede à *página de rosto*.

As *guardas anteriores CC-Cor plana*, perdem a indiferença da cor branca. O bege, utilizado como cor de fundo, transmite uma certa serenidade e está presente no interior. No entanto, após a leitura do conteúdo narrativo do *miolo*, percebemos que, aí, as cores raramente são planas, mas antes apresentam nuances desiguais de cores texturadas. Por isso, nos parece desaconselhável o uso desta solução para as guardas de a *Hora do Banho*.

Para fundo consideramos mais pertinente a ilustração das *guardas anteriores CC-Textura*. A cor bege ocupa a totalidade da área, mas agora é resultado de um procedimento de pintura, resultando numa textura que faz parte da expressão plástica que constituirá a ilustração da história.

A utilização de *guardas* com texturas ou elementos abstractos cria, numa leitura inicial, uma expectativa interpretável de diversas formas. Serão apenas elementos decorativos, como papel de embrulho que embeleza o interior? Ou serão texturas que nos preparam para técnicas de representação do resto do livro? Após a leitura da narrativa, o seu significado pode alterar-se, estendendo pelas *guardas* a densidade textural do álbum, reforçando uma atmosfera pretendida de algum onirismo, mistério e surpresa.

É o caso das *guardas anteriores CL-Azulejos* que, para além da sedução inerente aos valores estéticos dos azulejos, integra pormenores texturais das ilustrações da narrativa, antecipando-os.

Também as *guardas anteriores CL-Recortes 1* representam uma composição abstracta de texturas. Mas aqui, vislumbram-se, igualmente, elementos tipográficos. Numa primeira análise é como se letras e matéria, cor e textura, se apresentassem, ainda em estado bruto, as duas matérias essenciais do conteúdo narrativo: texto e ilustração. Um olhar mais atento pode encontrar referências a um mapa que constituirá a base amarela e laranja da ilustração.

Pareceu-nos que uma hipótese interessante de encerrar as *guardas posteriores*, evitando a repetição das *guardas anteriores*, seria com *CL-Recortes 3*. Neste exemplo repetem-se as impressões de *CL-Recortes 1*, mas percebemos que os elementos visuais como que tentam afastar-se da abstracção, iniciando um ligeiro adquirir de forma

enquanto se reúnem num emaranhado de múltiplos focos interpretativos, de diversas formas que procuram emancipar-se da matéria em estado primário.

Com a ilustração **CL-Recortes 2**, experimentamos introduzir uma solução habitual nos livros para crianças, a **expansão da ilustração das guardas sobre a página de rosto**. Desta forma, suavizamos a evolução até às *guardas posteriores* e introduzimos elementos mais específicos e identificáveis, como bolhas de sabão, ou a evidente percepção de um canto de um mapa.

Vislumbramos pormenores de elementos da narrativa e, assim, com a inclusão de **CL-Recortes 2**, a sequência destas *guardas* pode, igualmente, ser considerada como de **combinação contextual** com o conteúdo narrativo, definição que explicaremos em seguida.

3.2 Combinações contextuais

As combinações **contextuais (CC)** repousam no conteúdo narrativo e as *guardas* não são mais do que indicadoras de detalhes da trama narrativa.

Uma solução de **guardas com esboços de ilustrações do miolo** é particularmente interessante enquanto hipótese de descodificação do processo de pintura da ilustração. Foi o que fizemos com as *guardas anteriores CC-Esboço*. Para o leitor-criança pode ser pedagógico e estimulante se conseguir compreender, com o auxílio de um adulto, o papel desse esboço na ilustração concluída.

Na primeira leitura, surgirá por aquilo que é ou poderá ser, um desenho a lápis, eventualmente de uma cena ou pormenores do *miolo*. Durante a leitura, a revelação da sua proximidade com a ilustração pintada, que ajudou a definir, surpreenderá agradavelmente. O seu papel estrutural na ilustração concluída afasta qualquer ideia inicial de redundância.

O mesmo papel estrutural na definição da ilustração finalizada está presente nas *guardas anteriores CC-Esboço em Azulejo*. A sua leitura inicial é muito semelhante à anterior. No entanto, o esboço apresenta-se a esferográfica, remetendo para o acto de

rabiscar cadernos, aqui até ajudado pela possível sugestão que os quadrados de azulejos de fundo têm com cadernos quadriculados de matemática. Por isso os desenhos apresentam a frescura do resultado despreocupado. Os elementos representados são consequência do exercício do desenho pelo desenho antes de serem fim em si mesmos. Mas esta ilustração de *guardas* antecipa igualmente características técnicas que encontraremos no *miolo* ilustrado, como a junção da esferográfica e fotografia.

Finalmente, com a leitura das *guardas posteriores CC-Esboço em Azulejo 2*, é objectivamente revelada a função dos contornos a esferográfica: definidores de formas a serem pintadas pelo ilustrador.

Acrescentamos ainda a possibilidade de o desenho da quadrícula sugerir uma parede de azulejos, remetendo-nos para o espaço principal da história, a casa de banho.

Nas *guardas anteriores CC-Carro*, a apresentação de um elemento tão específico como um carro, orienta a interpretação para um brinquedo da personagem masculina do livro. Assim, pode relevar esse objecto como de importância fundamental na intriga da narrativa. O que será uma interpretação enganadora.

Na posição em que se encontra, o brinquedo automóvel indica uma direcção a percorrer, que seguimos virando a página, prosseguindo para o *miolo*. Reforça-se, assim, a direcção natural da leitura.

Nas *guardas anteriores CC-Vários Carros* as observações que efectuamos anteriormente mantêm-se válidas e são ampliadas. A limitação ao universo masculino é ainda mais evidente por se tratar de uma variedade de elementos masculinos que reforçam a ausência de qualquer sugestão feminina. Tratando-se a *Hora do Banho* de uma história com duas personagens principais em que uma é masculina e a outra é feminina, a sugestão é redutora.

No exemplo das *guardas anteriores CC-Recortes a esferográfica*, procedemos ao recorte de pormenores das ilustrações do *miolo* e sua colagem nas *guardas*. A utilização de elementos extraídos do conteúdo narrativo, pode dar uma noção linear,

criando uma expectativa errada, como nos parece ser aqui o caso. Somos informados de uma diversidade de animais que aparentam um papel de destaque na narrativa mas que são meros figurantes. Mais imprecisa é a expectativa criada pelo seu estilo gráfico. Existe predominância de contornos e modelações a esferográfica, registos que não são fiéis ao tom expressivo que domina o desenvolvimento da narrativa, baseado na importância da pintura da mancha a acrílico.

3.3 Combinações redundantes

Casos **redundantes (CR)** onde *guardas* e conteúdo narrativo enviam a mesma mensagem.

No nosso estudo, consideramos igualmente exemplos de *guardas* que apresentam as personagens do livro. Para além de uma quase inevitável repetição da sua apresentação na ilustração de *capa*, introduz-nos às figuras que esperamos encontrar na narrativa. Este enfoque excessivo nas personagens principais é evidente na ilustração para as *guardas anteriores CR-Duas caras*, que nos apresenta ambos os irmãos. Se a hipótese de selecção das *guardas* recaísse sobre as *guardas anteriores CR-Cara coelha* ou as *guardas anteriores CR-Cara coelho*, que expõem apenas a irmã ou o irmão, o leitor sentir-se-ia ou confuso, pois a ausência de um podia ser entendido como forma de destacar o representado ou entendido como antecipação de um possível conflito, a ser resolvido nas *guardas posteriores* ou na narrativa.

20

3.4 Combinações aditivas

Combinações **aditivas (CA)**, onde *guardas* amplificam ou precisam a mensagem do conteúdo narrativo e vice-versa.

A história refere-se a uma procura de um tesouro imaginário, que não é mais do que a estratégia encontrada pela mãe para convencer os filhos a tomarem banho. As

guardas anteriores **CC-Mapa 1**, apresentam um dos elementos centrais da narrativa que não é ilustrado no *miolo*, o mapa do tesouro.

Não são apenas meramente decorativas, mas contêm informação adicional importante. Pode ser um mapa que representa algo que a personagem viu num local da narrativa principal, ou uma representação do espaço da mesma. Pode ter apenas uma função educativa ou ser um mapa imaginário da personagem. Todas estas expectativas serão esclarecidas durante a leitura.

As *guardas* acentuam o lado de fantasia e de subjectividade do imaginário das crianças. Porém, o início da história transporta-nos para a “realidade”. Com o desenrolar da história, desenvolve-se de novo a narrativa subjectiva. Diferentes níveis narrativos, intervindo, cooperando e contradizendo-se.

Com a ilustração das *guardas anteriores* **CA-Mapa 2**, procedemos à expansão da ilustração das *guardas* sobre a *página de rosto*, aqui apresentando elementos decorativos associados ao imaginário náutico. Podemos observar uns ponteiros de relógio, referência ao hábito diário de deitar os coelhos num mesmo horário e que está explícito no *título* da história, **Hora do Banho**. Representamos, também, os elementos pato, bolha de sabão e água, destacados numa moldura de menores dimensões, que pretendem indicar aos pré-leitores que é chegada a hora de tomar banho.

As *guardas posteriores* **CA-Mapa 3**, fecham o livro, reforçando a importância do mar no imaginário central de **Hora do Banho**. Com a intenção de sugerir uma ideia de continuidade para além do livro, deixamos a moldura aberta nos lados, permitindo que o mar se expanda, quem sabe até novas aventuras.

De forma semelhante, atuam as *guardas anteriores* **CA-Guardas bolhas 1**. Um vazio negro é lentamente povoado, por bolas de sabão, ou bolhas de ar no oceano, mantendo-se fiéis à sugestão da vivência interior de fantasia de onde os irmãos estão constantemente a entrar e a sair. O resultado das *guardas posteriores* **CA-Guardas bolhas 2** é impregnado de bolhas de sabão e uma agradável surpresa para o leitor. A ligação estabelecida pelas *guardas anteriores* e *posteriores* acaba por permitir uma

leitura isolada da narrativa e parece-nos suficiente para que possa ser igualmente interpretada como pertencente a uma combinação **paralela**, que abordamos adiante.

Posteriormente, experimentamos uma combinação semelhante, mas que nos pareceu ainda mais eficaz e rica, a sequência das *guardas* anteriores **CA-Pato no preto**, que se prolonga pela *página de rosto* com a *ilustração CA-Guardas bolhas 1*, e é finalizada nas *guardas posteriores CA-Saturação de bolhas*. Deste modo, introduzimos um fim mais surpreendente, pelo exagerado contraste no número de bolas de sabão que saturam as *guardas posteriores*.

3.5 Combinações paralelas

Combinações simétricas ou **paralelas (CP)**, as *guardas* e o conteúdo narrativo aparentam seguir cada um o seu percurso sem se cruzarem.

22

Para além da possibilidade referida anteriormente, das *guardas CA-Guardas bolhas 1*, podemos encontrar outras situações.

Uma prática usual na ilustração de *guardas* de livros para crianças consiste em apresentar o personagem principal várias vezes, em poses variadas, muitas ausentes do *miolo*, sugerindo que podem existir outras histórias para serem contadas com esta personagem (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2006, p.247). Será uma possível interpretação inicial para as *guardas anteriores CP-Esboços de poses 1*. Múltiplos esboços de personagens do livro ocupam a totalidade da área das *guardas*. Mas uma observação mais atenta, percebe rapidamente que se trata de estudos preparatórios para personagens, fundamentalmente os irmãos coelhos. Estamos perante uma representação que não se refere ao processo de criação de uma ilustração no seu todo, mas dos seus “habitantes” recorrentes. Assim, se inicialmente este exemplo pode ser visto como apenas **contextual**, expondo detalhes que serão apresentados na narrativa, também determina leituras que se estendem para além do conteúdo narrativo propriamente dito, apresentando poses que poderão fazer parte de outras histórias, de outros livros, com as mesmas personagens.

Se evitarmos a repetição das *guardas anteriores* nas *posteriores* e avançarmos primeiro para a ilustração **CP-Esboços de poses 2**, que também ocupa a *página de rosto*, e, em seguida, para a leitura das *guardas posteriores* **CP-Esboços de poses 3**, descobrimos, então, outro pormenor imperceptível anteriormente. As *guardas* são coincidentes com um bloco de apontamentos da ilustradora. Esta informação isola definitivamente o conteúdo das *guardas* do conteúdo narrativo do *miolo*, projectando-as para um momento anterior à concepção do próprio livro. Desta forma, permite-nos espreitar um período de génese criativa das ilustrações e reenvia-nos para os primórdios do nascimento do resultado que observamos na narrativa. Então, descortinamos outras soluções que não tiveram a possibilidade de “nascer”, de se consubstanciarem em forma visível, colorida e modelada. Assim, vislumbramos um momento de criação e nascimento, mas simultaneamente de morte, vazio, de impossibilidade de personagens ou outros elementos existirem no imaginário dos leitores.

23

Também a hipótese das *guardas anteriores* **CP-Crianças** surge como forma de se introduzirem informações que não fazem parte do conteúdo narrativo mas das referências que inspiraram a sua criação. Estas *guardas* apresentam os filhos da autora. Mesmo que a afinidade não seja imediatamente decifrada, estamos perante uma espécie de analogia visual aos textos de dedicatórias comuns nos livros. Mas as crianças estão mascaradas de coelhos, inclusivamente com partes do corpo das personagens principais que encontraremos no interior. Assim, de uma forma muito clara, somos igualmente informados de que o Pintas e a Rosinha são inspirados nas crianças apresentadas.

3.6 Combinações por montagem

Podemos igualmente praticar uma **montagem**, a guarda é tratada como parte integrante da narrativa.

É o caso das *guardas anteriores* **CM-Guardas barco 1**. Um barco de piratas navega entre as águas de um mapa.

Embora no momento que antecede a primeira leitura, possam ser entendidas essencialmente, como **combinações aditivas**, sugerindo a existência do mapa do tesouro, permitem igualmente ser interpretadas como introdutórias e pertencentes à narrativa. Quando iniciamos a leitura, acabamos por perceber que o tema central, a descoberta do tesouro, se iniciara nas *guardas*, que desvendam o barco pirata das crianças e integra a sua viagem pela aventura imaginária. Agradou-nos a hipótese de as *guardas* se estenderem para a *página de rosto*, com **CM-Guardas barco 2**, continuando a leitura, em arco, até às *guardas posteriores* **CM-Guardas barco 3**. Desta forma, não só a história começara com as *guardas*, antecipando o início tradicional após a *página de rosto*, mas também terminará com as *guardas posteriores*, que, ao sugerirem leituras variadas, podem prolongar a narrativa para além dos seus limites.

24

Poderíamos continuar a criar uma infinidade de ilustrações para as *guardas* de **Hora do Banho**. No entanto, consideramos que os exemplos apresentados são suficientemente esclarecedores e diversificados para sustentarem as nossas conclusões.

Não podemos deixar de referir que a ilustração destes exemplos de *guardas* constituiu um trabalho criativo de enorme satisfação pessoal, essencialmente pela consciência da imensidão de possibilidades a explorar.

4. Conclusões

1. Pudémos constatar que as *guardas* conseguem graduar a aproximação ao universo narrativo específico do livro, afastando o leitor da realidade exterior em que se situa. Dessa forma, preparam o seu nível de concentração. No entanto, durante a leitura, é a relação que as *guardas* vão estabelecer com esse universo narrativo que pode ser rica e complexa.

2. Percebemos que na maioria dos exemplos que executamos existem, no mínimo, conexões vagas entre *guardas* e narrativa. Mas *guardas* e narrativa, expandem claramente a sugestão uma da outra, estabelecendo uma dialéctica que se define em pelo menos dois tempos: o da leitura inicial, quando se descobre e apreende o livro pela primeira vez, e o da segunda leitura e posteriores, onde reinterpretamos as *guardas* e o seu papel em função do conhecimento que entretanto adquirimos da história.

3. Algumas das combinações entre o par *guardas ilustradas/narrativa* podem ser apreciadas utilizando uma única ilustração que se repete nas *guardas anteriores* e nas *guardas posteriores*. No entanto, esta solução é menos rica e sugestiva.

As combinações mais interessantes, são as que produzem leituras de maior ambiguidade e variedade interpretativa, onde utilizamos várias ilustrações, uma para cada constituinte estrutural do livro, a saber: *guardas anteriores*, *folha de rosto* e *guardas posteriores*.

4. Dada a pluralidade de papéis interpretativos que as *guardas ilustradas* podem desempenhar, podemos concluir que, enquanto *paratextos icónicos*, podem constituir uma narrativa exterior à história ou desenvolver-se em paralelo ou complemento à mesma.

As *guardas*, quando ilustradas, podem aumentar a densidade narrativa sem interferir na compreensão geral, sugerir novas leituras e até desestabilizar a narrativa principal, introduzindo pormenores ou elementos novos.

Autor e ilustrador têm de ter em conta a possibilidade das *guardas ilustradas* funcionarem como uma *sequela*, *prequela*, *flashback* ou prolongamento da narrativa para além do seu final natural no *miolo* do livro, com o qual podem estabelecer conexões mais ou menos explícitas.

5. Constatamos que as guardas ilustradas relacionam-se com a narrativa de diferentes formas. Assim, agrupamos essas relações em seis grupos de combinações possíveis, designadamente **literais, contextuais, redundantes, aditivas, simétricas ou paralelas** ou resultado de uma **montagem**.

6. De entre as combinações que conseguimos definir, consideramos as combinações *aditivas* ou *paralelas* como as mais interessantes. Ao ampliarem e acrescentarem leituras ao conteúdo narrativo, enriquecem-no substancialmente, sugerindo uma enorme possibilidade de variações para além dos limites espaciais e temporais da história.

Como solução ideal para o nosso estudo, escolhemos a combinação de *guardas aditivas* **CC-Mapa 1, CC-Mapa 2 (página de rosto) e CC-Mapa 3**, fundamentalmente pelos motivos já analisados nas páginas 20 e 21.

As *guardas anteriores* **CC-Mapa 1** contêm informação adicional importante e apresentam o mapa de tesouro, um dos elementos centrais da narrativa e que não é ilustrado no *miolo*. Acentuam o lado de fantasia e realidade presente na própria trama da história, contribuindo para a formação de diferentes níveis narrativos.

As *guardas posteriores* **CA-Mapa 3** fecham o livro sugerindo uma ideia de continuidade para além da história, porventura até novas aventuras.

7. Através dos conhecimentos adquiridos neste estudo, escritor e ilustrador, podem antecipar as reacções do leitor e surpreende-lo para além da história ilustrada do *álbum narrativo para crianças*.

É possível criar dois espaços narrativos, o expectável, no *miolo*, e correspondente ao texto escrito ilustrado, e um potencial, nas guardas, em função das ilustrações que as preenchem. Dois espaços que podem estabelecer conexões de

maior ou menor profundidade ou sugestão, em função das opções tomadas pelos autores do livro.

8. O trabalho prático que desenvolvemos evidencia o papel das guardas, não apenas como um complemento ou constituintes menores do *álbum narrativo ilustrado* mas como parte integrante de um todo, elementos fundamentais de transição que devem ser pensadas com o mesmo cuidado que a capa e o miolo.

Bibliografia

ARIZPE, Evelyn e STYLES, Morag - *Children Reading Pictures, Interpreting Visual Texts*, Routledge Falmer, New York, 2003.
ISBN 978-0415275774

BHASKARAN, Lakshmi - *Qué es el diseño editorial?*. Index Book, Barcelona, 2006.
ISBN 978-84-96774-23-0

HOCHULI, Jost e KINROSS, Robin - *Designing books: practice and theory*. Hyphen Press, London, 1996.
ISBN 0-907259-08-1

KLANTEN, Robert e HUBNER, Matthias (eds.). *Fully booked, cover art & design for books*. Gestalten, Berlin, 2008.
ISBN 978-3-89955-209-6

LACY, Lyn Allen - *Art and design in children's picture books*. American Library Association, Chicago and London, 1986.
ISBN 978-0838904466

LLUCH, Gemma - *Textos y paratextos en los libros infantiles*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Em linha). (2001). (Consult. 24 Abr. 2011).
Disponível na Internet:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583959870147298232679/p0000001.htm>

MARTIN, Douglas - *El diseño en el libro*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1994.
ISBN 84-368-0812-6

MATULKA, Denise - *A picture book primer: understanding and using picture books*. Westport: Libraries Unlimited, 2008.
ISBN 978-1-59158-441-4

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole - *How Picture books work*. Routledge, New York, 2006.
ISBN 0-415-97968-4

VILELA, António - *Prontuário de artes gráficas*. Editora Correio do Minho, Braga, 1998.
ISBN 972-97682-0-X

ZAPARAÍN, Fernando e GONZÁLEZ, Luis Daniel - *Cruces de Caminos, Albuns Ilustrados: construccion e lectura*. Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha, 2010.
ISBN: 978-84-8427-744-6