



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 24 - julho de 2020

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p72-86>

Representações da dobra no *design* gráfico de livros ilustrados para infância

Fold representations in graphic design of children's picturebooks

*Simone Cavalcante de Almeida**
*Gisela Belluzzo de Campos^{1**}*

RESUMO

Desde a invenção do códice em Roma, a dobra faz parte constituinte da materialidade do livro, adquirindo variados usos e funções em diferentes culturas. Na realidade mais recente, os projetos de *design* gráfico vêm buscando explorar esse elemento para além de sua função de articulação das páginas. Este artigo propõe apresentar um breve painel sobre a representatividade da dobra no *design* de livros ilustrados de literatura para infância como um recurso capaz de enriquecer de novos significados a sua linguagem gráfica. Da articulação entre referenciais teóricos de *design*, literatura e estudos sobre a trajetória do livro – Linden, Melot, Salisbury e Styles, Febvre e Martin – e uma seleção de obras publicadas no Brasil, busca-se enfatizar a importância da dobra no processo de diferenciação do *design* desses livros.

PALAVRAS-CHAVE: *Design*; *Design* gráfico; Literatura para infância; Livros ilustrados; Dobra

ABSTRACT

Since the invention of the codex in Rome, folding has been a constituent part of the book's materiality, acquiring varied uses and functions in different cultures. In the most recent reality, graphic design projects have sought to explore this element beyond its function of articulating pages. This paper proposes to present a brief discussion on the representativeness of folds in the design of picture books in children's literature as a resource capable of enriching its graphic language with new meanings. From the articulation between theoretical references of design, literature and studies on the trajectory of the book – Linden, Melot, Salisbury and Styles, Febvre and Martin – and a selection of works published in Brazil, we seek to emphasize the importance of folds in the differentiation process of the design of these books.

KEYWORDS: Design; Graphic design; Childhood literature; Picturebooks; Fold

* Universidade Anhembi Morumbi – UAM; Programa de Pós-Graduação em Design; Mestrado e Doutorado – São Paulo – SP – Brasil – camposbelluzzo@gmail.com

** Universidade Anhembi Morumbi – UAM; Programa de Pós-Graduação em Design; Mestrado e Doutorado – São Paulo – SP – Brasil – simonecavalcantee@gmail.com

1 Linhas paralelas

O surgimento do papel na China, aliado à invenção da prensa e dos sistemas de impressão tipográfica na Alemanha, certamente estão entre as principais descobertas às quais se atribui a grande ascensão dos livros nas sociedades ocidentais e orientais (MEGGS; PURVIS, 2009; FEBVRE; MARTIN, 2017). No curso dessas invenções, uma ocorrência, embora discreta e quase imperceptível, merece também ser retomada pelo seu impacto no modo como hoje vemos e lemos um livro: a presença da dobra. Esse elemento de composição espacial da página atravessou diferentes momentos de transformação dos processos de produção das publicações e de suas formas de leitura, encontrando no *design* gráfico de livros ilustrados de literatura para infância um espaço ideal para a expansão de sua capacidade representacional.

Compreender o papel da dobra, com seus processos de produção manual e mecânica e a especificidade de seu desenho paralelo (MATSUSHITA, 2011), exige uma travessia por momentos decisivos na trajetória do livro e uma mirada no meio editorial recente. Nesse sentido duplo de orientação, torna-se importante revisitar três passagens em que esse elemento vai se consolidando tanto no seu aspecto material como nos aspectos representacional e simbólico: o aparecimento do códice, a produção de livros tipográficos ilustrados e a impressão massiva de livros a partir da Revolução Industrial.

No curso dessa contextualização, será apresentado um breve painel sobre as especificidades da dobra no *design* de livros ilustrados para infância das últimas décadas. A mirada no presente se direcionou a seis produções publicadas no Brasil a partir dos anos 1990, marco da incorporação do computador como ferramenta nos métodos de concepção. São elas: *Cena de rua* (1994), de Angela-Lago; *Onda* (2008), *Espelho* (2009) e *Sombra* (2010), de Suzy Lee; *Se eu abrir esta porta...* (2018), de Alexandre Rampazo, e *Pedro pedreiro* (2013), de Chico Buarque, com ilustração de Fernando Vilela e projeto gráfico de Raquel Matsushita. A leitura interpretativa dessas produções revela o quanto a dobra vem contribuindo para a construção de novas possibilidades de significação da linguagem visual dos livros ilustrados para infância e a delimitação de suas especificidades gráfico-visuais.

2 Desdobramentos no tempo

Durante a leitura de uma obra literária, a presença da dobra, muitas vezes, nem chega a ser percebida para além de sua capacidade de tornar mais flexível o mover das páginas, ou de ser “[...] um eixo físico que divide o espaço do livro aberto em duas partes iguais.” (LINDEN, 2005, p. 66). Além de permitir a sobreposição de várias folhas de um mesmo material num único volume, sendo a “[...] forma elementar do livro, aquilo que o distingue de outros suportes da escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela.” (MELOT, 2012, p. 49), esse elemento da composição gráfica se tornou ao mesmo tempo o testemunho de uma das mais significativas mudanças de paradigma na percepção humana: a substituição da leitura planificada e dispersiva dos rolos de pergaminho para a leitura demarcada, normativa e indexada do passar de páginas dos códices.

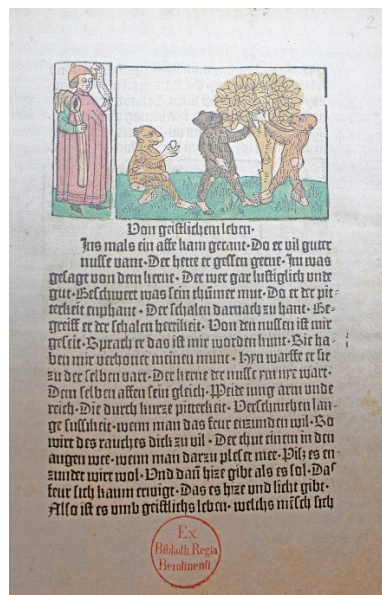
Desde a invenção do códice em Roma, nos primeiros séculos da era Cristã, sua presença no livro tanto organiza os conteúdos e dá forma aos *cadernos* que contêm os escritos como contribui para tornar mais prático o ato de ler, proporcionando, sobretudo, mais flexibilidade na manipulação do objeto e proximidade entre leitor e obra. Ao longo de séculos, essas e outras facilidades foram se sedimentando nos processos de construção do livro, de tal forma que a presença da dobra praticamente se tornou *natural*, quando, na verdade, sua aparição exigiu um acúmulo de estudos sobre sua forma geométrica e simétrica, no qual cada superfície encontra a outra, com exatidão, de modo racionalmente planejado (MELOT, 2012).

A dobra constitui, portanto, uma prova material dessa mudança de paradigma causada pelo códice que impôs uma nova ordem, baseada no sentido linear de leitura e no tempo sequencial da língua e das narrativas (MELOT, 2012). Em diferentes processos de produção do livro, ela vem servindo a esses propósitos de controle e organização do conteúdo. Do surgimento dos primeiros códices fabricados em couro e papiro até a circulação massiva das primeiras publicações em papel, a dobra constitui um dos pilares da arquitetura projetual do livro.

Em um segundo momento, ela se torna um distintivo das mudanças tecnológicas dos processos de fabricação do livro. Durante o surgimento dos livros tipográficos ilustrados no século XV, por exemplo, a presença desse elemento serviu como um demarcador da incorporação, nos sistemas tipográficos, de métodos de impressão da gravura em madeira, com a inserção da madeira gravada na mesma forma utilizada para os tipos móveis. Se antes as xilografuras eram impressas manualmente em folhas soltas,

agora elas poderiam ser reproduzidas em série, em conjunto com o texto. Essas impressões em papel, eram organizadas simetricamente, a partir das dobras, por meio de técnicas um pouco mais avançadas de encadernação, que permitiam a formação de cadernos de até 50 páginas. Um dos primeiros livros ilustrados resultantes dessa técnica foi a coletânea de fábulas populares *Edelstein (A pedra preciosa)*, de Ulrich Boner (Fig. 1), datada de 1461, cujas imagens foram gravadas pelo impressor Albrecht Pfister e colorizadas posteriormente em aquarela (FEBVRE; MARTIN, 2017). Séculos depois, o trabalho didático *Orbis Sensualium Pictus*, de Johann Amos Comenius, publicado em 1658, seria tomado como a obra ilustrada pioneira no mundo ocidental, utilizada na prática pedagógica com crianças, mas ainda de circulação restrita (BIRD; YOKOTA, 2018).

Figura 1 – Página do livro *Edelstein*, publicado em Bamberg, na Alemanha



Fonte: FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. p. 163. 2017.

No curso da trajetória do livro, a dobra como um demarcador das sequências iguais e repetitivas dos cadernos, orientadora do espaço e do tempo, do começo, meio e fim de uma história, vai consolidar seu papel normatizador em meio a outra mudança importante nos processos de produção editorial e gráfica do livro: a Revolução Industrial. Nesse período, entre os séculos XVIII e XIX, a produção industrial do papel a partir da fibra vegetal e o aparecimento das prensas em metal e a vapor impulsionam a impressão

massiva e diversificada de livros, que exige, por sua vez, a segmentação de funções na produção gráfica (LYONS, 2011; CARDOSO, 2005).

Nessa época, há uma preocupação pela diferenciação do leitorado, e grande parte dos livros contendo ilustrações começam a ser concebidos com temáticas pensadas exclusivamente para crianças; estas passam a ser vistas de modo independente do adulto (ARIÈS, 2016). Em busca de uma maior atração desse segmento, começa a haver uma quebra gradual da separação rígida imposta pela dobra com o transbordamento das imagens, principalmente em páginas duplas ou espelhadas, por toda a superfície do caderno. Nesse período, destacam-se as produções de ilustradores como Walter Crane, Randolph Caldecott e das ilustradoras Kate Greenaway e Beatrix Potter, da Inglaterra, assim como os trabalhos do francês Gustav Doré. A cena da história *The diverting history of John Gilpin* (Fig. 2), de Randolph Caldecott, publicada pela primeira vez, em 1878, demonstra como as mudanças nos códigos e nas convenções da linguagem visual desses livros estabeleceram um padrão que se estendeu até os dias atuais (MEGGS; PURVIS, 2009; OLIVEIRA, 2008; DOYLE; GROVE, 2018).

Figura 2 – Página dupla de *The diverting history of John Gilpin*, de Randolph Caldecott



Fonte: DOYLE, Susan; GROVE, Jaleen.
The history of illustration. p. 257. 2018.

3 Transcendências figurativas

Além dos propósitos de impor um sentido linear, ordenar o espaço da folha e trazer mais flexibilidade à leitura, a dobra também vai aos poucos se afirmando como um elemento capaz de agregar novos significados à linguagem visual do livro, especialmente àqueles de tessitura ficcional, poética e artística, como vem a ser o caso dos livros ilustrados de literatura para infância, principalmente aqueles publicados na metade do século XX, período no qual o *design* passa a ser reconhecido formal e institucionalmente como uma

área com delimitações próprias e mais integrada aos processos de produção industrial (CARDOSO, 2005).

A literatura para infância se volta preferencialmente para as crianças, ainda que possua os mesmos atributos de produções literárias direcionadas para adultos e jovens, como qualidade, rigor e sentidos artístico e estético (RAMOS, 2007)². No tipo de livro ilustrado, as imagens ocupam um lugar espacialmente mais relevante se comparadas ao texto escrito (LINDEN, 2005); mas há situações também em que o texto verbal está subentendido e as imagens contam sozinhas as histórias, essas são chamadas então de livro-imagem (LINDEN, 2005) e também de livro de narrativa visual, considerando, neste último termo, suas aproximações com os atributos narrativos – tempo/espaço, enredo, narrador e personagem (RODRIGUES, 2012). Os livros ilustrados também podem conter uma diversidade de gêneros desde os da ficção narrativa, como conto, romance, poesia, da narrativa visual, bem como daqueles ligados a diferentes áreas do conhecimento, daí vem o seu atributo de *criatura onívora*, por absorver uma gama de gêneros pré-existentes (LEWIS, 2005).

Os projetos de *design* gráfico e as composições de ilustração dos livros ilustrados nesse segmento estão mais abertos às experimentações de recursos técnicos e estéticos, consagrando-se como um espaço plural para diferentes gêneros e linguagens. “Os melhores livros ilustrados tornam-se pequenas galerias de arte atemporais em nossas casas – uma mistura de conceito, arte, design e produção, que gera prazer e estimula a imaginação de crianças e adultos.” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 50). Então, é nesse território de fronteiras expandidas dos livros ilustrados da atualidade que a dobra atinge, em seu mais alto grau, um processo semelhante ao da sublimação, transcendendo sua atribuição das funções associadas a sua materialidade para o estado *nebuloso* – ambíguo, contraditório e expressivo – da figuração.

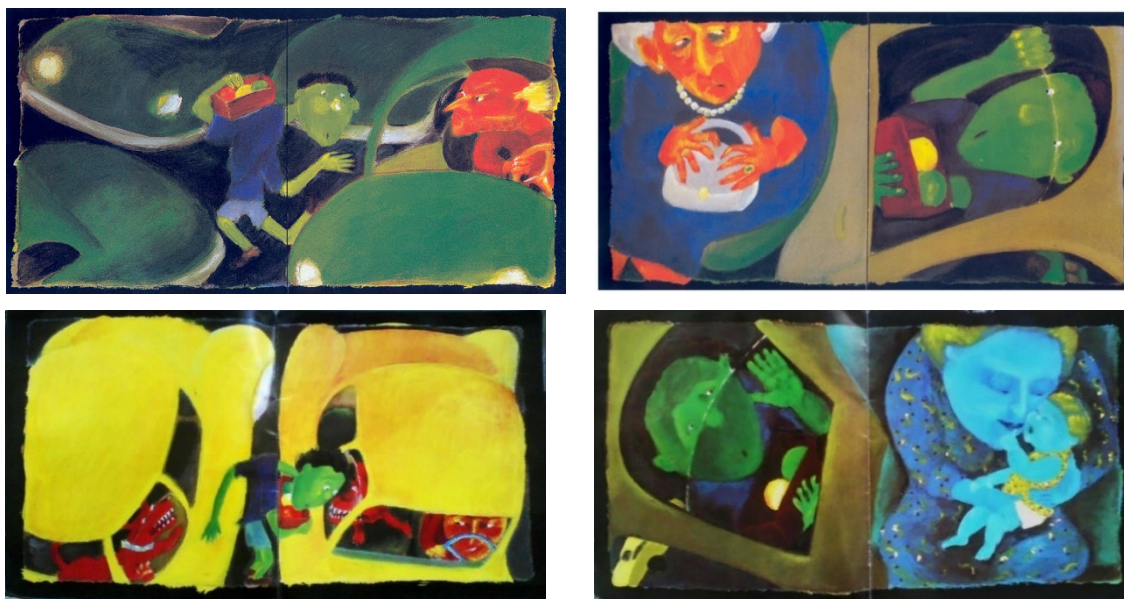
Para além dos objetivos de “reduzir um trabalho impresso a um tamanho manuseável” ou de “organizar aspectos do trabalho e do design” (AMBROSE; HARRIS, 2009, p. 66), as dobras passam elas mesmas a expressar significados, a compor a linguagem gráfico-visual dessa categoria de livros, colaborando para enaltecer as particularidades de seu *design* gráfico. A expressão, nesse caso, está sendo compreendida além da presença de palavras ou imagens no livro e as incontáveis

² Embora Ramos (2007) considere o termo como “literatura para a infância”, nesta leitura interpretativa foi suprimido o artigo definido *a*, por compreendermos que não existe apenas um tipo de infância, mas uma diversidade delas, tendo em vista as diferenças culturais.

possibilidades de combinação destas, mas também se relaciona com “[...] o estilo e a estratégia das figuras, o formato do livro e a direção em que as páginas são viradas.” (LEE, 2012, p. 146). A presença da dobra antes naturalizada e, por vezes, ignorada, foi gradualmente se tornando relevante até conquistar, nos últimos tempos, um destaque expressivamente considerável na espacialidade da página como figura representativa de ocorrências do mundo real e imaginário, de sentimentos e emoções, de estados do ser. Em diferentes livros de literatura para infância se reconhecem traços dessa transcendência, como se pode confirmar em algumas produções nacionais e estrangeiras em circulação no Brasil.

Em *Cena de rua*, de Angela-Lago, a narrativa visual contada somente por imagens apresenta diferentes passagens do cotidiano de um menino em situação de rua. As dobras das páginas participam do jogo dramático de sua experiência, simbolizando a experiência opressiva em que se encontra, suas sensações de medo, insegurança e carência afetiva. Ao mesmo tempo, elas se fundem com as articulações do corpo do menino, sinalizando seus movimentos de resistência e aproximação, “[...] a imagem plana desloca-se dando vida ao menino e contribui com a sua atuação na história.” (ARAÚJO, 2020). O passar das dobras metaforiza também os efeitos sonoros de cada gesto e movimento, então suprimidos pela ausência da descrição do texto verbal: a buzina, o batido na janela, o latido dos cães.

Figura 3 – Passagens do livro *Cena de rua*, de Angela-Lago



Fonte: ARAÚJO, Hanna Talita Gonçalves Pereira. *Livro de imagem Cena de Rua de Angela-Lago*. blogeditorarhj.blogspot.com. 2020.

A intervenção na dramaticidade da história também ocorre nos livros da chamada *Trilogia da margem*, de Suzy Lee. A própria ilustradora e designer deixa claro esse propósito: “A margem que *Espelho, Onda e Sombra* propõem é a dobra física central da encadernação do livro (chamada no jargão editorial de ‘espinha’) e, ao mesmo tempo, é o limite entre a fantasia e a realidade. Para as crianças, transitar entre elas é um jogo divertido.” (LEE, 2012, p. 89). Nessas obras, o recurso da dobra adquire contornos próprios de figuração. Ela está presente desde a fase de elaboração conceitual do projeto gráfico, e não apenas na produção gráfica do livro, faz parte intrínseca da concepção da linguagem do *design*, como se observa no esboço do livro *Sombras* (Fig. 4). Nessa obra, uma menina se deixa levar pelas associações livres do estado imaginativo, ao ultrapassar o paralelismo da linha central do livro e entrar em outra dimensão, no mundo das sombras. A dobra exerce a figuração do entrelugar onde os reflexos da imaginação se projetam sem o compromisso de ser fiel aos objetos reais a que se referem.

Figura 4 – Esboço e ilustração do livro *Sombra*



a)

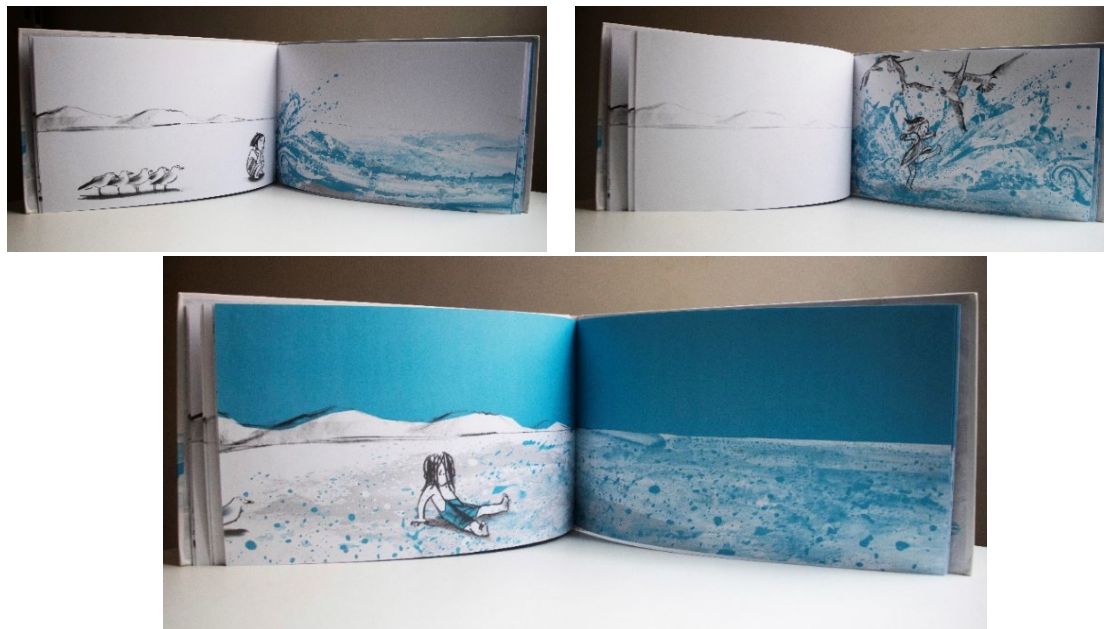
b)

Fonte: a) Fotografia das autoras sobre imagem de esboço de LEE, Suzy. *A trilogia da margem...* p. 147. 2012. b) Páginas duplas de LEE, Suzy. *Sombra*. p. 12-13. 2010.

O sentido de margem também está presente no livro *Onda* (Fig. 5). A proposta conceitual opera nesse jogo entre duas dimensões. Uma menina entra num ritmo de brincadeira com as ondas do mar. Ela se distancia e se aproxima da dobra central da encadernação que, na história, além de exercer o papel de entrelugar, expressa a carga de medo da criança diante das incertezas sobre seus próprios limites. Até o momento em que, encorajada, decide cruzar a margem. Nessa mudança de dimensão, do estado contemplativo

da imaginação para a concretude da realidade, a sensação inicial de medo sucumbe às possibilidades de diversão.

Figura 5 – Desdobramentos dimensionais no livro *Onda*



Fonte: Páginas duplas de LEE, Suzy. *Onda*. p. 9, 10, 17, 18, 27, 28. 2008.

O limiar entre realidade e imaginação atinge o ápice da figuração simbólica na obra *Espelho* (Fig. 6). Uma menina, novamente, assume o protagonismo da história se colocando diante de uma aparente superfície reflexiva que resulta da combinação entre a espacialidade, as margens e o eixo central da página. A dobra ultrapassa a condição de moldura, de elemento meramente gráfico, como afirma a própria ilustradora (LEE, 2012), expressando, a partir do movimento de sua mecânica, as distorções óticas, os ilusionismos do jogo da fantasia, que vão surgindo gradualmente nos reflexos da imagem da menina, no desdobrar da narrativa.

Mais uma vez essas duas dimensões de mundo – a real e a imaginária – entrelaçam-se de tal forma que, às vezes, se torna difícil identificar em qual das duas realidades podem ser reconhecidos os atributos ficcionais da verossimilhança. À medida que os traços de assimetria da personagem se intensificam na imagem refletida, a aparência plana do espelho vai, aos poucos, se deslocando em perspectiva, deixando entrever um espaço escuro e profundo, que, na verdade, simboliza um campo aberto de caminhos possíveis da imaginação.

Figura 6 – Os jogos ilusionistas em *Espelho*

Fonte: Páginas espelhadas de LEE, Suzy. *Espelho*. p. 36, 37, 44, 45. 2009.

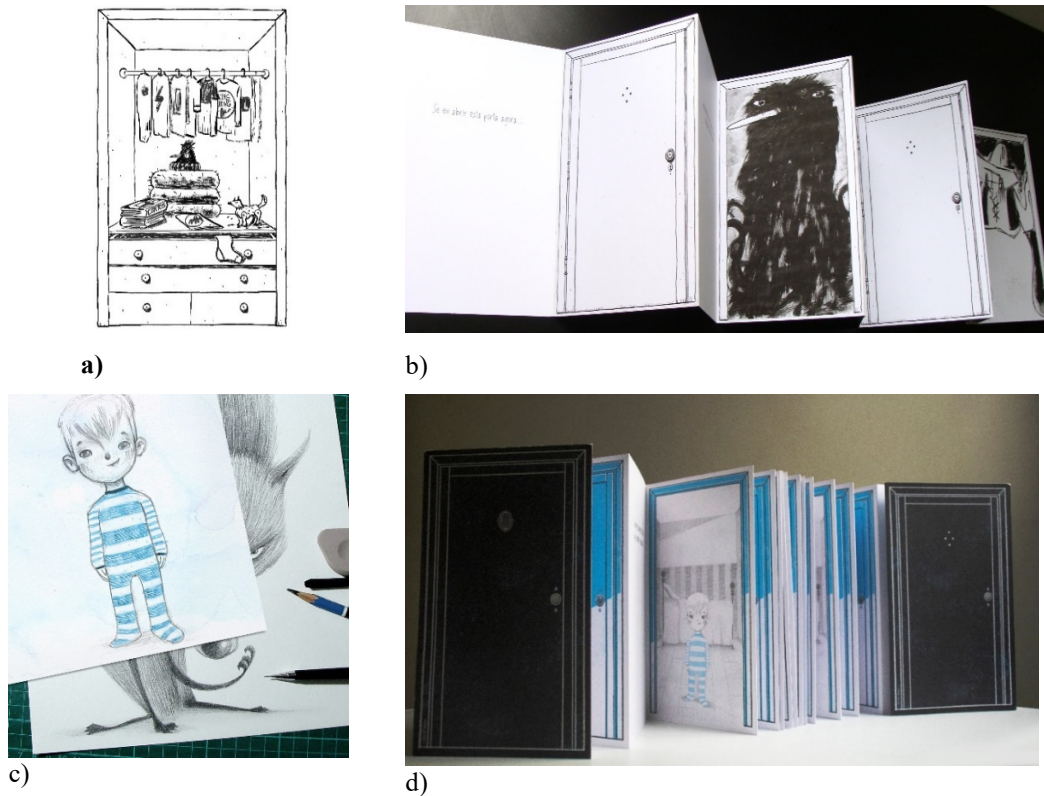
Em todos os exemplos vistos até aqui, o tipo de dobra predominante segue o modelo convencional de organização do livro, em que os cadernos, geralmente calculados em múltiplos de quatro páginas, são dobrados e intercalados uns aos outros (MATSUSHITA, 2011). Embora, no aspecto material, a dobra cumpra com seu papel ordenador, nota-se como sua presença também pode contribuir, no plano da figuração, para desordenar, criar um clima confuso, gerar situações de contraditório, como se confirma nas narrativas visuais vistas anteriormente.

Há situações nas quais a dobra se materializa fisicamente a partir de uma linha de continuidade, seguindo o formato sanfona, que pode se apresentar em diferentes variações: dobra de boneco de livro, meia-capta traseira, dobra paralela tripla, dobra em z dupla, dobra-sanfona com autocapa etc. (AMBROSE; HARRIS, 2009). Os livros sanfonados, chamados de *orihon*, originaram-se na China e depois se expandiram para o Japão (Período Heian, 794-1191 d. C), correspondendo à forma de pensar dos chineses associada à ideia de fluxo (LYONS, 2011; MELOT, 2012), por meio da qual o tempo passa a ser visto em processo, e não como algo que se inicia num ponto e termina em outro. Em duas produções de literatura para infância, sua ocorrência mantém uma proximidade de relação com a ideia de fluxo, embora ambas apresentem especificidades figurativas capazes de alargar esse propósito original.

Nos vestígios ou registros dos métodos de concepção do livro-imagem *Se eu abrir esta porta agora...* (Fig. 7), tanto o projeto gráfico como as ilustrações se constroem passo a passo com o emprego de diferentes técnicas e ferramentas, das manuais às projeções digitais em 3D. Os registros de esboço, estudo de personagem e o

boneco do livro já denotam a preocupação em seguir o ritmo da dobra, sendo estruturados levando em consideração sua forma, do tipo dobra-janela frente/verso.

Figura 7 – Registros do processo de *Se eu abrir esta porta agora...*



Legenda: a) Esboço da ilustração; b) Boneco do livro; c) Estudo da personagem principal; d) Foto do livro impresso

**Fonte: a), b) e c) Acervo pessoal de Alexandre Rampazo.
d) RAMPAZO, Alexandre. *Se eu abrir esta porta agora...* 2018.**

De um lado e do outro dos painéis, transcorrem os fluxos da narrativa visual, daí a presença de duas portas, uma na frente e outra na parte de trás da sanfona, que sinalizam as duas perspectivas de leitura da obra: uma tomada pela sensação de medo do desconhecido, outra distensionada para as possibilidades de aventura e amizade. O menino de blusa listrada, personagem central, está imerso no fluxo contínuo dos jogos infantis, em que tudo pode acontecer fora de uma ordem racional, no curso da fantasia. Em cada porta, o início de uma nova história se torna iminente e nelas podem habitar seres, animas e bichos de contos e fábulas com os quais se pode interagir ou ter repulsa, a depender da perspectiva. O emprego do livro-sanfona frente e verso permite esses dois fluxos contraditórios da personagem e, ao mesmo tempo, a dobra representa os possíveis “desdobramentos” desse pensamento fantasioso, capaz de romper com a ideia

de começo, meio e fim, à medida que cada painel dobrado se torna uma chave de entrada para outros universos ficcionais. A transposição dessa história para uma outra estrutura formal dificilmente alcançaria a mesma carga dramática pretendida. A dobra se torna, dessa maneira, um elemento projetual indispensável para o alcance conceitual pretendido.

Por fim, no livro de rimas *Pedro pedreiro*, baseado numa composição musical do artista Chico Buarque, a designer Raquel Matsushita emprega no projeto gráfico o recurso da dobra-sanfona com autocapa, em que alguns dos painéis formam uma capa na qual os demais são dobrados (AMBROSE; HARRIS, 2009). Durante o processo de concepção gráfica do livro, a designer utilizou a técnica da dobragem (Fig.8) para fazer os testes de adequação das imagens nas divisões de cada painel e definir o ritmo da narrativa.

Essas divisões sinalizam, no plano da linguagem gráfica, os compartimentos do vagão e o curso sequencial do cotidiano, mas no aspecto da expressão os movimentos-desdobrados representam as distensões do pensamento da personagem sobre sonhos, expectativas e desejos não alcançados, sinalizados nos primeiros versos de abertura: “Pedro pedreiro penseiro esperando o trem/ manhã, parece, carece de esperar também/ para o bem de quem tem bem/ de quem não tem vintém”. Em outro sentido ambíguo, as dobras remetem à linguagem cinematográfica, elas transcorrem de modo semelhante ao enredo de um filme sobre a vida da personagem.

Figura 8 – Pedro pedreiro – boneco de teste de dobragem e livro impresso



a)



b)

Legenda: a) Boneco para teste de dobragem dos painéis; b) Livro *Pedro pedreiro* após a reprodução.

Fonte: a) Fotografia de Dayane Abdala realizada no estúdio da designer. 2019. b) BUARQUE, Chico; VILELA, Fernando. *Pedro pedreiro*. 2010.

Enfim, a dobra, como constatado nesse breve painel, vem transpondo a condição de elemento compositivo de materialidade para assumir um papel especial na linguagem gráfica e visual do livro. Em meio aos processos de concepção de *design* dos livros ilustrados, seu emprego tem alcançado camadas complexas da representação, jogando com signos, símbolos e figuras de linguagem, imbuídos de uma multiplicidade de significados. Por vezes, sua presença chega a adquirir contornos figurativos tão marcantes como se atingisse o patamar de uma personagem principal ou secundária da narrativa.

Um dos aspectos diferenciais dos livros ilustrados em comparação àqueles que contêm ilustração vem a ser as relações de interdependência ou de complementaridade estabelecidas entre as ilustrações, o projeto gráfico e o texto verbal (BIRD; YOKOTA, 2018), seja este último aparente ou subentendido. A utilização da dobra como recurso figurativo intensifica, portanto, as articulações entre essas três linguagens, provocando maior riqueza de interpretação às mensagens visuais e verbais de uma obra.

REFERÊNCIAS

AMBROSE, G.; HARRIS, P. **Formato**. Trad. Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARAÚJO, H. T. G. P. de. **Livro de imagem Cena de rua de Angela-Lago**: novos olhares para antigas questões. Disponível em: blogeditorarhj.blogspot.com. Acesso em: 26 abr. 2020.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

BIRD, E.; YOKOTA, J. Picturebooks and illustrated books. *In*: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Org.) **The routledge companion to picturebook**. New York: Routledge, 2018. p. 281-290.

BUARQUE, C.; VILELA, F. **Pedro pedreiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

CARDOSO, R. O início do design de livros no Brasil. *In*: CARDOSO, R. (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 160-196.

DOYLE, S.; GROVE, J. **The history of illustration**. New York: Fairchild Books, 2018.

FEBVRE, L.; MARTIN, H. J. **O aparecimento do livro**. Trad. Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 2017.

LEE, S. **A trilogia da margem**. O livro-imagem segundo Suzy Lee. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEE, S. **A onda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, S. **Espelho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEE, S. **Sombra**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEWIS, D. **Reading contemporary picturebooks**: Picturing Text. London; New York: Psychology Press, 2005.

LINDEN, S. V. D. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LYONS, M. **Livro**: uma história viva. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MATSUSHITA, R. **Fundamentos gráficos para um design gráfico consciente**. São Paulo: Musa editora, 2011.

MEGGS, P. B; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. 4. ed. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELOT, M. **Livro**. Trad. Marisa Midori Deaecto. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

OLIVEIRA, R. **Pelos jardins de Boboli** – reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RAMOS, A. M. **Livros de palmo e meio** – reflexões sobre literatura para a infância. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

RAMPAZO, A. **Se eu abrir esta porta agora**. São Paulo: Sesi-SP editora, 2018.

RODRIGUES, M. L. C. **A narrativa visual na literatura infantil brasileira** – histórico e leituras analíticas. Joinville: Editora da Univille, 2012.

SALISBURY, M; STYLES, M. **Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual**. São Paulo: Rosari, 2013.

Data de submissão: 09/03/2020

Data de aprovação: 15/04/2020