UNIVERSIDADE
BEIRA INTERIOR

O Design Editorial no Álbum Ilustrado Português:
Uma Abordagem Prática e Exploratória

(Versão final após defesa)

Mariana dos Santos Barbas

Relatório de projeto para obtenção do Grau de Mestre em
Design Multimédia
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Profª. Doutora Joana Casteleiro Alves Pitrez Ferreira

dezembro de 2024

Declaração de Integridade

Eu, Mariana dos Santos Barbas, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M12606 do Mestrado em Design Multimédia da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 17/12/2024

Mariana dos Santos Barbas

Dedicatória

Para a Quininha, que foi companhia e inspiração para tantas ilustrações.

Agradecimentos

Ao meu pai que, com muito esforço, criou dois filhos sozinho. Ao meu irmão, Gonçalo, por me ter ensinado a desenhar e me ter incentivado a ser a minha melhor versão. As inúmeras noites a desenhar, na mesa da cozinha, serão sempre lembradas com carinho.

À minha melhor amiga, Bea, pelo companheirismo, dedicação e amizade. Obrigada por tantas experiências e ensinamentos, por tanto apoio e carinho. O teu abraço e as tuas palavras foram mais que essenciais ao longo dos últimos vinte e um anos. À Sofia, pela amizade, pelas gargalhadas e pelas sábias palavras. À Guida, pelas inúmeras memórias e risadas na oficina de artes. Ao Breno que, ao longo dos últimos cinco anos, tem sido casa. Obrigada pelo companheirismo, pelo carinho, pela confiança, pelo apoio, pelas experiências e por, a cada dia, contribuíres para o meu crescimento pessoal e profissional. A vida é, sem dúvida alguma, melhor a teu lado.

À minha orientadora, Professora Doutora Joana Casteleiro, por ter aceitado orientar este trabalho e me ter transmitido tanto conhecimento. Agradeço toda a disponibilidade, paciência e incentivo neste processo que, decerto, não teria sido o mesmo sem o seu auxílio. Por fim, gostaria de agradecer aos profissionais entrevistados que, amavelmente, colaboraram neste trabalho.

Resumo

O álbum ilustrado, caracterizado pela relação simbiótica texto, ilustração e suporte, tem adquirido, ao longo dos anos, um papel relevante em contexto nacional e internacional. Essa relevância deve-se à qualidade das editoras independentes, à participação em feiras internacionais, à criação de concursos e prémios específicos e à tríade que o caracteriza. Com o objetivo de compreender a importância do design editorial no desenvolvimento do álbum ilustrado, foram analisados elementos como capas, lombadas, guardas, fichas técnicas, folhas de rosto e tipografia. A investigação procurou identificar como esses elementos são concebidos e executados, avaliando as diferenças significativas resultantes da participação de um designer no processo. Além disso, o estudo reflete sobre a prática projetual do álbum ilustrado, destacando a relevância do design na criação e expressividade desse objeto. Metodologicamente, elaborou-se um levantamento teórico, seguido de uma investigação ativa, onde se analisaram estudos de caso, se elaboraram entrevistas semiestruturadas e se desenvolveu um protótipo. O protótipo, de nome *O Primeiro Barco*, pretendeu explorar e refletir a prática projetual no domínio do design editorial, investindo na ilustração, na composição tipográfica e na materialidade.

Os resultados da análise dos estudos de caso sugerem que a participação de um designer no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado não introduz diferenças significativas. Todavia, o design editorial desempenha um papel crucial na criação e expressividade do formato analisado, mesmo que, nos estudos de caso, essas áreas sejam trabalhadas de maneira relativamente contida. Verificou-se que o design e a ilustração são desenvolvidos de forma simultânea pelos profissionais, que encaram a prática colaborativa como um procedimento benéfico à elaboração do álbum ilustrado. O protótipo evidenciou a importância do design editorial, destacando a necessidade da aplicação de uma metodologia de design que permita refletir criteriosamente acerca de cada constituinte. Acreditamos que um maior investimento no design propicia o surgimento de soluções mais criativas, expressivas e adequadas à narrativa e que o papel do designer é, neste formato, uma mais-valia.

Palavras-chave

Álbum Ilustrado Português; Design Editorial; Ilustração; Materialidade; Peritextos.

Abstract

The picturebook, characterized by the symbiotic relationship between text, illustration and support, has acquired, over the years, a relevant role in a national and international context. This relevance is due to the quality of independent publishers, participation in international fairs, the creation of specific competitions and prizes and the triad that characterizes it. With the aim of understanding the importance of editorial design in the development of the picturebook, elements such as covers, spines, endpapers, technical sheets, title pages and typography were developed. The investigation identified how these elements are designed and executed, evaluating the important differences resulting from the participation of a designer in the process. Furthermore, the study reflects on the design practice of the picturebook, highlighting the relevance of design in the creation and expressiveness of this object. Methodologically, a theoretical survey was prepared, followed by an active investigation, where case studies were analyzed, semi-structured interviews were carried out and a prototype was developed. The prototype, called *The First Boat*, intended to explore and reflect design practice in the field of editorial design, investing in illustration, typographic composition and materiality.

The results of the case study analysis suggest that the participation of a designer in the picture book development process does not present significant differences. However, editorial design plays a crucial role in the creation and expressiveness of the analyzed format, even if, in the case studies, these areas are worked on in a relatively contained way. It was found that design and illustration are developed simultaneously by professionals, who view collaborative practice as a beneficial procedure for preparing the illustrated album. The prototype highlighted the importance of editorial design, highlighting the need to apply a design methodology that allows careful reflection on each constituent. We believe that greater investment in design leads to the emergence of more creative, expressive and narrative-appropriate solutions and that the role of the designer is, in this format, an added value.

Keywords

Portuguese Picturebook; Editorial Design; Illustration; Materiality; Peritexts.

Índice

Dedicatória **v**
Agradecimentos **vii**
Resumo **ix**
Abstract **xi**
Introdução **30**
I. Enquadramento Teórico **33**
Capítulo 1 – O Álbum Ilustrado: Conceito e Contexto Histórico **33**
1.1. Origens da Terminologia e Caracterização 33
1.2. Os Primórdios do Álbum Ilustrado 36
1.3. O Álbum Ilustrado em Portugal: da Década de 1960 à Atualidade 48
Capítulo 2 – A Tríade do Álbum Ilustrado **53**
2.1. Simbiose – Texto, Imagem e Suporte 53
2.2. A Materialidade do Álbum Ilustrado 55
2.2.1. Formato, Orientação e Encadernação 57
2.2.2. Capas e Títulos 61
2.2.3. Guardas 64
2.2.4. Ficha Técnica e Folha de Rosto 65
2.2.5. Página e Dupla Página 67
2.2.6. Molduras e Enquadramento 71
2.2.7. Tipografia, Caligrafia e *Lettering* 74
2.3. A Ilustração do Álbum Ilustrado 85
2.3.1. Técnicas, Materiais e Marca Autoral 87
2.3.2. Composição da Ilustração 89
2.3.3. Elementos Básicos da Linguagem Visual 94
2.4. O Texto no Álbum Ilustrado 103
II. Projeto Prático **107**
Capítulo 3 – Investigação Ativa **107**
3.1. Estudos de Caso e Metodologia de Análise 107
3.1.1. Álbuns ilustrados produzidos com recurso a profissionais com dupla formação em design e ilustração 108
3.1.1.1. Com o Tempo 108
3.1.1.2. Tão Tão Grande 115
3.1.1.3. A Rainha do Norte 120
3.1.1.4. Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) 123

3.1.2. Álbuns ilustrados produzidos só por ilustradores 127
3.1.2.1. Come a Sopa, Marta! 127
3.1.2.2. O Cuquedo 131
3.1.2.3. O Protesto 135
3.1.2.4. O Duelo 138
3.2. Síntese Comparativa 142
3.3. Exemplos Avulso 146
3.4. Entrevistas: Metodologia e Procedimentos 150
3.4.1. Seleção e Caracterização dos Entrevistados 150
3.4.2. Análise dos Dados das Entrevistas 153
3.5. Conclusão do Capítulo 161
Capítulo 4 - Protótipo 166
4.1. Conceito 166
4.2. Seleção da Obra 166
4.3. Metodologia de Projeto 167
4.4. Fase 1 – Descobrir 167
4.4.1. Leitura do Texto e Pesquisa 167
4.5. Fase 2 – Definir 169
4.5.1. Público-alvo, Dimensões, Formato e Número de Páginas 170
4.5.2. Materiais, Técnicas e Paleta Cromática 170
4.5.3. Tipografia, Caligrafia e *Lettering* 171
4.5.4. Esboços e *Storyboard* 172
4.5.5. Exploração dos Elementos Interativos 173
4.6. Fase 3 – Desenvolver 175
4.6.1. Capas 175
4.6.2. Guardas 176
4.6.3. Ficha Técnica e Folha de Rosto 177
4.6.4. Exploração Tipográfica e Paginação da Obra 178
4.7. Fase 4 – Entregar 179
4.7.1. Maqueta Final 181
Conclusão 194
Referências Bibliográficas 200
Apêndice 1 – Fichas de Análise 209
Apêndice 2 – Declaração de Consentimento Livre, Informado e Esclarecido 218
Apêndice 3 – Guião das Entrevistas 219
Apêndice 4 – Entrevistas 224

Apêndice 5 – Protótipo Impresso **310**

Lista de Figuras

Figura 1 – Metamorfose entre caligrafia e imagem em Songs of Innocence (1789) (fonte: https://www.gutenberg.org/cache/epub/1934/pg1934-images.html) 42
Figura 2 – Diálogo entre texto e ilustração em Der Struwwelpeter (1853) (fonte: https://tygertale.com/2014/12/01/der-struwwelpeter-by-dr-heinrich-hoffmann-4/ . 44
Figura 3 – Abordagem lúdica entre palavra e ilustração em Sparkle & Spin: a Book About Words (1957) (fonte: https://www.makiminimag.com/sparkle-spin-a-book-about-words/) 46
Figura 4 – Utilização do papel vegetal em Nella Nebbia di Milano (1968) (fonte: https://www.artpapelshop.com/product/nella-nebbia-di-milano-bruno-munari) 47
Figura 5 – Utilização de diferentes papéis e recortes em Nella Nebbia di Milano (1968) (fonte: https://itsabook.pt/the-circus-in-the-mist?_st=bruno%20munari) 59
Figura 6 – Formato à italiana em Para Que Serve? (2020) (fonte: https://itsabook.pt/para-que-serve?t=pt) 59
Figura 7 – Formato à francesa em Greve (2011) (fonte: https://catarinasobral.com/greve) 60
Figura 8 – Formato quadrado em Menino Menina (2020) (fonte: https://itsabook.pt/menino-menina?t=pt) 60
Figura 9 – Formato acordeão em Dans les Airs (2020) (fonte: https://www.ttipiagency.com/product-page/up-in-the-air) 60
Figura 10 – Livro de tiras e encadernação espiral em Todos Fazemos Tudo (2011) (fonte: https://itsabook.pt/todos-fazemos-tudo?t=pt) 61
Figura 11 – Prolongamento da capa e da contracapa em Horizonte (2018) (fonte: https://www.carolinacelas.com/) 63
Figura 12 – Código de barras no interior de um elemento ilustrado em Greve (2011) (fonte: https://catarinasobral.com/greve) 63
Figura 13 – Código de barras adequado à temática do livro em Imagem (2016) (fonte: https://www.avidaportuguesa.com/pt/loja/imagem-planeta-tangerina) 63
Figura 14 – Guarda dianteira e traseira em Impossível (2020) (fonte: https://catarinasobral.com/impossivel) 65
Figura 15 – Ficha técnica elaborada com caligrafia em Impossível (2020) (fonte: https://catarinasobral.com/impossivel) 66
Figura 16 – Folha de rosto que integra a totalidade da dupla página em Livro dos Quintais (2010) (fonte: https://itsabook.pt/o-livro-dos-quintais?t=pt) 67

Figura 17 – Folha de rosto com apontamentos ilustrados de fundo recortado em O Meu Avô (2014) (fonte: https://catarinasobral.com/o-meu-av%C3%B4) 67
Figura 18 – Relação de dissociação em Mina (2022) (fonte: https://itsabook.pt/mina-orfeu?_st=) 69
Figura 19 – Relação de associação em Bubble Gum Boy (2019) (fonte: https://itsabook.pt/bubble-gum-boy?_st=) 69
Figura 20 – Relação de compartimentação em Archie Snufflekins Oliver Valentine Cupcake Tiberius Cat (2016) (fonte: https://itsabook.pt/archie-snufflekins-oliver-valentine-cupcake?t=pt) 69
Figura 21 – Relação de conjunção em Palmiras Pantaleões Malaquias (2024) (fonte: https://catarinasobral.com/palmiras) 69
Figura 22 – Dobra que impede o movimento em Onda (2017) (fonte: https://www.lafabbricadeisogniweb.it/londasuzylee/) 70
Figura 23 – Dobra como portal em A Bola Amarela (2017) (fonte: https://itsabook.pt/a-bola-amarela?t=pt&_st=) 71
Figura 24 – Dobra como fronteira entre a realidade e a fantasia em Shadow (2003) (fonte: https://blog.picturebookmakers.com/post/suzy-lee) 71
Figura 25 – Ilustração emoldurada e sangrada em Where the Wild Things Are (1963) (fonte: https://kalandraka.com/onde-vivem-os-monstros-portugues.html; https://www.amazon.co.uk/Where-Wild-Things-Maurice-Sendak/dp/0099408392) 72
Figura 26 – Moldura demarcada por uma linha em O Primeiro Dia (2022) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/o-primeiro-dia/) 73
Figura 27 – Moldura desbotada em A História do Pedro Coelho (1901) (fonte: https://www.thefoundryhomegoods.com/blogs/journal/how-to-make-all-natural-rabbit-repellent-and-other/) 73
Figura 28 – Moldura retangular em Tu e Eu e Todos (2021) (fonte: https://www.orfeunegro.org/products/tu-e-eu-e-todos?srsltid=AfmBOooV1QzC9I-UyaM6P3x_lI0SJRqNTaDctdIRSQ6wjtbbvLw-QRwK) 73
Figura 29 – Moldura oval em Archie Snufflekins Oliver Valentine Cupcake Tiberius Cat (2016) (fonte: https://itsabook.pt/archie-snufflekins-oliver-valentine-cupcake?t=pt) 73
Figura 30 – Anatomia da letra (fonte: https://tipodesign.wordpress.com/2011/06/27/a-anatomia-dos-tipos/) 76
Figura 31 – Tipografia de maior peso e impacto em Lina. Avventure di un´ architetta (2019) (fonte: https://itsabook.pt/lina-avventure-di-un-architetta?t=pt) 80
Figura 32 – The Mouse´s Tale (1865) (fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Mouse%27s_Tale) 81

Figura 33 – Parole in Libertà (1914) (fonte: https://www.ildialogodimonza.it/manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista/) 81
Figura 34 – *Lettering* na capa de Praia-Mar (2011) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/praia-mar/) 82
Figura 35 – *Lettering* original e traduzido na capa de The Skull (2023) (fonte: https://www.walkerbooks.com.au/book/9781529509571/; https://www.amazon.com/Cr%C3%A2ne-French-Jon-Klassen/dp/1039702341 82
Figura 36 – Ilustração elaborada com o mesmo material que o texto em Mana (2016) (fonte: https://itsabook.pt/mana?_st= /) 83
Figura 37 – Personalização do logótipo da editora em Mana (2016) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/mana/) 83
Figura 38 – Tipografia Sassoon (fonte: http://sassoonfont.co.uk/doc/Why_Sassoon.pdf) 84
Figura 39 – Técnica mista em O Ponto Em Que Estamos (2023) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/o-ponto-em-que-estamos/) 88
Figura 40 – Capa que evidencia a narrativa paralela em As Duas Estradas (2009) (fonte: https://itsabook.pt/les-deux-routes?t=pt) 106
Figura 41 – Interior da obra que evidencia a narrativa paralela em As Duas Estradas (2009) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/as-duas-estradas/) ... 106
Figura 42 – Narrativa não linear em A Bola Amarela (2017) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/a-bola-amarela/) 106
Figura 43 – Prolongamento da capa e da contracapa em Com o Tempo (2014) (fonte própria) 110
Figura 44 – Guarda dianteira de Com o Tempo (2014) (fonte própria) 110
Figura 45 – Guarda traseira de Com o Tempo (2014) (fonte própria) 111
Figura 46 – Folha de rosto de Com o Tempo (2014) (fonte própria) 111
Figura 47 – Utilização da ampulheta noutras ilustrações de Com o Tempo (2014) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/com-o-tempo/) 112
Figura 48 – Variação do tamanho de letra em Com o Tempo (2014) (fonte própria) 113
Figura 49 – Páginas 6 e 7 de Com o Tempo (2014) (fonte própria) 114
Figura 50 – Página 26 de Com o Tempo (2014) (fonte: https://itsabook.pt/com-o-tempo?_st=) 114

Figura 51 – Página 39 de Com o Tempo (2014) (fonte própria) 114
Figura 52 – Prolongamento da capa e da contracapa em Tão Tão Grande (2016) (fonte própria) 116
Figura 53 – Guarda dianteira de Tão Tão Grande (2016) (fonte própria) 117
Figura 54 – Guarda traseira de Tão Tão Grande (2016) (fonte própria) 117
Figura 55 – Ficha técnica e folha de rosto de Tão Tão Grande (2016) (fonte própria) 117
Figura 56 – Variação do estilo de escrita em Tão Tão Grande (2016) (fonte própria; https://bandasdesenhadas.com/2016/06/25/tao-tao-grande-catarina-sobral/) 118
Figura 57 – Ilustração cercada por uma borda esbatida em Tão Tão Grande (2016) (fonte: https://www.carochinhaeditora.com.br/produto/tao-tao-grande/) 119
Figura 58 – Ilustração cercada por um bloco de texto em Tão Tão Grande (2016) (fonte própria) 119
Figura 59 – Prolongamento da capa e da contracapa em A Rainha do Norte (2017) (fonte própria) 120
Figura 60 – Guarda dianteira e traseira de A Rainha do Norte (2017) (fonte própria) 121
Figura 61 – Ficha técnica e folha de rosto de A Rainha do Norte (2017) (fonte própria) 121
Figura 62 – Variação do estilo de escrita em A Rainha do Norte (2017) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/a-rainha-do-norte/) 122
Figura 63 – Formatação do parágrafo à esquerda e ao centro em A Rainha do Norte (2017) (fonte: https://joanaestrela.com/books-copy) 123
Figura 64 – Prolongamento da capa e da contracapa em Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria) 124
Figura 65 – Guarda dianteira de Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria) 125
Figura 66 – Guarda traseira de Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria) 125
Figura 67 – Ficha técnica e folha de rosto de Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria) 126
Figura 68 – Texto num ângulo inclinado e reto em Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/hei-big-bang/) 127

Figura 69 – Ausência de um prolongamento da capa e da contracapa em Come a Sopa, Marta (2016) (fonte própria) 128
Figura 70 – Guarda dianteira e traseira de Come a Sopa, Marta (2016) (fonte própria) 129
Figura 71 – Ficha técnica e folha de rosto de Come a Sopa, Marta (2016) (fonte própria) 129
Figura 72 – Variação do estilo de escrita em Come a Sopa, Marta (2016) (fonte própria) 130
Figura 73 – Utilização da dupla página em Come a Sopa, Marta (2016) (fonte própria) 130
Figura 74 – Disposição do texto de forma lúdica e de acordo com a forma em que está inserido em Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria) 130
Figura 75 – Prolongamento da capa e da contracapa em O Cuquedo (2008) (fonte própria) 132
Figura 76 – Guarda dianteira de O Cuquedo (2008) (fonte própria) 132
Figura 77 – Guarda traseira de O Cuquedo (2008) (fonte própria) 133
Figura 78 – Ficha técnica e folha de rosto de O Cuquedo (2008) (fonte própria) 133
Figura 79 – Texto num ângulo reto em O Cuquedo (2008) (fonte: https://www.miudosdaterra.pt/o-cuquedo) 134
Figura 80 – Texto num ângulo inclinado em O Cuquedo (2008) (fonte própria) 134
Figura 81 – Prolongamento da capa e da contracapa em O Protesto (2020) (fonte própria) 135
Figura 82 – Guarda dianteira de O Protesto (2020) (fonte própria) 136
Figura 83 – Guarda traseira de O Protesto (2020) (fonte própria) 136
Figura 84 – Ficha técnica e folha de rosto de O Protesto (2020) (fonte própria) 137
Figura 85 – Formatação do parágrafo à esquerda em O Protesto (2020) (fonte própria) 137
Figura 86 – Formatação do parágrafo ao centro em O Protesto (2020) (fonte própria) 138
Figura 87 – Prolongamento da capa e da contracapa em O Duelo (2022) (fonte própria) 139

Figura 88 – Guarda dianteira e traseira de O Duelo (2022) (fonte própria) 140
Figura 89 – Ficha técnica e folha de rosto de O Duelo (2022) (fonte própria) 140
Figura 90 – Contraste entre as ilustrações iniciais e finais de O Duelo (2022) (fonte própria) 141
Figura 91 – Exploração do código de barras em Aqui há Gato (2017) (fonte: https://www.fnac.pt/Aqui-Ha-Gato-Rui-Lopes/a1039008?origin=google_pla_livro) 147
Figura 92 – Exploração do código de barras em Parrots Over Puerto Rico (2013) (fonte: https://100scopenotes.com/2015/03/18/gallery-the-art-of-the-picture-book-barcode/) 147
Figura 93 – Exploração tipográfica em The Oboe Goes Boom Boom Boom (2020) (fonte: https://liantomato.substack.com/p/all-the-hidden-work-behind-a-book) 147
Figura 94 – Exploração tipográfica em Obrigado (2024) (fonte: https://www.minutosdeleitura.pt/livros/793338/obrigado/) 147
Figura 95 – Anáglifo Estereoscópico em O Meu Irmão Invisível (2015) (fonte: https://visao.pt/visaose7e/livros-e-discos/2015-12-02-Ler-com-outros-olhos/) 147
Figura 96 – Anáglifo Estereoscópico em Illuminature (2016) (fonte: http://toolsandtoys.net/the-illumine-kids-science-book-series-by-carnovsky/) 147
Figura 97 – Livro de abas The Secret Garden (2018) (fonte: https://www.amazon.com/-/es/Frances-Hodgson-Burnett/dp/0062692577) 148
Figura 98 – Livro acordeão Sous la Mer (2022) (fonte: https://amaterra.fr/catalogue/sous-la-mer/) 148
Figura 99 – Livro carrossel Little Fish (2019) (fonte: https://www.emilyrand.com/books/little-fish) 148
Figura 100 – Livro pop-up Under the Ocean (2013) (fonte: https://itsabook.pt/under-the-ocean?_st=) 148
Figura 101 – Livro de túnel Dans le Secret des Feuillages (2023) (fonte: https://amaterra.fr/catalogue/dans-le-secret-des-feuillages/) 149
Figura 102 – Livro com perfurações em Zeit Für Die Bombe (1997) (fonte: https://www.slanted.de/story/zeit-fur-die-bombe/) 149
Figura 103 – Livro com transparências Nella Nebbia di Milano (1996) (fonte: https://www.artpapelshop.com/product/nella-nebbia-di-milano-bruno-munari) 149
Figura 104 – Livro com recortes em Nella Notte Buia (1996) (fonte: https://itsabook.pt/nella-notte-buia?t=pt) 149

Figura 105 – Livro com papéis de diferentes dimensões em Era Uma Vez (e Muitas Outras Serão) (2021) (fonte: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/era-uma-vez/) 149
Figura 106 – Síntese esquemática relativa à integração e valorização dos peritextos (obtida através da análise dos estudos de caso) (fonte própria) 162
Figura 107 – Síntese esquemática relativa à composição tipográfica e à materialidade (obtida através da análise dos exemplos avulso) (fonte própria) 163
Figura 108 – Síntese esquemática relativa aos resultados obtidos nas entrevistas realizadas (fonte própria) 165
Figura 109 – Mindmap (fonte própria) 168
Figura 110 – Referências gráficas (fonte própria) 169
Figura 111 – Registos fotográficos (fonte própria) 169
Figura 112 – Paleta Cromática (fonte própria) 171
Figura 113 – Tipografia selecionada (fonte própria) 171
Figura 114 – Experiências em tipografia, caligrafia e *lettering* (fonte própria) 172
Figura 115 – Esboço de diversos elementos costeiros (fonte própria) 172
Figura 116 – Storyboard (fonte própria) 173
Figura 117 – Simulação das abas (fonte própria) 174
Figura 118 – Simulação do desdobrável (fonte própria) 174
Figura 119 – Simulação do pop-up com aba deslizante (fonte própria) 174
Figura 120 – Desenvolvimento das capas (fonte própria) 175
Figura 121 – Experiências ao nível do título e das informações técnicas nas capas (fonte própria) 175
Figura 122 – Guarda dianteira (fonte própria) 177
Figura 123 – Guarda traseira (fonte própria) 177
Figura 124 – Desenvolvimento da ficha técnica e da folha de rosto (fonte própria) 177
Figura 125 – Experiências tipográficas (fonte própria) 178
Figura 126 – Experiências tipográfica com a pen tool (fonte própria 178
Figura 127 – Diminuição da opacidade da ilustração e da ondulação (fonte própria) .. 180
Figura 128 – Reformulação da ilustração em função do texto pictórico (fonte própria) 180
Figura 129 – Reformulação da ilustração em função do papel vegetal e da composição tipográfica criada (fonte própria) 180
Figura 130 – Alteração da disposição do texto para uma melhor leiturabilidade (fonte própria) 180

Figura 131 – Capas e lombada – páginas 1 e 2 (fonte própria) 181
Figura 132 – Guarda dianteira – páginas 3 e 4 (fonte própria) 182
Figura 133 – Ficha técnica e folha de rosto – páginas 5 e 6 (fonte própria) 182
Figura 134 – Páginas 7 e 8 (fonte própria) 183
Figura 135 – Pop-up com aba deslizante – páginas 9 e 10 (fonte própria) 183
Figura 136 – Desdobrável (página esquerda) (fonte própria) 184
Figura 137 – Desdobrável – páginas 11 e 12 (página central) (fonte própria) 184
Figura 138 – Desdobrável (página direita) (fonte própria) 185
Figura 139 – Páginas 13 e 14 (fonte própria) 185
Figura 140 – Páginas 15 e 16 (fonte própria) 186
Figura 141 – Páginas 17 e 18 (fonte própria) 186
Figura 142 – Páginas 19 e 20 (fonte própria) 187
Figura 143 – Aba fechada – páginas 21 e 22 (fonte própria) 187
Figura 144 – Aba aberta – páginas 21 e 22 (fonte própria) 188
Figura 145 – Páginas 23 e 24 (fonte própria) 188
Figura 146 – Páginas 25 e 26 (fonte própria) 189
Figura 147 – Papel vegetal – páginas 27 e 28 (fonte própria) 189
Figura 148 – Papel vegetal – páginas 29 e 30 (fonte própria) 190
Figura 149 – Papel vegetal – páginas 31 e 32 (fonte própria) 190
Figura 150 – Papel vegetal – páginas 33 e 34 (fonte própria) 191
Figura 151 – Guarda traseira – páginas 35 e 36 (fonte própria) 191
Figura 152 – Conjunto de *spreads* da obra desenvolvida própria)..... 193

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Análise do texto do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria) 142
Tabela 2 – Análise da materialidade do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria) 143
Tabela 3 – Análise dos peritextos do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria) 143
Tabela 4 – Análise da tipografia, da caligrafia e do lettering do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria) 144
Tabela 5 – Análise das ilustrações do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria) 145

Lista de Siglas e Acrónimos

PNI	Prémio Nacional de Ilustração
PNL	Plano Nacional de Leitura
CMYK	Cyan, Magenta, Yellow, Key

Introdução

Apresentação e Justificação do Tema

O álbum ilustrado português, que atualmente exerce um papel relevante em contexto nacional e internacional, tem registado um crescimento exponencial decorrente de múltiplos fatores. Entre eles, destaca-se uma produção inovadora e de qualidade por parte de editoras independentes, como é o exemplo do Planeta Tangerina, da Orfeu Mini e do Pato Lógico. Além disso, é possível notar que a atividade do álbum ilustrado não se circunscreve apenas ao panorama português, em virtude destas editoras trabalharem ativamente na distribuição internacional das suas obras. A tradução surge, neste contexto, como um fator primordial que, aliado à participação assídua em feiras internacionais do livro, possibilita a disseminação dos exemplares desenvolvidos por autores, ilustradores e designers portugueses. Neste sentido, considera-se pertinente sublinhar a participação na Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha, cujo prestigio concede uma visibilidade significativa aos exemplares e viabiliza o contacto com inúmeros profissionais da área. O reconhecimento que tal participação proporciona revela igual importância, na medida em que a dedicação, a originalidade e a inovação, presentes nos exemplares das editoras portuguesas, se tornam de conhecimento público e lhes conferem uma maior notoriedade no universo literário.

Também a criação de concursos e prémios destinados ao formato em análise merece ser exaltada, na medida em que demonstra a relevância do formato e potencia o desenvolvimento de novos projetos de qualidade literária e artística. É possível destacar o Prémio Internacional de Serpa para Álbum Ilustrado, em parceria com a Editora Planeta Tangerina, e o Prémio Nacional de Ilustração que, embora não se destine especificamente ao formato em estudo, o tem reconhecido ao longo dos anos.

A seleção do álbum ilustrado como objeto deste estudo não se prende apenas com a sua relevância, mas também com um interesse pessoal pela temática e pelas três vertentes que o compõem: texto, ilustração e suporte (design). Embora se constituam disciplinas individuais, e possam ser estudadas dessa forma, são, no álbum ilustrado, áreas que coexistem de forma interdependente e que desempenham um papel crucial na construção do significado, na estética da obra e na interação que se propõe que exista com o leitor. Por tais motivos, decidiu-se empreender uma análise ao álbum ilustrado com o intuito de compreender o formato e as suas características, a nível teórico e prático.

Questões e Objetivos

A presente investigação insere-se no campo científico do design multimédia com foco no design editorial. O trabalho que se apresenta nasce da questão: Qual é a importância do design editorial no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado? E tem como desiderato:

1) Enquadrar o álbum ilustrado e os seus componentes analisando os aspetos inerentes à sua materialidade e aos seus primórdios recorrendo a uma rigorosa análise bibliográfica.

2) Constatar o modo como o álbum ilustrado português faz uso do design editorial e de que forma as capas, a lombada, as guardas, a ficha técnica, a folha de rosto e a tipografia são relevantes para a sua criação e expressividade. Nesta sequência, questiona-se, inclusive, se existem diferenças significativas quando um designer participa no processo de produção do objeto de estudo, o álbum ilustrado.

3) Compreender e analisar de que forma o processo simbiótico entre ilustração e design, que caracteriza o álbum ilustrado, é pensado e desenvolvido pelos profissionais.

4) Desenvolver um álbum ilustrado que permita explorar e refletir a prática projetual no domínio do design editorial.

Metodologia de Investigação

Considerando as questões e objetivos deste estudo, a metodologia utilizada, numa primeira fase, relaciona-se com uma revisão bibliográfica, onde se inclui livros, artigos, revistas, dissertações de mestrado e teses de doutoramento, que permite aprofundar e fundamentar a temática abordada. Numa segunda fase, a pesquisa direciona-se à investigação ativa e análise de estudos de caso, que foram cuidadosamente observados e comparados através de tabelas comparativas e fichas de análise, e à recolha de exemplos avulso. Posteriormente, recorreu-se a uma metodologia qualitativa, através de entrevistas semiestruturadas que tinham como intuito perceber o papel do designer e do ilustrador no desenvolvimento do álbum ilustrado, as suas práticas e a sua interação no decorrer do processo. A última fase implicou a elaboração de um protótipo, cujo objetivo consiste em explorar, de forma experimental, o design editorial e a ilustração no âmbito do álbum ilustrado.

Estrutura do Trabalho

Considerando as questões, objetivos e metodologia anteriormente apresentados, o presente relatório de projeto é estruturado em dois grandes grupos, o enquadramento teórico e o projeto prático. O enquadramento teórico inclui o capítulo 1 que além de definir e caracterizar o álbum ilustrado, analisa os seus primórdios e desenvolvimento em contexto nacional, desde a década de 1960 até à atualidade; e o capítulo 2 que aborda a tríade do álbum ilustrado e os seus constituintes ao nível da materialidade (suporte), da ilustração e do texto e apresenta subtópicos específicos a cada um deles.

Já o terceiro capítulo, designado de investigação ativa e presente na segunda parte, projeto prático, discorre sobre os estudos de caso e sobre a metodologia de análise utilizada, apresentando também uma síntese comparativa entre as obras estudadas. Da mesma forma, inclui exemplos avulso considerados relevantes para este estudo. Neste mesmo capítulo é possível encontrar as entrevistas, onde se aborda a metodologia e os procedimentos utilizados, bem como uma breve caracterização e seleção dos entrevistados. Além disso, neste capítulo pode também encontrar-se uma análise dos dados das entrevistas e uma breve discussão dos resultados, onde se encontram três sínteses esquemáticas.

O quarto capítulo, por sua vez, expõe o desenvolvimento de um protótipo, elaborado com base nos conceitos e informações recolhidas nos capítulos anteriormente concebidos. Neste incluem-se os seguintes subtópicos: protótipo, conceito, seleção da obra e metodologia de projeto; leitura do texto e pesquisa; público-alvo, dimensões, formato e número de páginas; materiais, técnicas e paleta cromática; tipografia, caligrafia e *lettering*; esboços e *storyboard*; exploração dos elementos interativos; capas; guardas, ficha técnica e folha de rosto, exploração tipográfica e paginação da obra e maqueta final. Posteriormente, pode encontrar-se a conclusão, onde se sintetizam os resultados observados de forma breve, as referências bibliográficas utilizadas e os devidos apêndices da pesquisa, onde constam as fichas de análise, a declaração de consentimento livre, informado e esclarecido, os guiões e as suas respetivas entrevistas e, por último, o protótipo impresso.

I. Enquadramento Teórico

Capítulo 1 – O Álbum Ilustrado: Conceito e Contexto Histórico

O presente capítulo tem como intuito estudar o álbum ilustrado, através da procura das suas origens e terminologia e dos primórdios que permitiram o seu desenvolvimento em contexto nacional e internacional.

1.1. Origens da Terminologia e Caracterização

O álbum ilustrado tem sido, ao longo dos últimos anos, motivo de reflexão, por se tratar de um "formato particularmente estimulante em termos criativos, passível de recriações e invenções cada vez mais ousadas e experimentais" (Ramos, 2022a, p. 2). A investigação na área tem-se orientado em diversas direções, uma delas foca-se na procura de uma terminologia universal para o segmento, onde os esforços de diversos investigadores evidenciam a dedicação em elucidar o conceito, tornando-o um pouco mais consensual.

Perante a indeterminação do termo, que David Lewis define como tendo possibilidades ilimitadas (Lewis, 2001), verifica-se a existência de uma designação mutável e pouco conhecida em alguns países. Em França, por exemplo, constata-se que o livro ilustrado infantil adquire, dependendo do contexto, a denominação álbum ou *livre d´images*. Também em Portugal se observa uma hesitação terminológica, na medida em que o termo, influenciado pela designação francesa, começa igualmente a ser apelidado de diversas formas: álbum ilustrado, livro álbum ou álbum narrativo. Nota-se, portanto, que a multiplicidade de expressões em contexto português carece de firmeza e que lhes foram atribuídas inúmeras ações pela multiplicidade de referentes que inclui (Ferraz, 2019, pp. 25-27). Assim sendo, a palavra álbum não remete única e exclusivamente à dimensão do livro ilustrado infantil, mas também ao álbum musical, de fotografias, de figuras ou de banda desenhada, tornando visível o seu carácter polissémico e a dificuldade de o definir (Fonseca, 2013, pp. 29-31).

Esta imprecisão terminológica surge também relacionada a países como o Brasil, onde se adotou a tradução da expressão anglo-saxónica, *picture book,* que surge em variantes como *picture-book* ou *picturebook,* na forma composta. Embora todos os termos sejam válidos, verifica-se que o último referido é frequentemente utilizado por remeter à união entre a dimensão verbal e visual, que alguns autores acreditam definir o álbum ilustrado (Serafini & Reid, 2024, pp. 2-7). Analisando a presente designação, constata-se que

picturebook, em Portugal, significa livro ilustrado e que este, por sua vez, corresponde ao livro com ilustrações no Brasil. Neste sentido, nota-se que não há uma correspondência semelhante e que o facto de não existir um termo universal pode, efetivamente, prejudicar a comunicação entre investigadores de diferentes países (Yokota & Bird, 2018, p. 282).

Conforme afirma Junko Yokota e Elizabeth Bird, o álbum ilustrado e o livro ilustrado encontram-se inextricavelmente conectados e, ainda assim, são significativamente distintos (Yokota & Bird, 2018, p. 281-282). Tal aspeto revela-se relativamente confuso, pelo que, de modo a compreender aquilo que diferencia os dois vocábulos, se apresentam as definições de Emma Andreu. De acordo com a autora, o álbum ilustrado é determinado como um "livro que sabe tirar partido de todas as suas características físicas (formato, encadernação, capas…)"[1] (Andreu, 2007, p. 28) e onde a componente pictórica adquire uma função de grande responsabilidade narrativa. Em oposição, os livros com ilustrações são definidos como obras que nascem "a partir de um texto escrito (que pode funcionar de forma independente) sendo as ilustrações um elemento de apoio"[2] (Andreu, 2007, p. 29).

Através desta caracterização, constata-se que a grande diferença se prende com a dimensão visual, que ultrapassa a função primitiva de ornamentação e adquire um papel de relevância e de autonomia. Neste sentido, é possível associar com maior proximidade os termos "álbum ilustrado" e "livre d´images", dado que a dimensão pictórica se encontra presente de forma explicita e se revela necessária por se tratar de uma característica diferenciadora relativamente aos restantes livros infantis (Ramos, 2020, pp. 173-176). Deste modo, assume-se a utilização da designação álbum ilustrado, para referir o objeto de estudo deste trabalho.

Contudo, e embora se tenha identificado a origem do termo a utilizar, as questões relativas às fronteiras do artefacto permanecem, especialmente ao nível da sua distinção em relação a géneros contíguos, onde a imagem exerce também uma função de relevo. Ana Margarida Ramos explora tal premissa e afirma que a centralidade das imagens neste segmento, característica que outrora o diferenciava de outros tipos de publicação, pode surgir em "livros de contos tradicionais (…), em romances juvenis, ou em

[1] "(…) es un libro que sabe sacar partido de todas sus características físicas (formato, encuardernación, cubiertas…)" (p. 28).
[2] "(…) a partir de un texto escrito (que puede funcionar de manera independiente) siendo las ilustraciones un elemento de apoyo" (p. 29).

publicações de cariz não exclusivamente literário como acontece com os abecedários, os livros de imagem e os livros de atividades" (Ramos, 2020, pp. 175-176).

As particularidades primordiais do álbum ilustrado têm vindo a contaminar outros segmentos e que tal situação esclarece a possibilidade de o definir como um formato ou tipo editorial, que pode integrar texto narrativo, lírico, poético ou dispensar a vertente textual (Ramos, 2020, pp. 177-181). Contudo, Lewis (2001) não considera que este seja um formato, mas sim uma forma de expressão, onde se encontram incorporados diferentes tipos de linguagem e de ilustração. Além disso, este tipo de publicação é caracterizado pelo hibridismo e experimentação na composição de obras, por meio da inclusão de diversas narrativas, como, por exemplo, a paralela ou a cruzada, e pela introdução de técnicas características do livro-objeto: dobras, recortes, perfurações, abas e *pop-up* (Ramos, 2020, p. 175). Todavia, e apesar das fragilidades inerentes às fronteiras do álbum ilustrado, observa-se que este tipo de livro pode ser definido através das seguintes características:

> (...) pela forte e inequívoca presença da ilustração; pela simbiose entre ilustração e texto, em que a imagem tem tanta ou mais relevância sobre as palavras (que podem ser inexistentes); pela qualidade mais elevada do tipo de papel e da gramagem; pela capa dura (nas publicações portuguesas); pelo reduzido número de páginas (geralmente 24-32, mas poderão ultrapassar este limite); pelo formato que tanto pode ser de livro de bolso como enorme (em alguns existem buracos, dobras, botões que convidam a uma interação ativa); pelo cuidado com a ilustração nos paratextos (como capa, contracapa, guardas, folhas de guarda); pelo tamanho dos tipos de letra que tendem a ser maiores; pela impressão a cores que poderá ser de todas as páginas; pela ilustração poder ocupar parcialmente, ou totalmente páginas e duplas páginas (Dias, 2020, p. 11).

Por meio da leitura das particularidades acima enunciadas, entende-se que estas se encontram especialmente relacionadas com a edição e composição gráfica, estabelecendo uma conexão com a dimensão material. Porém, Gabriela Sotto Mayor acredita que estas características não se encontram plasmadas na totalidade dos álbuns ilustrados e, portanto, não se poderão constituir como o fator definidor do mesmo (Sotto Mayor, 2014, pp. 86-87). Partindo desta premissa, afirma que a condição distintiva deste tipo de publicação se prende com a relação sinérgica entre a linguagem verbal e visual, abordada em maior detalhe no capítulo seguinte Simbiose – Texto, Imagem e Suporte.

1.2. Os Primórdios do Álbum Ilustrado

A propósito dos primórdios do livro, Magda Cordas afirma que:

> consagrado como parte integrante das criações do homem e ocupando um lugar de destaque enquanto suporte de registo e testemunho das diferentes formas de expressão humana, o livro pode ser visto como um dos objetos de uso mais antigos, e mais importantes, na história da humanidade (2017, p. 21).

O álbum ilustrado moderno consiste num artefacto que combina "recursos intelectuais e emocionais na sua execução, numa forma de arte verbal e visual" (Prata, 2019, p. 51). A sua história, considerada por Martin Salisbury e Morag Styles como breve, revela pertinente não só o estudo mais amplo da produção de livros para crianças, mas também o crescimento da ilustração que a acompanha. Por conseguinte, verifica-se essencial evidenciar a origem e os acontecimentos primordiais que possibilitaram o desenvolvimento do objeto deste estudo (Salisbury & Styles, 2012, p. 11).

Estima-se que há cerca de trinta mil anos tenham surgido os primeiros e mais antigos registos de comunicação visual, onde as formas de representação simbólicas e esquematizadas evidenciam a "necessidade de descrever e comunicar o mundo em que se habita, através de imagens"[3] (Salisbury & Styles, 2012, p. 11). A título de exemplo, pode nomear-se as cavernas de El Castilho e Altamira, em Espanha, e Lascaux e Chauvet, em França, que atuam como um conjunto de testemunhos possíveis de encontrar em outras partes do mundo. Perante tais considerações, Barbara Kiefer destaca o processo estético da pintura em caverna como semelhante ao do álbum ilustrado (Kiefer, 1995, p. 4), na medida em que:

> (...) alguém (o artista) cria uma forma visual com destino ao outro (leitor/espectador). No caso da caverna, a partilha decorre com um público presente, num processo de performance ritualista, com recurso a narrativas orais ou cânticos; no caso do álbum, tem destino ao público distante (não presente) e com muitos mais recursos técnicos (Prata, 2019, p. 53).

Todavia, e embora o contributo da pintura em caverna seja inegável, Kiefer (1995) ressalta as marcações sobre argila húmida no ano 2 700 a.C., na Mesopotâmia, ou a escrita sobre longas tiras de madeira ou bambu, na China, como objetos que contém

[3] "long-standing need to describe and communicate through pictures the world as we experience it" (Salisbury & Styles, 2012, p. 11).

atributos idênticos aos do álbum ilustrado moderno (pp. 74-82). Também a civilização do antigo Egito merece destaque devido às inscrições que cobriam as paredes das tumbas dos faraós e do desenvolvimento tecnológico que teria resultado da descoberta do papiro (Salisbury & Styles, 2012, p. 11). Este, que era confecionado através das folhas da planta *"Cyperus Papyrus",* que crescia de forma espontânea nas margens do Rio Nilo, permitiu a criação de um suporte portátil e de fácil armazenamento onde, em casos pontuais, a representação visual complementava a narrativa textual (Prata, 2019, pp. 51-54). Como modelo, pode destacar-se o *Livro dos Mortos*[4] (1300 a.C.,), elaborado através de uma composição sequencial de linhas horizontais e verticais, que compreendem texto e imagem. Neste é possível estabelecer uma relação com a banda desenhada e o álbum ilustrado contemporâneo, onde também se reconhece uma preocupação relativa ao posicionamento das vertentes anteriormente mencionadas (Kiefer, 1995, p. 72). Pode concluir-se que tais propostas possuem uma relação pertinente com as invenções e práticas da civilização em estudo, dado que "os livros como os conhecemos hoje não existiriam se os Egípcios se tivessem contentado em escrever sobre pedra e cerâmica" [5] (Kiefer, 1995, p. 84).

Perante esta premissa, percebe-se que o papiro se constituía o suporte preferencial de escrita e de desenho e que, devido ao reconhecimento das suas funcionalidades, rapidamente se expandiu pelo Mediterrâneo. Tal migração possibilitou o contacto e a sua utilização por parte de outras civilizações, como é o caso da grega e da romana, que originaram uma segunda inovação no século I d.C.. Esta, que se designa por *códex* ou *liber quadratus*, tinha como intuito proteger um escrito, através de um pedaço de madeira revestido por pele, que cobria as diversas folhas de papiro no seu interior (Kiefer, 1995, pp. 73-74). O seu formato aproxima-se daquele que é utilizado na contemporaneidade, dado que as folhas, que eram cortadas, dobradas e cosidas, podiam ser folheadas e utilizadas de forma integral[6], aumentando assim a rentabilidade e o espaço de uso (Labarre, 2005, p. 73). Além disso, o autor menciona que:

> esta é uma mutação capital na história do livro (...), porque ela atingia o livro na sua forma e obrigava o leitor a mudar completamente a sua atitude física. A consulta de um *volumen* era pouco prática: tinha de se desenrolar lateralmente diante do leitor e era difícil alcançar o texto, de uma

[4] O livro dos mortos contém uma coleção de orações, hinos e fórmulas mágicas, que se destinam a auxiliar a jornada do individuo após a morte, de modo que este alcance a felicidade eterna (Bland, 1958).
[5] "books as we know them would not exist if the Egyptians had been content to write on stone and pottery" (p. 84).
[6] Utilizava-se a frente e o verso da folha.

> ponta à outra. O rolo era muito incómodo e tinha de se segurar com as duas mãos, o que não deixava tirar notas de leitura, como mais tarde se fará (Labarre, 2005, p. 13).

É possível reconhecer que o *códex* incentivou uma disposição mais disciplinada e de acordo com a noção atual de página, onde a ilustração se apresenta "dentro de quadros, em página inteira, ou lado a lado com o corpo de texto" (Prata, 2019, p. 56). Esta inovação tecnológica apresenta também uma maior exploração ao nível dos estilos e dos materiais e foi, inicialmente, concebida com papiro. Porém, a rápida deterioração em clima europeu obrigou à sua substituição por outro tipo de material, como é exemplo o pergaminho ou o velino, que permitia a utilização de técnicas e materiais distintos (Prata, 2019, p. 56). Neste seguimento, Kiefer (1995) relata alterações ao nível da cor, que assume um carácter mais rico, vivo e de maior facilidade de conservação, onde se ressalta, inclusive, a utilização do ouro (p. 73-75). David Bland indica que:

> o advento do pergaminho, no entanto, trouxe uma mudança. Este material, que era feito de pele de gado-bovino, como ovelhas ou cabras, possuía uma melhor superfície relativamente àquelas que se utilizavam até então. Esta permitia a utilização de guache, diferindo portanto do papiro, onde apenas se elaboravam representações com linha e aguarela[7] (1958, p. 26).

Tais transformações, no âmbito do *códex*, proporcionaram a evolução do álbum ilustrado que atualmente se conhece e que desponta, principalmente, por meio de tradições europeias. Embora a arte caligráfica e ornamental, desenvolvida em culturas provenientes da Ásia Oriental e Médio Oriente, se revele pertinente, não é possível considerar que esta tenha originado a arte de contar histórias através de imagens, dado que tais motivos foram desenvolvidos, precisamente, com o intuito de substituir essa dimensão (Prata, 2019, pp. 55-56).

Em paralelo à aproximação do final do Império Romano surge a Igreja Católica, que atua como "promotora de comissionamento das primeiras inscrições e textos bíblicos ilustrados" (Prata, 2019, p. 57). Esta instituição, que adquiriu um papel preponderante durante o período da Idade Média, permitiu o contínuo desenvolvimento do livro devido ao claro intuito de propagar a fé cristã. Mediante tal objetivo, iniciou-se uma produção de manuscritos de carácter bíblico, que os monges copistas elaboravam manualmente. A este propósito, Keith Houston acrescenta que:

---

[7] The advent of parchment, however, did make a change. This material was made from the skins of cattle, sheep or goats, and it offered a far better surface than anything that had hitherto been available. It would take gouache whereas papyrus, as far as we know, had only been used for line drawing and water colouring (Bland, p. 26).

> os monges enchiam as suas bibliotecas com dezenas ou centenas de volumes (...); eles emprestavam e copiavam livros para expandir os seus acervos e, ocasionalmente, para os vender a leigos ricos; (...). Perante tal processo, os monges que escreviam e colecionavam livros compreenderam a importância de os ilustrar[8] (2016, p. 163).

Perante uma grande percentagem de população iletrada, a imagem começou a ser encarada como uma necessidade inerente à transmissão da mensagem, colocando em evidencia o impacto visual da representação religiosa em indivíduos analfabetos (Prata, 2019, p. 57). A relação texto-imagem apresentava-se, agora, crucial e imprescindível à propagação da palavra de Deus, pelo que se iniciou uma produção de iluminuras e miniaturas, cuja essência residia na:

> (...) forma minuciosa como são decoradas as miniaturas e as letras iniciais de alguns textos. A combinação da imagem com a palavra, numa profusão de cores vivas, com especial destaque para a luminosidade do ouro, tornaram-se a fonte para a evangelização de uma população iletrada. Podemos aqui criar algum paralelismo com o efeito que os livros profusamente ilustrados têm nas crianças, num apego e fascínio pela imagem (Santos, 2015, p. 39).

Contudo, e como consequência do surgimento das universidades no século XIII, pode notar-se uma transformação no teor dos manuscritos, já que o período da Idade Média teria ficado marcado pela procura de obras de carácter maioritariamente secular. A título de exemplo, destacam-se as narrativas, os poemas épicos e até mesmo os romances, cujo desenvolvimento surge em função de uma população cada vez mais alfabetizada (Kiefer, 1995, p. 77). Tal época ficou assinalada pelo início da produção de papel na Itália, que teria sido outrora gerado na China e que se constituía um material de menor custo. Além deste marco, também o desenvolvimento da xilogravura pelos chineses merece destaque, na medida em que permitiu a criação de um sistema de impressão manual onde, através de um único bloco de madeira, se podia elaborar uma composição mais versátil de texto e imagem (Andrade, 2020, p. 39). Nesta perspetiva, Albert Labarre refere que:

> a xilogravura vinha marcar um evidente progresso, mas exigia um longo e delicado trabalho e a sua utilização obedecia a processos ainda rígidos. Os textos tinham de ser gravados página a página, e

[8] Monks filled their libraries with ten or even hundreds of volumes (...); they borrowed and copied books to expand their holdings and occasionally to sell to wealthy laypeople; (...). As they did all this, the monks who wrote and collected books came to realize that it was important to *illustrate* them too (Houston, 2016, p. 163).

> os caracteres um a um. As pranchas de madeira estragavam-se depressa e só permitiam tiragens limitadas. A solução estava na descoberta de caracteres móveis, que pudessem associar-se conforme se quisesse e fossem feitos num material que resistisse ao uso (2005, p. 41).

Este avanço tecnológico, que permitiu a elaboração dos primeiros livros com ilustrações para crianças, atuou, segundo Bland (1958), como precursor daquele que viria a causar a verdadeira transformação no âmbito da literatura (p. 28). A xilogravura antecedeu, portanto, a prensa móvel que, além de ter assinalado um marco revolucionário na impressão e na circulação de livros (Andrade, 2020, pp. 38-39), evidenciou o início do seu fabrico como um processo comercial e não somente estético. Este desenvolvimento possibilitou uma drástica redução de custos, em razão da reutilização de tipos móveis se traduzir numa produção mais rápida e, consequentemente, mais acessível para públicos de posses distintas (Cordas, 2017, p. 24). Nesta perspetiva,

> a invenção da prensa no século XV permitiu que a educação no Ocidente se tornasse acessível para mais indivíduos, além daqueles que devido às possibilidades económicas tinham hipótese de contactar com a literatura produzida de forma manual. (...) A impressão em bloco já existia há algum tempo, mas foi na Europa, através da invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg na década de 1430, que a publicação em massa se tornou viável[9] (Salisbury & Styles, 2012, p. 12).

Em consequência do avanço da técnica de impressão, pôde assistir-se a uma proliferação de livros impressos e ilustrados, dos quais se ressalta os atlas, manuais e enciclopédias que, durante este período, se destinavam maioritariamente ao público adulto. Não obstante, Kiefer (1995) admite a existência de pequenas exceções, cujo propósito educativo tinha como intenção incidir sobre o público infantil (pp. 82-83). Neste contexto, pode destacar-se a obra *Orbis Sensualium Pictus*[10], do pedagogo Johann Amos Comenius, que fora publicada no ano de 1658, em Nuremberga, Alemanha. Esta produção, caracterizada como um manual para crianças "espirituosas", inaugura o fabrico de livros ilustrados especialmente dedicados ao público infantil, embora contenha ainda uma dimensão pedagógica associada (Salisbury & Styles, 2012, p. 12). Além disso, esta atribui também um reconhecimento inédito às ilustrações, que são

[9] The invention of printing in the fifteenth century meant that education in the West began to become available to more than just the wealthy few who had access to hand-produced literature. (...) Block printing had certainly been around for a while but in Europe it was the invention of movable type by Johannes Gutenberg in the 1430s that opened the way for viable mass publishing (Salisbury & Styles, 2012, p. 12).
[10] *"O Mundo Real em Imagens"*.

identificadas, pela primeira vez, "como uma componente indispensável para a formação" deste público (Cordas, 2017, pp. 33-34).

Todavia, a intenção educativa não se encontra plasmada na totalidade das obras que a sucederam, na medida em que ocorreu uma alteração de pensamento relativamente ao posicionamento da criança na sociedade. Neste sentido, podem apontar-se pensadores como John Locke que, em jeito de reflexão, promovia o prazer e a diversão da leitura na criança. Este filósofo teria influenciado outras personalidades, como é exemplo o editor John Newbery que, através da obra *Little Pretty Pocket Book* (1744), instigou uma alteração no modo de pensar a infância, permitindo que se perpetuasse o sucesso de diversos *chapbooks*[11], contos de fadas e fábulas (Prata, 2019, p, 59). De acordo com Kiefer (1995),

> o sucesso de Newbery com este e outros livros, impulsionou o campo da publicação para crianças. No entanto, os avanços na tecnologia de impressão, bem como nos costumes culturais ou nas práticas sociais, foram responsáveis pelo avanço na publicação de livros ilustrados de alta qualidade para crianças no final do século XIX)[12] (p. 84).

Cordas (2017) assinala que os *chapbooks,* embora não delineados exclusivamente para o público infantil, consistiam na única forma de entretenimento no quesito do livro ilustrado, na medida em que se distanciavam do intento educativo que grande parte das obras com ilustrações, do século XVII ao XVIII, possuíam (pp. 24-26). Este tipo de publicação era constituído por uma folha de papel impressa, colocada, posteriormente, sobre um suporte de madeira, couro ou osso (Santos, 2015, pp. 40-41), e apresentava uma relação texto-imagem distinta da observada no atual álbum ilustrado, visto que a ilustração era trabalhada, neste caso, de forma puramente decorativa (Salisbury & Styles, 2012, p. 12).

Em oposição ao vínculo entre palavra e imagem, referido anteriormente, realça-se o contributo do pintor e poeta William Blake, considerado precursor do livro ilustrado atual devido ao pioneirismo na exploração da relação texto-imagem na obra *Songs of Innocence* (1789). Através desta, é possível estabelecer um paralelismo com o álbum

---

[11] Pequenos livros produzidos a baixo custo, com ilustrações imprecisas e grosseiras devido à xilogravura. Eram comercializados por vendedores ambulantes a uma audiência com literacia e recursos económicos limitados (Salisbury & Styles, 2012).

[12] Newbery´s success with this and other books propelled the field of publishing for children forward. However, advancements in printing technology as much as cultural mores or societal practices were responsible for the breakthrough in publishing high quality picturebooks for children in the late 1800s (Kiefer, 1995, p. 84).

ilustrado contemporâneo, na medida em que se constata igualmente uma preocupação relativamente à totalidade dos elementos formais do livro (Salisbury & Styles, 2012, pp. 12-13), que atuam sincronicamente na configuração integral de uma obra onde a caligrafia "se metamorfoseia com a imagem e vice-versa" (figura 1) (Cordas, 2017, p. 42).

Figura 1 – Metamorfose entre caligrafia e imagem em Songs of Innocence (1789) fonte [13]

A respeito do exemplo apresentado anteriormente, é possível notar que as primeiras edições especificamente direcionadas a crianças e jovens continham ainda poucas imagens, dispostas em páginas isoladas face ao texto principal. Porém, tal realidade viria a ser alterada devido às inúmeras inovações técnicas que exerceram influência na massificação da literatura para a infância e no florescimento da ilustração neste suporte. Neste sentido, pode nomear-se a xilogravura[14] de topo, desenvolvida nos anos 1770, pelo inglês Thomas Bewick, fundador das primeiras livrarias especializadas em livros infantis em Londres (Andrade, 2020, p. 39); e a litografia[15], que emerge como um advento primordial, concebido pelo químico Aloys Senefelder, no final do século XIX, e que atua como "um forte instrumento de mudança, que afetou a quantidade e qualidade de imagens impressas" (Cordas, 2017, p. 47).

[13] https://www.gutenberg.org/cache/epub/1934/pg1934-images.html
[14] "Sistema de impressão muito apreciado e utilizado pelos editores" (Cordas, 2017, p. 41), que se revelou transformadora devido às possibilidades de traçado mais fino e preciso que uma prancha dura de madeira e um buril admitiam.
[15] "Técnica de impressão que usa o princípio da repulsão entre água e gordura" (Dicionário Priberam, s.d.) e cujas possibilidades permitem um refinamento do traçado e uma coloração mais apelativa. Tal prática permitia a criação de imagens mais detalhadas, subtis e realistas, cuja preponderância nos livros infantis propiciou a legitimação da ilustração como uma mais-valia na comercialização de livros (Cordas, 2017).

Apesar dos inúmeros desenvolvimentos tecnológicos que marcaram o universo editorial, a ausência de cor era ainda, nesta época, uma realidade dominante, que viria a alterar-se devido ao contributo do inglês George Baxter. George desenvolveu, no ano de 1849, a impressão colorida através de xilogravura, que viria a conferir importância ao papel da ilustração no universo do livro infantil (Cordas, 2017, p. 56). À sua semelhança, também Edmund Evans merece destaque devido ao aperfeiçoamento da técnica da litografia que era, outrora, desenvolvida a preto e branco e que, através da descoberta de materiais e métodos mais eficazes, permitiu a criação de impressos coloridos e ilustrados mais requintados, que viabilizavam "a ampliação e democratização do uso da imagem" (Cordas, 2017, p. 48). Relativamente a este assunto, Philip B. Meggs & Alston W. Purvis explicam que:

> o uso da litografia colorida passou a experiência estética das imagens coloridas dos poucos privilegiados para o conjunto da sociedade. Esse século dinâmico, exuberante e muitas vezes caótico testemunhou um desfile surpreendente de novas tecnologias, criatividade e novas funções para o design gráfico (2009, p. 175).

A respeito desta ligação, pode realçar-se o contacto de Edmund Evans, responsável pela reprodução em massa de livros a cores, com os ilustradores Beatrix Potter, Kate Greenaway e Walter Crane. É de salientar ainda que Crane e Greenaway se tornaram nomes de tal forma relevantes na consolidação do álbum ilustrado, que a última citada foi utilizada como mote à criação do Medalha Kate Greenaway, o mais prestigiado prémio do Reino Unido no âmbito da ilustração de livro infantil (Andrade, 2020, pp. 40-41). Além destes, também a colaboração com Randolph Caldecott merece destaque, dado que este é considerado o "pai" do álbum ilustrado devido ao papel fundamental que desempenhou e ao incentivo de produção infantil que transmitiu a outros artistas. Como resultado desta cooperação frutuosa, Caldecott desenvolve, no ano de 1878, uma republicação da obra *The Diverting History of John Gilpin* (1878), onde a evolução da litografia colorida, considerada um marco significativo, pode ser observada. Na sequência do contributo de Randolph Caldecott, revela-se ainda pertinente destacar a expansão de caminhos no quesito da relação texto-imagem, que o ilustrador em análise permitiu, na medida em que foi desenvolvida a ideia de que a dimensão pictórica pode, efetivamente, acrescentar informação à palavra (Prata, 2019, pp. 60-61). A respeito do contributo de Caldecott no álbum ilustrado, Salisbury & Styles (2012) indicam que:

> a obra de Caldecott anuncia o início do álbum ilustrado moderno. Ele concebeu uma justaposição engenhosa de imagem e palavra, um contraponto que nunca ocorreu antes. As palavras são

> deixadas de fora – mas a imagem diz isso. As imagens são deixadas de fora – mas a palavra diz isso. Em suma, é a invenção do álbum ilustrado[16] (p. 16).

Durante este período, desenvolveram-se tendências de criação em obras dedicadas especialmente ao público infantil, que se posicionam como berço dos contos, rimas e canções. Como influência expressiva, destaca-se a obra *Der Struwwelpeter*[17] (1853) (figura 2), escrita e ilustrada em 1853 pelo alemão Heinrich Hoffmann, que apresenta um "admirável diálogo entre a narrativa verbal e os desenhos" (Linden, 2011, p. 13). Este atua como um presságio do álbum ilustrado moderno e como um marco do progresso no setor editorial, pois demonstra ser "um livro detentor de um diálogo mais sinérgico entre código verbal e imagético" (Andrade, 2020, p. 39).

Figura 2 – Diálogo entre texto e ilustração em Der Struwwelpeter (1853) fonte [18]

A época que compreende o princípio da impressão a cor e o aprimoramento de técnicas como a cromolitografia[19] é designada por "Era Dourada da Ilustração"[20] e apresenta o surgimento de artistas de relevância, dos quais se pode assinalar John Tenniel, na renomada obra *Alice no País das M*aravilhas (1865), escrita por Lewis Carroll, ou Beatrix Potter, em *Pedro, o Coelho* (1901) (Salisbury & Styles, 2012, pp. 18-20). A última

[16] Caldecott´s work heralds the beginning of the modern picture book. He devised na ingenious juxtaposition of picture and word, a counterpoint that never happened before. Words are left out – but the picture says it. Pictures are left out – but the word says it. In short, it is the invention of the picture book" (Salisbury & Styles, 2012, p. 16).
[17] *"João Felpudo"*.
[18] https://tygertale.com/2014/12/01/der-struwwelpeter-by-dr-heinrich-hoffmann-4/
[19] Processo que permite elaborar impressões multicoloridas.
[20] Conhecida como "Golden Age", ocorre entre o final do século XIX e início do século XX.

mencionada é considerada uma referência no âmbito da história da literatura infantil, na medida em que possui uma abordagem distinta ao nível da narrativa e apresenta uma articulação entre texto e ilustração, que é produzida de forma suave e delicada em aguarela (Andrade, 2020, p. 43). Ainda nesta altura, é possível dar conta do surgimento de técnicas experimentais associadas aos processos de impressão, como é exemplo o *stencil*, utilizado na obra *Macao et Cosmage* (1919), do francês Edy-Legrand. Nesta, é possível ressaltar uma predominância da imagem sobre o texto, num formato superior que obriga a uma diagramação que as posiciona em evidência e antecipa aquilo que viria a ser o livro infantil contemporâneo. Outro processo de impressão que se revela pertinente trata-se da fotolitografia[21] e do *offset*[22], que surgem como substituto às gravuras outrora coloridas manualmente e que, por exigirem muitas horas de pré-separação, se apresentam inicialmente dispendiosas de reproduzir (Kiefer, 1995, p. 87).

Nos anos 1930, emergem personalidades como Noel Carrington que, através de uma adaptação ao formato do livro infantil, se dedica a uma produção mais extensa, económica e de maior qualidade. Também o autor francês Jean Brunhoff marca este período, em virtude da obra *A História de Babar, o Pequeno Elefante* (1931), cujo destaque decorre do grande e colorido formato. Neste, a dimensão textual atua simbioticamente com a pictórica, num modelo de dupla página que se assemelha àquele que se observa no álbum ilustrado atual. Em correspondência, também Paul Faucher merece ser evidenciado, em função da coleção *Álbuns du Père Castor* (1931), que opera como uma obra paginada de forma consciente e refletida (Andrade, 2020, p. 45).

Após a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento de técnicas e inovações no âmbito da ilustração editorial sofreu um declínio devido a restrições associadas à escassez de papel de qualidade e ao falecimento de grandes nomes da ilustração. Por assim dizer, é possível afirmar que o pós-guerra é assinalado por uma maior procura de liberdade de expressão artística, onde se intenta desenvolver obras de temáticas marcantes no neorromantismo (Salisbury & Styles, 2012, p. 19-29).

Já a década de 50, do século XX, é assinalada pelo domínio da representação pictórica, que explica o motivo pelo qual esta firma o início do álbum ilustrado moderno. Como mote ao desenvolvimento e difusão do mesmo, surge o interesse dos designers gráficos

[21] "Processo de transportar as provas fotográficas para a pedra litográfica, ou para uma chapa de metal granido (zinco ou alumínio), para a qual a imagem é transferida, de negativo ou diapositivo fotográfico, por cópia direta ou transporte fotomecânico" (Editora, Porto, s.d.).
[22] "Processo de impressão, derivado da litografia, em que os caracteres são gravados numa folha de zinco ou alumínio e depois transferidos para o papel por meio de um cilindro de borracha" (Editora, Porto, s.d.)

que, devido ao incentivo do estudo interdisciplinar[23] de áreas como pintura, estudos gráficos e ilustração, começam a compreender o "potencial da página enquanto palco visual, para imagem e texto em sintonia" (Prata, 2019, p. 62). Também Rui Santos destaca que se começa:

> (...) a perceber que o formato e o design do livro vão para além de um suporte para o texto e ilustração, passando estes a ser parte integrante da narrativa e, como tal, a ser explorados. Os ilustradores olham agora para o livro como um laboratório onde se pode sonhar e criar novas formas de ler e ver (...) (2015, p. 44).

Neste sentido, inicia-se a "segunda idade de ouro dos livros ilustrados e da ilustração para crianças" (Cordas, 2017, p. 96), através de obras onde as dimensões de texto, ilustração e tipografia são encaradas como elementos unificados e, por vezes, trabalhados de forma única por um designer, que atua também como autor (Salisbury & Styles, 2012, pp. 18-22). Como resultado desta prática, pode destacar-se a atuação de profissionais como Paul Rand, cujas obras "romperam com o tradicionalismo no design de publicações norte-americanas" (Cordas, 2017, p. 97), mediante "uma abordagem lúdica e criativa" (p. 97) no quesito do diálogo entre palavra e imagem (figura 3). Além deste, também o suíço Roger Duvoisin ou o italo-americano Leo Lionni, com a obra *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* (1959), merecem destaque (Andrade, 2020, pp. 45-46).

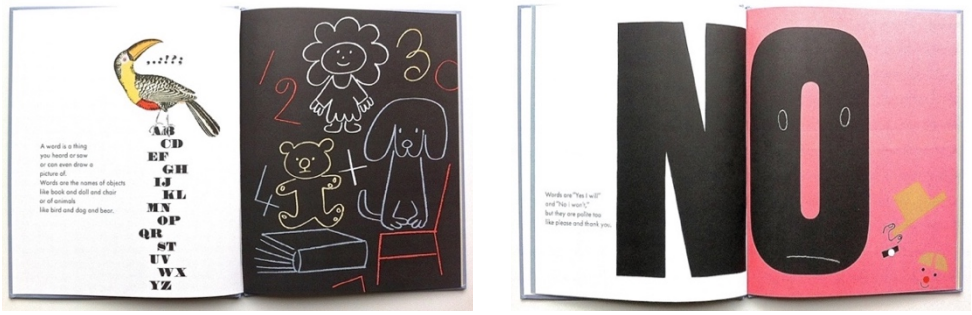


Figura 3 – Abordagem lúdica entre palavra e ilustração em Sparkle & Spin: a Book About Words (1957) fonte [24]

Na década seguinte, iniciou-se uma maior exploração ao nível da dimensão material, encarada, nesta altura, como parte integrante do projeto artístico, através do contributo

[23] O estudo interdisciplinar ocorria maioritariamente em escolas de arte inglesas, francesas e norte-americanas.
[24] https://www.makiminimag.com/sparkle-spin-a-book-about-words/

de ilustradores como Uri Shulevitz, Ezra Jack Keats, Tomi Ungerer e Maurice Sendak (Cordas, 2017, p. 58). O último mencionado é considerado o maior ilustrador para a infância, na medida em que, através da emblemática obra *Onde Vivem os Monstros* (1963), abordou o imaginário das crianças e a posicionou no centro da criação artística. Este adotou também uma estratégia visual singular, onde o "design é incorporado à narrativa, presente na disposição dos elementos gráficos e textuais nas páginas" (Andrade, 2020, p. 47). Ainda neste seguimento, é possível destacar a obra *Nella Nebbia di Milano* (1968) (figuras 4, 5) do artista, professor, designer, ilustrador e escritor Bruno Munari, que retomava a materialidade como agente participante da história (Campagnaro, 2019, pp. 365-371).

Figura 4 – Utilização do papel vegetal em Nella Nebbia di Milano (1968) fonte [25]

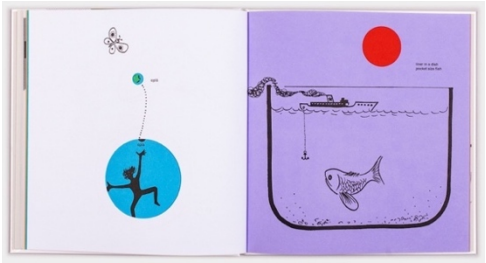


Figura 5 – Utilização de diferentes papéis e recortes em Nella Nebbia di Milano (1968) fonte [26]

Os anos 1980 determinaram o apogeu do género editorial em estudo, sobretudo no meio anglo-saxão, através do contributo de ilustradores como John Burningham e Quentin Blake, que criaram obras humorísticas onde a paginação foi trabalhada de forma dinâmica, sobre um vínculo estreito entre palavra e ilustração (Andrade, 2020, p. 49). Posteriormente, no final dos anos 1990, surgem novas possibilidades de criação de imagem, através de recursos computacionais e também de iniciativas editoriais que atribuem ao álbum ilustrado toda a sua magnitude.

[25] https://www.artpapelshop.com/product/nella-nebbia-di-milano-bruno-munari
[26] https://itsabook.pt/the-circus-in-the-mist?_st=bruno%20munari

1.3. O Álbum Ilustrado em Portugal: da Década de 1960 à Atualidade

A propósito do álbum ilustrado em Portugal, Ramos (2022b) afirma que:

> Se hoje em dia os livros-álbum portugueses contemporâneos são internacionalmente conhecidos, devido a prémios e distinções relevantes, estando disponíveis em diversos países e línguas, é provavelmente difícil acreditar que este formato não possui uma tradição sólida em Portugal anterior ao século XXI (p. 19).

As décadas de 1950 e 1960 são definidas por um período de desenvolvimento no âmbito do álbum ilustrado, em países como Inglaterra, França e Espanha. Porém, tal situação não se verifica em contexto português, visto que a proliferação de edições deste género apenas se iniciou de forma assídua no final do século XX. Por conseguinte, o período que antecedeu este momento permite afirmar que o álbum ilustrado, em Portugal, não detém uma tradição sólida e se apresenta através de breves exceções (Saraiva, 2013, pp. 111-112).

O álbum ilustrado, que era praticamente desconhecido em Portugal até à década de 70, surgiu pelas mãos de Leonor Praça, pintora e ilustradora infantil, que, através da obra *Tucha e Bicó* (1969), desenvolveu aquilo que se considera ser um marco incontornável no panorama do artefacto português (Silva, 2017). Além desta, também Maria Keil se revela uma personalidade irreverente, cujo contributo, para o álbum ilustrado, se destaca mediante as obras *Os presentes* (1979) e *As três maçãs* (1988), lançados nos anos de 1979 e 1988, respetivamente (Saraiva, 2013, p. 112).

Ainda durante a década de 1980, se pode salientar as pequenas edições em brochura que as editoras Plátano e Livros Horizonte publicaram: *Caracol* e *Sete Estrelas*, cujos aspetos comuns com o álbum ilustrado contemporâneo se prendem com o "pequeno formato, capa mole, o número limitado de cores e uma encadernação muito simples, com recurso a um agrafo" (Ramos, 2022b, p. 21). Todavia, e apesar das semelhanças, constata-se que a relação simbiótica que atualmente se verifica no álbum ilustrado não se encontrava ainda presente nestes primeiros exemplares, onde se reconhece também um baixo investimento do ponto de vista material e peritextual (Ramos, 2022b, p. 21).

A publicação consistente deste segmento, em Portugal, iniciou-se verdadeiramente por meio do contributo de Manuela Bacelar, ilustradora, que, no ano de 1988, se dedicou em exclusivo a esta prática (Fernandes, 2019, pp. 16-19). Bacelar trata-se de uma figura

incontornável, sendo considerada um "vulto pioneiro na criação deste tipo de livro (...), cujo trabalho ainda parece exiguamente explorado pela crítica e pela investigação" (Rodrigues, 2015, p. 132). Neste sentido, constata-se que, embora tenha sido a primeira ilustradora infantil a ser reconhecida internacionalmente, através do prémio Maçã de Ouro da Bienal de Ilustração de Bratislava, em 1989, foi, durante diversos anos, subvalorizada como criadora (Saraiva, 2013, pp. 112-113). O seu mérito provém dos exemplares de alta qualidade que elaborou, onde texto e imagem estabelecem uma relação sinérgica que se pode observar nos seguintes casos: *Este é o Tobias* (1989), *O Meu Avô* (1990) e O Dinossauro (1990) (Ramos, 2022b, p. 22). Mediante estas informações, o papel de Manuela Bacelar pode ser destacado através de:

> (...) um sólido percurso no dever e haver plástico/ilustrativo de mais de meia centena de textos de vozes canonizadas da literatura infantojuvenil (e não só) portuguesa, contando com inúmeras exposições individuais e coletivas, e merecedora de várias distinções nacionais e internacionais, a sua incursão, em autoria única, no *picturebook*[27], (...), converteu-a, há perto de três décadas, numa das figuras precursoras e a principal responsável pela difusão deste tipo de publicação em Portugal, influenciando, por vários anos, um conjunto alargado de novos ilustradores (Rodrigues, 2015, pp. 132-133).

Neste período, mais precisamente em 1996, foi desenvolvido o Prémio Nacional de Ilustração (PNI), que distingue anualmente livros ilustrados por autores portugueses. Manuela Bacelar foi vencedora da primeira edição, através da obra *A Sereiazinha* (1996), escrita por Hans Christian Andersen e publicada pela editora Afrontamento. Através de uma análise aos exemplares vencedores, observa-se que, ao longo de diversos anos, o álbum ilustrado tem sido constantemente premiado, revelando, portanto, um crescente interesse por este tipo de publicação em contexto nacional (Ramos, 2022b, p. 23).

Além da produção de obras de autoria portuguesa, também o papel da tradução merece ser exaltado devido ao facto de, mesmo tardia e limitada até certo momento, ter permitido o contacto com obras internacionais, que viriam a influenciar o álbum ilustrado português. De acordo com o Catálogo da Biblioteca Nacional Portuguesa, os primeiros exemplares traduzidos surgem no início dos anos 1960, pela Editora Bertrand, através de uma série de três pequenos livros. A série intitula-se de *Álbuns Castor* e comporta obras como *Meu Nome é Azão* (1959) de Albertine Deletaille, *Os Bons Amigos* (1962) e *Uma História de Ratinhos* de Paul François e Gerda (Ramos, 2022b, pp. 23-

[27] Álbum ilustrado.

25). A tradução deste artefacto em território nacional continua a ser uma prática recorrente durante os anos 70, por intermédio de chancelas como Impala ou Sá da Costa, que diversificam a oferta disponível, através de obras como *O Pintor e o Pássaro* (1973)[28], de Max Velthuijs. Além desta, também as coleções paralelas *Babar em Ponto Grande* (1952) e *Babar em Ponto Pequeno* (1976), de Jean de Brunhoff e Laurent de Brunhoff, foram lançadas pela Plátano com dois formatos distintos, posicionando esta obra, que se assemelha às produzidas na atualidade, em evidencia (Ramos, 2022b, pp. 25-28).

Perante a clareza e diversificação editorial, que ocorreu entre 1980 e finais de 1990, por interposto de editoras estabelecidas há diversas décadas[29], verifica-se possível destacar a chancela semiautónoma Kalandraka Portugal. Esta atuou, desde 2002, como propulsora na proliferação do álbum ilustrado em contexto nacional, dado que, através da tradução de obras internacionais, conferiu uma maior riqueza e diversidade ao catálogo editorial português. A título de exemplo, podem destacar-se obras como *Pequeno azul e Pequeno Amarelo* (2010)[30], de Leo Lionni, e *Onde Vivem os Monstros* (2009)[31], de Maurice Sendak, que foram publicados, em Portugal, décadas após a edição original.

Também a Bruaá, criada por Miguel Gouveia e Cláudia Lopes, em 2008, aposta na divulgação de escritores e ilustradores, cujas obras se encontravam, até àquele momento, indisponíveis em Portugal (Monteiro, 2019, pp. 21-24). Dessa maneira, é responsável pela edificação de um catálogo de renome que integra, a título de exemplo, a obra *Na Noite Escura* (2011)[32] de Bruno Munari. Pode nomear-se também a Orfeu Mini[33] que, em 2008, inaugurou o catálogo com a obra *O Livro Inclinado* (2008)[34], de Peter Newell, cuja primeira edição data de 1910. À medida que os anos foram passando, a Orfeu Mini começou a dar mais destaque ao universo do álbum ilustrado atual devido, principalmente, à tradução de criadores de referência contemporâneos, como é exemplo Oliver Jeffers, Jon Klassen e Chris Haughton. Porém, esta editora foi também responsável pela descoberta de nomes marcantes no panorama editorial português, que se têm revelado importantes na consolidação e internacionalização do formato, como é o caso de Catarina Sobral, Madalena Moniz, Eduarda Lima e Carolina Celas. Além disso, foi também reconhecida no âmbito do Prémio Melhor Editora Europeia, na Feira do

[28] Data de publicação em Portugal.
[29] Algumas destas são Livros Horizonte, Caminho, Ambar, Asa, Círculo de Leitores, Dom Quixote, Afrontamento e Texto Editores (Saraiva, 2013).
[30] Data de publicação em Portugal.
[31] Data de publicação em Portugal.
[32] Data de publicação em Portugal.
[33] Chancela da Orfeu Negro.
[34] Data de publicação em Portugal.

Livro Infantil de Bolonha, por privilegiar "o álbum ilustrado no seu catálogo, conjugando a ilustração com o design gráfico de modo a apelar ao imaginário infantil (Monteiro, 2019, p. 9). Neste sentido:

> (...) a Orfeu Mini permitiu a extensão do território artístico da editora (nascida um ano antes) com a publicação de obras estimulantes e insólitas – muitas delas situadas numa fronteira ambígua entre o livro ilustrado e a banda desenhada -, cujo projeto gráfico e o conjunto das suas componentes formais (em particular, a paratextual) são alvo de tratamento especial (Rodrigues, 2013, p. 61).

José Saraiva caracteriza o mercado português como um terreno fértil ao surgimento de novas editoras, cuja consolidação se tem revelado particularmente pertinente ao estabelecimento do álbum ilustrado em Portugal. Através do contributo das companhias editoriais já referidas, o artefacto em estudo tem-se assumido como "um género de excelência do livro para crianças, sendo de realçar a contemporaneidade e qualidade do trabalho da maioria dos ilustradores, que têm levado, inclusivamente, à sua internacionalização" (Saraiva, 2013, pp. 113-114). Realça-se a editora Planeta Tangerina, fundada em 1999, por Isabel Minhós Martins, Bernardo P. Carvalho, Madalena Matoso e João Gomes Abreu, que atua em simultâneo como um estúdio de design de comunicação. O Planeta Tangerina publicou o primeiro exemplar no ano de 2004 e distingue-se precisamente pela "relevância dada aos autores e ilustradores portugueses, cuja presença é largamente maioritária no seu catálogo" (Ramos, 2022b, p. 30). Além disso, é caracterizada, por Carina Rodrigues, como uma "editora de exceção no capítulo dos álbuns ilustrados", dado que tem "apostado em publicações originais, cujo principal atributo é o seu projeto gráfico" (Rodrigues, 2013, p. 63).

Verifica-se que o Planeta Tangerina tem vindo a diversificar a sua oferta editorial, através de um maior número de autores, ilustradores e géneros literários, onde a vertente experimental se encontra em consideração (Monteiro, 2019, pp. 16-20). Como contributo ao desenvolvimento do segmento em contexto nacional, pode destacar-se a parceria do Planeta Tangerina com a Câmara Municipal de Serpa que, desde 2016, organiza o Prémio Internacional de Serpa para Álbum Ilustrado, que tem como intuito premiar novos autores e ilustradores (Serpa Prémio Internacional para Álbum Ilustrado, s.d.). Neste ponto de vista, e como prova da sua dedicação a este tipo de publicação, destaca-se o reconhecimento Editora Revelação, nos Prémios LER/Booktailors, em 2009, e o Prémio BOP[35], para Melhor Editora Infantil Europeia, que fora atribuída pela

[35] *Bologna Prize for the Best Children Publisher.*

renomada Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha. As suas obras encontram-se também internacionalizadas devido à venda de direitos de edição, que permite a tradução e a publicação de livros em outros idiomas e países.

Também o Pato Lógico, fundada em 2010 por André Letria, se apresenta digna de distinção, visto tratar-se de uma companhia editorial de pequeno porte, onde o álbum ilustrado se desenvolve de forma especializada, através da contribuição de diversos ilustradores (Saraiva, 2013, p. 113). O Pato Lógico distingue-se por meio de um catálogo diversificado, onde é possível encontrar livros de atividades, livros-jogo e edições em formato digital, por parte de autores e ilustradores de qualidade. Salienta-se Afonso Cruz, Catarina Sobral e João Fazenda, que participaram na coleção *Imagens que contam* (2014-2021). Foram também alvo de reconhecimento, através de exemplares como *Vazio* (2014), de Catarina Sobral, *Dança* (2015), de João Fazenda, e *Capital* (2014), de Afonso Cruz, com os prémios *White Ravens* e Prémio Nacional de Ilustração, respetivamente (Monteiro, 2019, pp. 25-29) e, em 2016, com o Prémio de Melhor Editora Europeia do Ano, pela Feira do Livro Infantil de Bolonha, evento que, assiduamente, frequenta.

Em jeito de conclusão, é possível verificar que, apesar das dificuldades decorrentes da "exiguidade do mercado editorial português, do seu carácter periférico e da crise económica" (Ramos, 2022b, p. 31), o álbum ilustrado nacional se desenvolveu em quantidade e qualidade. Os motivos deste crescimento prendem-se com a crescente visibilidade internacional, obtida através da participação de pequenas editoras independentes em feiras internacionais do livro, como é exemplo a de Bolonha. Além desta questão, também a produção dos ilustradores e o apoio governamental à tradução de livros portugueses merece ser frisada, dado que auxilia na promoção do livro infantil português que é, atualmente, compreendido como inovador e original. Por outro lado, a iniciativa das editoras, através da criação de concursos destinados exclusivamente ao segmento em estudo, e o constante investimento no PNI permitiram que, nos últimos anos, a qualidade e originalidade da ilustração portuguesa fosse reconhecida e distinguida, apesar de não possuir uma tradição sólida.

Capítulo 2 – A Tríade do Álbum Ilustrado

Este capítulo aborda a tríade existente no álbum ilustrado, através da análise da simbiose entre texto, imagem e suporte, que se verifica existir no formato em estudo.

2.1. Simbiose – Texto, Imagem e Suporte

Através da perspetiva enunciada no capítulo 1, a ilustração e o texto atuam como um par e a articulação dialógica entre os dois permite o desenvolvimento da mensagem. Também Lewis (2001) acredita que as possibilidades ilimitadas do álbum ilustrado provêm dos recursos textuais e pictóricos utilizados, desenvolvendo-se um vínculo que alguns autores nomeiam como iconotexto ou artexto. Ainda nesta linha de pensamento, é possível destacar a relação sinérgica entre a dimensão verbal e icónica no álbum ilustrado, que provoca efeitos maiores do que as partes individuais (Nascimento & Silva, 2021, pp. 175-178). Assim sendo, a interligação entre as duas pode ser comparada a um dueto ou um tango, que resulta da transmediação entre o sistema de signos verbais e visuais, que quando separados não dispõem do mesmo sentido.

Nesta perspetiva, Maria Nikolajeva e Carole Scott propõem um sistema de classificação que parte da relação verbo-pictórica, a saber: álbum ilustrado simétrico, onde existem duas narrativas redundantes; álbum ilustrado complementar, onde a palavra e a imagem preenchem as lacunas uma da outra; álbum ilustrado expansivo ou reforçador, onde a narrativa visual suporta a verbal e vice-versa; e álbum ilustrado siléptico (com ou sem texto), onde duas ou mais narrativas são autónomas relativamente às restantes (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 7). Contudo, esta esquematização pode ser problemática, na medida em que a interanimação, relação interdependente texto-imagem, se desenvolve de modo distinto em cada álbum ilustrado, visto que na "produção contemporânea (...), há múltiplos exemplos no gradiente desta relação complexa" (Cardoso, Lima, & Madureira, 2017, p. 217). Por conseguinte, nem todos podem ser qualificados segundo as relações enunciadas.

Por meio das perspetivas explicitadas até ao momento, a relação texto-imagem surge como um fator chave para a criação deste tipo de publicação. Porém, a sua especificidade transcende a relação associativa entre as duas, através da adição de um terceiro elemento, o suporte, onde se cria uma linguagem híbrida de simbiose entre as três dimensões mencionadas (Cardoso, 2017, pp. 5-8). Partindo desta premissa, o álbum ilustrado é observado como uma experiência literária e multimodal, onde a significação decorre do texto, da imagem e do design *gráfico*, que adquire proeminência no

desenvolvimento de um artefacto esteticamente aprimorado e apelativo. Na opinião de Barbara Bader,

> Um álbum ilustrado é texto, ilustrações, design total; um item de fabricação e um produto comercial; um documento social, cultural e histórico: e, acima de tudo, uma experiência para uma criança. Como forma de arte, depende da interdependência das imagens e palavras, na exibição simultânea de duas páginas opostas e no drama de virar a página[36] (1976, p. 1).

O álbum ilustrado é, assim, concebido como uma unidade, um artefacto misto que exige uma leitura integral de cada componente que o incorpora, para que possa ser apreciado e apreendido na totalidade. Neste sentido, a leitura plural que se espera pode ser alcançada através do design e da criação de um sistema visual, onde os elementos integrantes comunicam num todo (Cardoso, 2017, p. 8). Por conseguinte, também o papel do designer gráfico deve ser sublinhado e valorizado, dada a relevância da sua participação no processo criativo, onde participa de forma determinante na união entre linguagem verbal e visual e na criação de um suporte adequado a ambas.

Perante a tríade que caracteriza este artefacto, constata-se que algumas publicações surgem por meio da autoria singular de um ilustrador, também responsável pela vertente textual e material. Esta situação ocorre, frequentemente, em Portugal e pode ser explicada por meio da especialização académica em design gráfico, design visual ou design de comunicação que os criadores, nascidos na década de 1970, obtiveram. No entanto, é importante ressaltar que nem todas as publicações são alvo de autoria única, visto que a criação compartilhada entre escritor, ilustrador e designer gráfico também ocorre e pode produzir bons resultados se os profissionais atuarem em consonância (Ramos, 2020, p. 180).

[36] 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 (Bader, 1976, p. 1).

2.2. A Materialidade do Álbum Ilustrado

Através da informação exposta previamente, o design é uma componente relevante no álbum ilustrado e a valorização da dimensão material resulta da sua intervenção. Presente na relação multimodal entre as linguagens artísticas apresentadas, a materialidade permite a criação de artefactos com amplo significado artístico. No objeto de estudo todos os elementos são considerados para a apreensão global da obra, pois um texto "não existe separado da sua materialidade, ou seja, sem um suporte que lhe permita ser visto, lido ou ouvido" (Mattos, Ribeiro, & Vianna, 2016, p. 249). De acordo com Odilon Moraes:

> (...) imagens, palavras e as características físicas do objeto formam uma espécie de ecossistema (...), onde um depende do outro para a sua existência plena (...). Cada elemento é um fragmento compondo uma só unidade – a da história. A obra literária inclui também o livro como objeto, pois os seus aspetos físicos também são parte do corpo dessa obra. (...) nesta, as imagens juntam-se às palavras e ambas ao objeto, inventando maneiras diferentes de construir o tecido narrativo. A história é contada por linhas diferentes, que se cruzam dentro de um caminho estabelecido pelo objeto[37] (2019, p. 104).

Deste modo, a materialidade e os elementos gráficos apresentam-se como vitais para o sucesso da publicação, na medida em que determinam a organização, a aparência e a interação entre texto e ilustração. Verifica-se ainda que, além do relevo na criação de um artefacto sofisticado e apelativo a nível estético, que influencia o primeiro contacto e instiga a abertura do álbum ilustrado, a materialidade e o design gráfico interferem na ação e nos conflitos narrativos (Prades, 2019).

Nesta lógica, este tipo de publicação assume-se como uma experiência visual e narrativa cuidadosamente desenhada, que tem relevância na criação do espírito e da atmosfera que envolve a obra, pois cada constituinte do álbum ilustrado é pertinente e merecedor de interpretação (Saghir, 2019, pp. 1-8). À vista disso, a conceção deste artefacto requer uma maior atenção ao nível dos elementos materiais que o integram e que devem ser pensados

[37] (...) imagens, palavras e as características físicas do objeto formam uma espécie de ecossistema (...), onde um depende do outro para sua existência plena (...). Cada elemento é um fragmento compondo uma só unidade – a da história. A obra literária inclui também o livro como objeto pois seus aspectos físicos também são parte do corpo dessa obra. (...) nesta, as imagens se juntam às palavras e ambas ao objeto, inventando maneiras diferentes de construir o tecido narrativo. A história é contada por linhas diferentes que se cruzam dentro de um caminho estabelecido pelo objeto (Moraes, 2019, p. 104).

de forma intencional, em função do tema e dos objetivos da publicação. A este respeito, Anita Prades refere o seguinte:

> São muitas perguntas que a criação de um álbum ilustrado pode despertar. Devo contar essa história na horizontal ou na vertical? Quero que as ilustrações ocupem uma dupla inteira, utilizando a dobra da encadernação? Como a textura do papel e o peso do livro podem contribuir para a narrativa que estou a construir? As imagens serão construídas a partir de qual ponto de vista, de qual personagem? Interrogações que apontam para o entendimento do álbum ilustrado como um espaço de todas as possibilidades[38] (2019, p. 115).

Porém, a construção do álbum ilustrado não se encontra apenas condicionada às intenções do autor, do ilustrador ou do designer, mas também a questões externas e de ordem económica. Embora estes constrangimentos possam restringir ou afetar a produção do objeto de estudo, reconhece-se que as suas potencialidades o tornam aberto à inovação e que, em razão das inúmeras possibilidades criativas que oferece, atua como um campo privilegiado de experimentação, que pode ser enriquecido através da materialidade. Esta é, portanto, trabalhada pelo designer gráfico/editorial que, em jeito de reflexão, seleciona cuidadosamente os elementos integrantes do álbum ilustrado. O seu papel assume-se pertinente, na medida em que os peritextos por ele escolhidos conferem significado e ditam o modo como o tipo de publicação será percecionado. Esta dimensão foi discutida, outrora, por José António Gomes que, num contexto de pioneirismo português, salientou a importância da materialidade e identificou um conjunto de elementos que são utilizados neste tipo de publicação. Ramos (2020) enumera-os da seguinte forma: "capa dura, papel de alta qualidade, número limitado de páginas e texto breve, muitas ilustrações e impressão policromática" (p. 179). Por tais motivos, estes foram, no início do século XXI, reconhecidos pelas mais recentes editoras do segmento infantojuvenil, que consideraram a relevância da ilustração e do design gráfico nas publicações de origem portuguesa e estrangeira.

Tal como referido anteriormente, o design gráfico e editorial pode agir nos momentos de narrativa e no espaço cénico do álbum ilustrado, por meio dos paratextos (*seuils*). Estes têm como intuito assinalar "textos gerados pelo autor ou pelo editor, que existem além

[38] São muitas perguntas que a criação de um livro ilustrado pode despertar. Devo contar essa história na horizontal ou vertical? Quero que as ilustrações ocupem uma dupla inteira, utilizando a dobra da encadernação? Como a textura do papel e o peso do livro podem contribuir para a narrativa que estou construindo? As imagens serão construídas a partir de qual ponto de vista, de qual personagem? Interrogações que apontam para o entendimento do livro ilustrado como um espaço de todas as possibilidades (Prades, 2019, p. 115).

do texto primário ou na sua zona fronteira (...)" (Genette, 2009, p. 114), pois a leitura de um álbum ilustrado não se inicia pelo miolo, mas sim por outros elementos que o constituem. Com efeito, para Gérard Genette,

> a obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto (...) esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua "receção" e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (2009, p. 9).

Mediante este pensamento, o paratexto trata-se do meio através do qual o escrito se torna livro e se apresenta como tal, oferecendo acesso ao texto primário, por intermédio de elementos estruturais. Os paratextos são repartidos em dois grupos, a saber: peritexto, que inclui elementos contidos no espaço físico da obra, como, por exemplo, a capa do livro (o título, a ilustração, o subtítulo, o nome do autor, a editora, o ilustrador), contracapa, guardas, folha de rosto, índice, prefácio, epígrafe, notas de rodapé, dedicatórias, bibliografia, entre outros; e epitexto, que integra elementos que fazem parte da história do livro, mas que não estão incluídos fisicamente nele. Estes dividem-se em histórias públicas, quando se situam sobre suportes mediáticos, e privadas, quando assumem a forma de correspondência, diário, esboço, entre outros (Genette, 2009, pp. 9-34).

De facto, constata-se que os peritextos são cruciais para a definição do álbum ilustrado, dado que interagem para multiplicar possibilidades de leitura e integram funções além das de natureza bibliográfica. Deste modo, ressalta-se a contribuição de elementos como formato, dimensão, encadernação, tipo de papel, *lettering*, logótipo da editora, código de barras, dupla página, dobra central, composição tipográfica e ilustrações, que atuam conjuntamente na estruturação do álbum ilustrado (Ramos, 2020, pp. 174-182).

2.2.1. Formato, Orientação e Encadernação

O formato do álbum ilustrado é um elemento estrutural importante, que compreende uma dimensão mais experimental e variável comparativamente a outros tipos de livro. Esta componente encontra-se associada a questões estéticas sobre formato, dimensão, orientação e encadernação e, à semelhança dos restantes peritextos, não se trata de uma

escolha acidental, visto que "assim como o pintor escolhe a sua tela, o criador do álbum ilustrado compõe em função das dimensões do livro"[39] (Linden, 2011, p. 52). Trata-se assim de uma seleção consciente e refletida, que influencia a perceção global do artefacto e permite a interação com o público (Menegazzi & Debus, 2018, pp. 276-277).

Neste segmento, entende-se que o formato do álbum ilustrado tem uma importância acrescida, na medida em que atua como complemento à história, enriquece a dimensão estética e permite a criação de obras estimulantes, com leituras polissêmicas. Além disso, tem também relevância ao nível do texto e da imagem, pois dita a sua disposição e o tipo de relação que se irá criar (Menegazzi & Debus, 2018, pp. 277-279). Constata-se ainda que o formato tem relação direta com o manuseio e que, de acordo com a dimensão, pode ser dividido em:

> (...) livros que abertos são segurados facilmente com uma mão, como os de bolso; livros que podem ser suportados com uma mão quando fechados, mas que seguramos com as duas durante a leitura; livros que sustentamos com as duas mãos e devem ser lidos com algum suporte. Essa distinção permite determinar espaços e margens que precisam ser reservados para as mãos do leitor[40] (Linden, 2011, p. 55).

Nesse ponto de vista, o tamanho pode agregar valor ou limitar os objetivos de uma publicação e um álbum ilustrado de dimensão reduzida consente uma leitura mais intimista, embora possa limitar o trabalho do ilustrador e as técnicas utilizadas. Em contrapartida, os de tamanho superior sugerem uma leitura partilhada e permitem a criação de efeitos espetaculares, onde o leitor se sente envolvido na ilustração (Leroy, 2017, p. 16). Através desta perspetiva, é possível notar que narrativas de carácter enérgico e indisciplinado são mais expectáveis de se encontrar em álbuns ilustrados de grande formato, ao passo que histórias delicadas como as de Beatrix Potter são, maioritariamente, associadas aos de pequenas dimensões.

No que respeita à seleção do formato, verifica-se que este pode ser determinado pela editora devido a constrangimentos económicos ou de produção, ou pelo criador do artefacto, adaptando-se ao seu estilo pessoal e aos objetivos definidos. Durante esta

---

[39] "assim como o pintor escolhe sua tela, o criador do livro ilustrado compõe em função das dimensões do livro" (Linden, 2011, p. 52).
[40] livros que abertos são segurados facilmente com uma mão, como os de bolso; livros que podem ser pegos com uma mão quando fechados, mas que seguramos com as duas durante a leitura; livros que pegamos com as duas mãos e devem ser lidos com algum suporte. Essa distinção permite determinar espaços e margens que precisam ser reservados para as mãos do leitor (Linden, 2011, p. 55).

escolha é necessário atentar também a qual o melhor formato para leitores iniciantes, na medida em que o álbum ilustrado é frequentemente associado ao público infantil. Contudo, é pertinente ressaltar que o desenvolvimento contemporâneo vem desafiar esta conceção, na medida em que as influências do pós-modernismo possibilitaram a introdução de práticas como a autorreflexividade, o questionamento da própria narrativa, a multiplicação de histórias e narradores e o abandono das tradicionais formas de estruturação da história. Em virtude destas não se constituírem como obstáculo à dimensão lúdica do artefacto, este começa a destinar-se também a um público-alvo mais amplo do ponto de vista da faixa etária ou da formação (Leroy, 2017, pp. 48-64).

A nível de orientação, constata-se que pode ser utilizado o formato à italiana (figura 6), onde a altura é superior à largura e onde o personagem, representado numa maior escala e ângulo, permite a criação de empatia e identificação. Durante o desenvolvimento de um álbum ilustrado pode também optar-se pelo formato à francesa (figura 7), onde a largura é superior à altura e permite a criação de uma composição idêntica a um palco de teatro ou de cinema, que beneficia a expressão sequencial do tempo e do movimento. Nesta categoria integra-se também o formato quadrado (figura 8), que rapidamente se consagrou na atualidade[41] e que, quando aberto, integra o espaço de uma dupla página e o formato irregular, que excede o limite das linhas retas e se ajusta à ideia do criador, sendo exemplo o formato acordeão (figura 9), também designado de harmónico (Leroy, 2017, p. 16).

Figura 6 – Formato à italiana em Para Que Serve? (2020) fonte [42]

[41] Devido ao reduzido custo de impressão e à maior facilidade de manuseamento e de criação de imagens.
[42] https://itsabook.pt/para-que-serve?t=pt

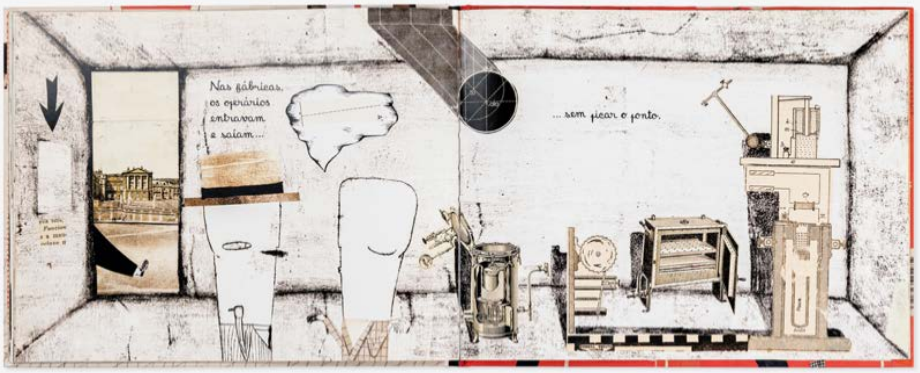


Figura 7 – Formato à francesa em Greve (2011) fonte [43]

Figura 8 – Formato quadrado em Menino Menina (2020) fonte [44]

Figura 9 – Formato acordeão em Dans les Airs (2020) fonte [45]

[43] https://catarinasobral.com/greve
[44] https://itsabook.pt/menino-menina?t=pt
[45] https://www.ttipiagency.com/product-page/up-in-the-air

Também a encadernação faculta instruções acerca do manuseamento do álbum ilustrado, uma vez que tem implicação direta na interação que se propõe. Esta compromete o aspeto físico do artefacto, na medida em que determina o nível de planicidade e o alinhamento das páginas que o compõem, sendo especialmente relevante em obras onde a ilustração se estende à dupla página. Ademais, o tipo de encadernação pode ampliar a potencialidade da mensagem e ressaltar a fluidez da narrativa, como ocorre com o livro de tiras (figura 10), através da encadernação espiral (Ramos, 2020, p. 183).

Figura 10 – Livro de tiras e encadernação espiral em Todos Fazemos Tudo (2011) fonte [46]

2.2.2. Capas e Títulos

A capa do álbum ilustrado consiste num elemento peritextual de relevância acrescida, por se tratar do primeiro componente de contacto material com o leitor, que pode despertar curiosidade ou desinteresse. Partindo desta premissa, e sendo que se trata da porta de entrada do objeto de estudo, a capa deve ser apelativa e bem cuidada do ponto de vista verbal e gráfico, favorecendo não só questões comerciais, mas também a criação de expectativas relativamente à índole do artefacto (Mattos, Ribeiro, & Vianna, 2016, p. 352). Segundo Milton Ribeiro,

> a capa do livro é como um cartão de visita da obra. É seu primeiro contacto com o público. Representa o valor da editora, proporcionando-lhe um atestado de qualidade e bom gosto. Entre nós, como na maioria dos países, há os que compram livros pelo autor, outros pelo assunto e a maioria pelo poder sugestivo da boa realização gráfica de sua capa. Por isso, ela tem uma função comercial muito importante e a elevação de seu padrão estético satisfaz e educa o gosto do público.

[46] https://itsabook.pt/todos-fazemos-tudo?t=pt

> Uma capa de livro é, antes de tudo, a representação em termos gráficos do conteúdo da própria obra (2000, p. 375).

Desta forma, e atualmente, a função da capa transcende a dimensão técnica e passa a ser observada como um fator de influência na identificação, seleção ou rejeição do álbum ilustrado, dado que condensa a sua personalidade numa única página. A sua importância é também evidenciada devido ao facto de a leitura se iniciar através dela, que se assume como parte integrante da narrativa, especialmente quando a ilustração que comporta é original e não se repete no interior do artefacto (Nikolajeva & Scott, 2001, p. 241).

Não obstante, quando a imagem é, efetivamente, repercutida em alguma das páginas pode antecipar o enredo e, juntamente com o título, fornecer informações relativas à narrativa, ao gênero e ao tema trabalhado. Em oposição, pode estabelecer uma relação de contradição para com a história, pois quando o seu interior não corrobora a expectativa criada pela capa pode confundir e atuar como um embuste (Nikolajeva & Scott, 2001, pp. 242-247).

Por se tratar de um dos primeiros elementos com o qual se contacta, podem descobrir-se informações pertinentes como, por exemplo, título, subtítulo (se existente), autor(es), editora, tom da publicação, público-alvo (através das técnicas e estilos de ilustração utilizados), personagens, caso estejam representadas, e logótipo da editora (Mattos, Ribeiro, & Vianna, 2016, pp. 352-355). Além disso, e uma vez que neste segmento específico a componente textual é reduzida, o título pode, por vezes, manifestar grande parte da mensagem verbal e ser o motivo pelo qual uma obra é selecionada ou não. Os títulos podem ser caracterizados como nominais quando incluem o nome do personagem principal, coletivos, quando o personagem é associado à localização ou objeto principal da história, e narrativos, quando sintetizam a essência do álbum ilustrado (Nikolajeva & Scott, 2001, pp. 242-245).

Também a capa, ao estabelecer uma forte relação com a totalidade do objeto de estudo, se associa à lombada e contracapa e possibilita a criação de uma visualização completa e em *continuum* de uma única ilustração devido ao instinto de rotacionar entre capa e contracapa (figura 11). Além disso, a contracapa foi associada, por muito tempo, ao fim do livro e a sua relevância era de tal forma pequena, que esta era apenas tida em consideração no ato da compra. Porém, o mesmo não se verifica atualmente, na medida em que muitos autores têm extrapolado e utilizado o espaço para introduzir dados complementares ou decisivos à narrativa (Nikolajeva & Scott, 2001, pp. 253-256).

Figura 11 – Prolongamento da capa e da contracapa em Horizonte (2018) fonte [47]

Além disso, a contracapa, que contribui em menor escala para a criação de expectativas no leitor, é cada vez mais ilustrada e contém, tradicionalmente, informações como resumo, dados biográficos, ISBN, código de barras e logótipo da editora. O código de barras, por exemplo, é um elemento cada vez mais aperfeiçoado do ponto de vista da narrativa gráfica, na medida em que pode atuar como figura principal ou inserir-se no interior de um elemento ilustrado (figura 12). Destaca-se ainda que o seu aspeto pode diferir do tradicional e adequar-se à temática tratada no livro (figura 13).

Figura 12 – Código de barras no interior de um elemento ilustrado em Greve (2011) fonte [48]

Figura 13 – Código de barras adequado à temática do livro em Imagem (2016) fonte [49]

Neste sentido, todos os peritextos, por mais irrevelantes que pareçam, são pertinentes e devem ser trabalhados pelo designer, de modo a destacar o significado do álbum

[47] https://www.carolinacelas.com/
[48] https://catarinasobral.com/greve
[49] https://www.avidaportuguesa.com/pt/loja/imagem-planeta-tangerina

ilustrado. Partindo desta premissa, ressalta-se que se deve considerar a lombada, elemento unificador da capa e contracapa, que permite identificar os livros expostos nas estantes, através do título e/ou subtítulo, autoria de texto e/ou ilustração e editora. Adicionalmente, a lombada consiste num elemento pertinente no âmbito das coleções, visto que pode, em conjunto com as restantes obras, ser uma peça-chave no desenvolvimento de uma imagem ampla e adequada à temática. Por fim, é possível declarar que todos os elementos peritextuais mencionados criam expectativas e orientam o leitor na interpretação da narrativa, pelo que devem ser alvo de atenção redobrada.

2.2.3. Guardas

Segundo Caroline McGuire e Lawrence Sipe, as guardas são, na contemporaneidade, constituídas por duas folhas de papel coladas, uma ao verso da capa e outra cozida ao primeiro caderno do miolo, que fica solta, podendo ser chamada de guarda fixa e guarda volante, respetivamente (McGuire & Sipe, 2006, pp. 1-21). Na visão de Sipe (1998), as guardas consistem no elemento mais estudado, pelo que a sua investigação, a título individual, poderá atuar como meio de exaltar a sua importância enquanto elemento do objeto em estudo (pp. 26-27).

Verifica-se que as guardas integram duas funções distintas: a primeira, de carácter material e estritamente funcional, tem como propósito unir a capa aos cadernos do miolo, ocultando o seu cozimento e a cola utilizada; a segunda, ultrapassa a dimensão estrutural e contribui para a história. Deste modo, entende-se que, embora a primeira função das guardas seja de natureza funcional, elas são, atualmente, utilizadas como recurso exploratório e adicional para a construção da narrativa. O seu papel ultrapassa, deste modo, a dimensão estrutural, dado que amplia as potencialidades ao enfatizar as mudanças ocorrentes ao longo do livro e ao apresentar a atmosfera, os personagens e os pré-registos, pois "as guardas fornecem um prelúdio atmosférico, tanto no sentido literal como figurativo"[50] (Sipe, 1998, p. 26).

Perante as inúmeras possibilidades narrativas das guardas, pode declarar-se que o seu aspeto pode ser personalizado ao nível da cor, que define o tom narrativo, a coesão estética e o espirito do leitor relativamente ao artefacto; e da ilustração, onde se pode integrar padrões exclusivos ou repetidos e promover uma relação de semelhança, simetria ou diferença (figura 14) entre a guarda dianteira, que adianta a narrativa, e a traseira, que lhe remete de volta. Nesta perspetiva, constata-se que este peritexto pode ser utilizado para dar início à narrativa, sugerir pistas relativamente ao tom e gênero do

[50] "the endpapers provide an atmospheric prelude in both a literal and figurative sense" (Sipe, 1998, p. 26).

artefacto e como suporte para a apresentação de dados complementares e paralelos à história (McGuire & Sipe, 2006, pp. 21-24).

Figura 14 – Guarda dianteira e traseira em Impossível (2020) fonte [51]

Nota-se que, de facto, o papel dos peritextos se revela pertinente e diverso e, embora alguns autores salientem que a maioria dos álbuns ilustrados possuem guardas semelhantes, Heloisa Rincon e Alícia Morello indicam que podem existir motivos para que estas sejam trabalhadas de forma distinta. Entre estes salienta-se a possibilidade de acompanhar o desenrolar da narrativa e de direcionar o leitor num desafio de observação (2017, pp. 35-37). Além disso, verifica-se que, na grande maioria das vezes, este elemento se pode interligar ao conteúdo da obra, como indica Sylvia Pantaleo: "as cores, desenhos e/ou ilustrações selecionados para as guardas normalmente complementam o texto e podem ser significativas ao expor informações sobre o enredo do álbum ilustrado, dos personagens, do cenário, dos temas e/ou da atmosfera[52]" (Pantaleo, 2018, p. 42). Esta perspetiva é igualmente compartilhada por Rincon e Morello (2017), que sugerem que "podemos ver frequentemente o rosto dos personagens estampados, ou objetos essenciais para a história (...)" (p. 37). Por fim, declara-se que as guardas podem expor imagens inéditas, que poderão integrar a narrativa, ou, em contrapartida, representações que adicionam informações pertinentes e que exercem influência na interpretação da obra.

2.2.4. Ficha Técnica e Folha de Rosto

De modo geral, o álbum ilustrado inicia-se através da ficha técnica e de outras informações paratextuais, como é exemplo a dedicatória. Não obstante, existem exceções

[51] https://catarinasobral.com/impossivel
[52] "The particular colors, designs, and/or illustrations chosen for the endpapers often complement the text, and can be significant in foreshadowing information about the picturebook´s plot, characters, setting, themes, and/or mood" (p. 42).

à regra, na medida em que esta pode ser desenvolvida numa posição pouco tradicional, nas páginas finais ou na guarda traseira, além de poder ser trabalhada, em alguns casos, de forma mais personalizada, através de caligrafia (figura 15).

Figura 15 – Ficha técnica elaborada com caligrafia em Impossível (2020) fonte [53]

Também no princípio da obra se pode encontrar a folha de rosto, igualmente apelidada de "frontispício", que pode conter convenções editoriais como, por exemplo, o título da obra, o(s) nome(s) do(s) autor(es) e/ou ilustrador(es) e da companhia editoral. Nesta, o título pode ser trabalhado com a mesma tipografia em que aparece na capa ou, em compensação, apresentar-se de forma distinta, através de uma alteração ao nível do tamanho, da tipografia, da disposição e/ou da cor (Florindo, 2012, pp. 35-37). Constata-se que, de modo geral, a ficha técnica é desenvolvida à esquerda e a folha de rosto à direita, embora esta última possa integrar, em determinadas situações, a totalidade da dupla página (figura 16). Conforme Sophie Van der Linden afirma:

> a folha de rosto constitui um patamar convencional que precede a narrativa. Por isso, tudo o que se aparenta a uma narrativa e intevém antes dessa página é sentido como uma espécie de "pré-narrativa", "à maneira de "pré-créditos", sendo por vezes evidente a comparação com o cinema (2011, p. 62).

[53] https://catarinasobral.com/impossivel

Figura 16 – Folha de rosto que integra a totalidade da dupla página em Livro dos Quintais (2010) fonte [54]

Em alguns casos, a folha de rosto detém apontamentos ilustrativos de fundo recortado, (figura 17) que anteveem a narrativa, contribuem para o desenvolvimento de significados e favorecem uma direção de leitura e de interpretação. Tal perspetiva é corroborada por Catarina Florindo que refere que, em alguns álbuns ilustrados, o ilustrador opta por utilizar estas páginas para introduzir informação extra sobre a história, revelando, por exemplo, as personagens da narrativa. Além disso, constata-se que este espaço pode ser também explorado através da introdução de ilustrações inovadoras ou previamente apresentadas na capa e/ou miolo da obra (Florindo, 2012, p. 36).

Figura 17 – Folha de rosto com apontamentos ilustrados de fundo recortado em O Meu Avô (2014) fonte [55]

2.2.5. Página e Dupla Página

Para mote inaugural deste subponto convocam-se as palavras de Santos (2015) que refere o seguinte:

> o miolo do álbum ilustrado composto por cadernos é o habitat principal da história. É lá que o texto e a ilustração residem e coabitam. A escolha do formato da página, o papel, o acabamento, a grelha

[54] https://itsabook.pt/o-livro-dos-quintais?t=pt
[55] https://catarinasobral.com/o-meu-av%C3%B4

> de paginação e a forma como a página de entrada se transforma numa dupla-página são algumas das características definidoras do álbum ilustrado (p. 117).

Através da perspetiva explicitada, o tipo de papel selecionado para a produção do álbum ilustrado atua ao nível da visão e do tato, na medida em que influencia o tipo de leitura e a atitude do leitor relativamente aos acontecimentos presentes nas ilustrações. Neste sentido, verifica-se que podem ser selecionados diversos tipos de papel: papel de aspeto brilhante que, embora ofereça maior claridade às cores, dificulta a atenção aos elementos retratados; papel com textura, que convoca o toque e proporciona uma relação de intimidade, onde os níveis de luz e sombra são favorecidos e permitem um maior foco em pontos específicos da ilustração; ou papel cartonado, que pode ser utilizado por não proporcionar descontinuidade entre capa e miolo, por ter maior resistência e favorecer o virar da página (Nodelman, 1988, pp. 99-100). Ainda em referência ao ponto de vista mencionado por Santos (2015), é pertinente definir o álbum ilustrado como um conjunto de folhas semimóveis, que se abrem em dupla página e que influenciam não só a sequencialidade da narrativa, como também a disposição cada vez mais experimental do texto e da ilustração. Ademais, ainda na sua opinião:

> a junção da página da esquerda e da direita, é cada vez mais recorrente no álbum ilustrado contemporâneo, uma dimensão que duplica, possibilitando à ilustração expandir-se em toda a sua plenitude ao ponto de a ocupar na sua totalidade (ilustração sangrada), e é utilizada na construção de cenários complexos ou panorâmicos (Santos, 2015, p. 118).

Com efeito, a composição de páginas do artefacto não se trata de um "*mise en page* regular"[56] (Rodrigues, 2017, p. 138), dado que se pode diversificar de acordo com objetivos de publicação, público-alvo e preferências individuais. O criador do álbum ilustrado pode, então, manipular o espaço da página ao combinar diferentes esquemas de organização interna, que se têm revelado distintos e mais experimentais. Embora Megan Lambert mencione um *layout* tradicional, onde se dispõe o texto na página esquerda e a ilustração na direita, a autora dá conta de obras onde tal conceção é invertida. Como exemplo, destaca a obra *I Want my Hat Back* (2011) de Jon Klassen, onde a ilustração surge no verso e o texto no reto do livro. Não obstante, verifica-se não existir um único modelo de paginação, visto que, dessa forma, o processo se tornaria rígido e pouco autoral (Lambert, 2018, p. 28).

[56] "*layout* regular"

Por implicar na legibilidade do bloco de texto e na distribuição gráfico-espacial da dupla página, a paginação deve ser compreendida como um elemento primordial, que se adeque ao leitor e ao leitor-mediador, caso o álbum ilustrado tenha como público-alvo a audiência infantil. Sendo assim, Linden (2011) destaca os efeitos originados pela composição texto-imagem: dissociação (figura 18), quando existe uma página de texto e outra de imagem, que é vista como nobre por ser aquela que é imediatamente observada; associação (figura 19), quando uma imagem ocupa o espaço primordial da página e o texto se situa em cima ou em baixo dela; compartimentação (figura 20), quando se divide o espaço com imagens encaixilhadas e o texto se situa próximo ou dentro de balões, e conjunção (figura 21), quando texto e imagem são articulados numa disposição geral, normalmente em dupla página, e o texto integra literalmente o espaço da ilustração (pp. 68-70).

Figura 18 – Relação de dissociação em Mina (2022) fonte [57]

Figura 19 – Relação de associação em Bubble Gum Boy (2019) fonte [58]

Figura 20 – Relação de compartimentação em Archie Snufflekins Oliver Valentine Cupcake Tiberius Cat (2016) fonte [59]

Figura 21 – Relação de conjunção em Palmiras Pantaleões Malaquias (2024) fonte [60]

[57] https://itsabook.pt/mina-orfeu?_st=
[58] https://itsabook.pt/bubble-gum-boy?_st=
[59] https://itsabook.pt/archie-snufflekins-oliver-valentine-cupcake?t=pt
[60] https://catarinasobral.com/palmiras

Os diferentes tipos de distribuição mencionados apresentam resultados específicos, sendo necessário seleciona-los de forma consciente, a fim de transmitir a mensagem pretendida. Neste sentido, a utilização de páginas singulares confere um ritmo mais rápido à história, ao passo que as duplas páginas tornam a narrativa mais lenta, pois convidam o leitor a contemplar a imagem, presente num espaço mais amplo. À sua semelhança, também a compartimentação, ao permitir a inclusão de diversas ilustrações no mesmo espaço, possibilita a criação de uma sequência, onde momentos de diferentes temporalidades são retratados na mesma página (Lambert, 2018, p. 28).

Através da informação recolhida, constata-se que o álbum ilustrado contém um eixo físico e vertical, que o divide em duas partes iguais, que podem estar dissociadas ou conjugadas. Este pode ser apelidado de dobra, espinha ou margem interna e consiste numa unidade desafiadora, principalmente quando se faz uso da dupla página como um todo, onde atua como divisória natural. Segundo Lambert (2018), a dobra tem um papel preponderante em "informar o *layout* da página e em ajudar o leitor a progredir ou a resistir à atração do «drama da virada da página»"[61] (p. 30). Verifica-se ainda pertinente atentar à construção da ilustração, na medida em que nenhum elemento relevante poderá estar posicionado na zona da dobra, dado que poderá ser escondido ou distorcido devido encadernação (Ramos, 2022a, pp. 4-7).

Porém, este eixo pode ser explorado com o intuito de realçar a separação visual entre as páginas esquerda e direita, visto poder agir como uma delimitação física, com intenção narrativa, que tem como objetivo impedir o movimento entre os dois lados da página (figura 22); como portal para espaços escondidos da narrativa (figura 23), que possibilitam o aparecimento ou desaparecimento de personagens e objetos, e como fronteira simbólica de separação entre a realidade e a fantasia (figura 24).

Figura 22 – Dobra que impede o movimento em Onda (2017) fonte [62]

[61] "in informing page *layout* and in helping the reader progress toward, or resist the pull of, Bader's "drama of the turning of the page" (Lambert, 2018, p. 30).
[62] https://www.lafabbricadeisogniweb.it/londasuzylee/

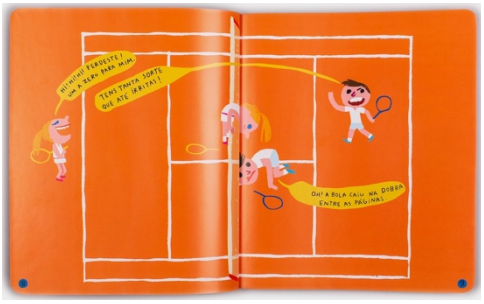


Figura 23 – Dobra como portal em A Bola Amarela (2017) fonte [63]

Figura 24 – Dobra como fronteira entre a realidade e a fantasia em Shadow (2003) fonte [64]

2.2.6. Molduras e Enquadramento

No âmbito da página e da dupla página, revela-se ainda adequado mencionar que a dimensão pictórica se pode encontrar, em alguns exemplares, inserida numa moldura, que a enquadra e que atua como portadora de significado. Esta pode ser caracterizada pelo espaço entre a imagem e o limite da página, pelo espaço entre a ilustração e a margem ou ainda pelo espaço entre a vertente visual e textual (Sotto Mayor, 2014). Jane Doonan traz à colação a seguinte definição:

> uma imagem menor que a página onde aparece é emoldurada pelas margens brancas do papel (uma moldura de ar). As imagens também podem ser emolduradas por bordas decorativas, contendo imagens complementares, ou por linhas retas ou desenhadas à mão livre de diferentes espessuras e estilos. (...)[65] (1993, p. 84).

Contudo, este tipo de enquadramento pode criar uma sensação de distanciamento ou, em contrapartida, fornecer um foco que exige o envolvimento do leitor e isola o personagem contra um espaço neutro, forçando a atenção sobre ele. Por outro lado, segundo Lambert (2018), a ausência de molduras, e a consequente utilização de uma ilustração sangrada, convida o leitor a atuar como participante da cena, ao invés de um mero espectador (pp. 32-33). Além disso,

---

[63] https://itsabook.pt/a-bola-amarela?t=pt&_st=
[64] https://blog.picturebookmakers.com/post/suzy-lee
[65] A picture smaller than the page on which it appears is framed by the white margins of the paper (an air frame). Pictures may also be framed by decorative borders containing complementary images or by straight ruled or free-hand drawn lines of varying thickness and style. (...) (Doonan, 1993, p. 84).

> este efeito é ainda mais pronunciado quando planos de fundo totalmente detalhados (...) sangram a página sem uma moldura ou borda que as envolva no plano da ilustração. Os designs de páginas sem margens podem resultar numa apresentação dinâmica e convidativa que obscurece a consciência da linha percetiva entre a realidade do leitor e o mundo do livro, criando assim uma sensação maior de intimidade na leitura[66] (Lambert, 2018, p. 32)

À semelhança dos elementos visuais mencionados, também a presença e o estilo da moldura devem ser selecionados em função do tema e das necessidades da publicação (Scott, 2010, pp. 101-103). Por conseguinte, entende-se pertinente observar a obra *Where the Wild Things Are* (1963) (figura 25), onde a moldura, que se expande gradualmente e toma o espaço da ilustração, outrora sangrada, permite sentir o impulso da história e distinguir os momentos narrativos.

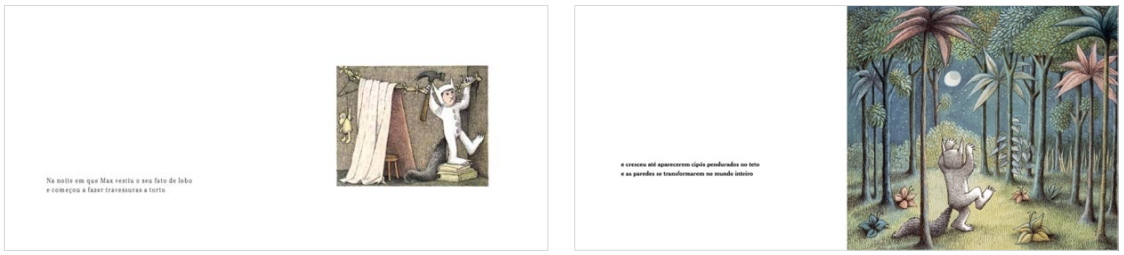


Figura 25 – Ilustração emoldurada e sangrada em Where the Wild Things Are (1963) fonte [67]

A moldura tem ainda capacidade de adquirir diversos aspetos ao nível da borda, que pode ser demarcada segundo uma linha (figura 26) ou ilustração ou, em oposição, "fundir-se suavemente no espaço envolvente (...) que desbota em cores tão claras que é difícil ver o delineamento entre a imagem e a página em branco"[68] (figura 27) (Scott, 2010, p. 102). Além do contorno, também a espessura, a cor, o tamanho e o formato, que pode ser quadrado, retangular (figura 28), oval (figura 29), circular ou em arco, têm influência no modo como a ilustração é percecionada pelo leitor. Porém, a ilustração não requer necessariamente uma moldura, visto que pode sangrar o espaço da página e proporcionar um efeito espetacular, onde a imagem se estende a todas as margens.

---

[66] This effect is even more pronounced when fully detailed backgrounds (...) bleed off the page without a frame or border to enclose them within the picture plane. Full-bleed page designs can result in a dynamic, inviting presentation that obscures awareness of the perceptual line between the reader´s reality and the world of the book, thus creating a greater sense of intimacy in the reading (Lambert, 2018, p. 32)

[67] https://kalandraka.com/onde-vivem-os-monstros-portugues.html ; https://www.amazon.co.uk/Where-Wild-Things-Maurice-Sendak/dp/0099408392

[68] "the framing is always subtle (...); the soft edges of the pictures often fade into such light colors that the delineation between image and white page is hard to see" (Scott, 2010, p. 102).

Figura 26 – Moldura demarcada por uma linha em O Primeiro Dia (2022) fonte [69]

Figura 27 – Moldura desbotada em A História do Pedro Coelho (1901) fonte [70]

Figura 28 – Moldura retangular em Tu e Eu e Todos (2021) fonte [71]

Figura 29 – Moldura oval em Archie Snufflekins Oliver Valentine Cupcake Tiberius Cat (2016) fonte [72]

A posição da moldura relativamente à cena pode ser designada de enquadramento e tem relação com a dimensão dos planos e dos pontos de vista definidos pelo ilustrador. Esta denominação, que provém do cinema, encontra-se associada a planos de enquadramento, como, por exemplo: plano aberto, quando se pode observar grande parte do cenário, plano médio, quando o personagem é enquadradado da cintura para cima, e plano fechado, quando expõe a área acima dos ombros (Bordwell & Thompson, 2013, pp. 298-300). À semelhança dos elementos mencionados até ao momento, é possível verificar que a seleção dos planos escolhidos não se trata de uma atitude leviana, mas sim consciente, visto que estes têm interferência na narrativa. Nesta perspetiva, destaca-se que, ao passo que o plano aberto pressupõe um maior distanciamento do leitor, o plano fechado concente uma cena de maior intimidade e dramatismo.

---

[69] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/o-primeiro-dia/
[70] https://www.thefoundryhomegoods.com/blogs/journal/how-to-make-all-natural-rabbit-repellent-and-other/
[71] https://www.orfeunegro.org/products/tu-e-eu-e-todos?srsltid=AfmBOooV1QzC9I-UyaM6P3x_lIoSJRqNTaDctdIRSQ6wjtbbvLw-QRwK
[72] https://itsabook.pt/archie-snufflekins-oliver-valentine-cupcake?t=pt

Também neste contexto se reconhece que os pontos de vista e ângulos se constituem elementos pertinentes de ser estudados, dado que transmitem mensagens distintas, que poderão auxiliar na criação da atmosfera narrativa. Estes podem ser definidos como: horizontal, quando ocorre ao nível do sujeito; oblíquo, quando cria uma sensação de desequilibrio e colabora para o efeito dramático; picado[73], quando a cena é vista de cima para baixo e parece aplanar fisicamente o personagem, e contrapicado[74] que, em oposição, diz respeito à visão de baixo para cima e parece estender o sujeito, criando-se uma sensação de superioridade e de poder (Bordwell & Thompson, 2013, pp. 307-314).

2.2.7. Tipografia, Caligrafia e *Lettering*

De acordo com Robert Bringhurst (1996), a tipografia é considerada uma arte, tal como a oratória, a música, a dança ou a caligrafia, sendo, portanto, "um ofício pelo qual o significado de um texto (ou sua ausência de significado) pode ser esclarecido, honrado, compartilhado ou conscientemente disfarçado"[75] (p. 17). Esta é também definida como "a reprodução de letras por meio de tipos móveis"[76] (Gill, 1998, p. 5) ou como a aparência da linguagem, constituindo-se um recurso essencial que designers gráficos utilizam, através do desenvolvimento de letras personalizadas ou da seleção de fontes tipográficas pré-existentes.

Já Jan Tschichold ressalta que a escolha tipográfica não deve ser associada a preferências pessoais, devendo surgir, sim, em função da audiência ou do tema de publicação, dado que quando esta não é selecionada corretamente os significados linguísticos e visuais se tornam desarmônicos e desleais (Tschichold, 2007, pp. 35-36). Por conseguinte, constata-se que a escolha tipográfica se trata de um elemento de grande importância na criação de diferentes tipos de publicação e que, no álbum ilustrado, tem:

> um papel importante na narrativa verbal, já que para além de permitir a leitura dos seus caracteres definida por graus de legibilidade, pode igualmente ser um elemento narrativo, uma vez que, (...), a letra é uma imagem e a sua anatomia pode ser utilizada para trazer informação à história ou fazer parte integrante da ilustração, criando um híbrido entre texto/imagem (Santos, 2015, p. 118).

É possível afirmar que a tipografia, além do propósito primordial de transmitir informação, se trata de um elemento integrante do design do álbum ilustrado e que a sua

---

[73] *Plongée*.
[74] Contra-*plongée*.
[75] "It is a craft by which the meanings of a text (or its absence of meaning) can be clarified, honored and shared, or knowingly disguised" (p. 17).
[76] "the reproduction of letters by means of movable types (a reprodução de letras por meio de tipos móveis" (Gill, 1998, p. 5).

forma e posição devem estar de acordo com a composição e dimensão do artefacto. Consequentemente, é importante ponderar acerca da escolha tipográfica, na medida em que a sua disposição nas páginas se revela essencial na criação de uma atmosfera convidativa e apropriada ao leitor. Esta seleção pressupõe que se tenha em consideração conceitos como legibilidade e leiturabilidade que, embora considerados sinónimos, consistem em termos independentes e distintos. Neste sentido, Bringhurst (1996) afirma que um dos princípios da tipografia durável remete para a sua característica de legibilidade, que pode ser associada às propriedades dos caracteres (p. 17). Tal perspetiva é igualmente sustentada por James Felici, que declara que o conceito de legibilidade se relaciona com a facilidade de reconhecimento das letras e das formas das palavras (Felici, 2003, pp. 73-74). Na sua opinião:

> antes de tudo, a própria forma das letras contribui muito para a legibilidade ou não. Pouca gente perde um minuto a pensar na forma de um tipo. Para o leigo é quase impossível escolher, da congérie de tipos disponíveis, aquele específico e apropriado para o trabalho a realizar. A seleção não é somente uma questão de gosto[77] (Tschichold, 2007, p. 36).

Ana Mourão aponta que a legibilidade diz respeito às características intrínsecas da tipografia, que se relacionam ao caractere individual: altura-x, tamanho das ascendentes e descendentes, forma e anatomia da letra e espessura do traço (Mourão, 2016, p. 59). De acordo com Carolina Cravinho, a altura-x integra-se nas cinco linhas horizontais e imaginárias que ditam as medidas tipográficas, onde se inclui: corpo, que corresponde à medida da altura total dos caracteres, altura das maiúsculas, que consiste na dimensão das letras de caixa-alta, e altura-x, que se trata da distância entre a linha de base e a linha média (ou topo do caractere de caixa-baixa) (Cravinho, 2015, pp. 43-45). A anatomia da letra, por sua vez, demonstra que "os caracteres tipográficos, assim como o corpo humano, podem ser estudados a partir de elementos menores" (figura 30) (Conto, 2017, p. 34).

[77] Antes de tudo, a própria forma das letras contribui muito para a legibilidade ou seu oposto. Pouca gente perde um minuto pensando na forma de um tipo. Para o leigo é quase impossível escolher, da congérie de tipos disponíveis, aquele específico apropriado para o trabalho a realizar. A seleção não é somente uma questão de gosto (Tschichold, 2007, p. 36).

Figura 30 – Anatomia da letra, fonte [78]

Por seu lado, a leiturabilidade, encarada como a arte de tornar a leitura mais confortável e apelativa, relaciona-se às características atribuídas ao corpo de texto e à sua formatação. Esta é considerada "uma medida de quão facilmente as palavras, as frases e os blocos de texto podem ser lidos" (Mourão, 2016, p. 60) e é afetada por nove fatores: "tipo e tamanho de letra, comprimento da linha e entrelinha, mancha gráfica (inclui as margens), contraste do tipo em relação ao papel (inclui a cor), textura do papel, relações tipográficas (como cabeçalhos e fólios) e adequação ao conteúdo"[79] (Lee, 2004, p. 128).

Constata-se que a classificação tipográfica, que se iniciou no século XIX devido ao contributo de Maximillien Vox, sofreu alterações ao longo dos anos, divergindo, assim, de autor para autor (Valente, 2017, p. 27). Neste ponto de vista, apresenta-se a categorização de Felici (2003), que a define como humanista ou *old-style,* transicional ou moderna (p. 72); e de Bringhurst (1996) que se inspira em momentos da história da arte: renascimento, barroco, neoclássico, romantismo, entre outros (p. 119-139). Também Ellen Lupton apresenta uma classificação com base em caracteres serifados, que têm correspondência aos não serifados: humanistas, transicionais, modernos, egípcios e humanistas sem serifas, transicionais sem serifas e geométricos sem serifas (Lupton, 2010, pp. 46-47). Nesta sequência, é possível comprovar que existe, efetivamente, uma grande diversidade de tipos de letra, cuja classificação, até ao momento, não é consensual.

Perante a variedade observada, a seleção do tipo de letra deve ser feita de forma consciente e refletida, uma vez que todos eles influenciam e têm impacto na mensagem que se deseja transmitir: "palavras bem escolhidas merecem tipos de letra bem selecionados; estas, por sua vez, merecem ser tratadas com afeto, inteligência,

[78] https://tipodesign.wordpress.com/2011/06/27/a-anatomia-dos-tipos/
[79] "The readability of a page is affected by no fewer than nine factors: typeface, size of type, length of line, leading, page pattern (which includes "margins"), contrast of type and paper (which includes color), texture of paper, typographic relationships (heads, folios, etc.), and suitability to content" (Lee, 2004, p. 128).

conhecimento e habilidade"[80] (Bringhurst, 1996, p. 18). Além disso, verifica-se que cada um deles contém estilos como o romano, itálico, versalete, negrito e seminegrito ou, nos casos não serifados, fino, leve, preto, comprimido e condensado, que poderão ser utilizados na construção de diferentes níveis de informação. Estes estilos podem ser combinados com outros elementos, como, por exemplo: tipo de letra, tamanho, caixa-alta ou baixa e cor, com o propósito de criar uma hierarquia de informação, que além de auxiliar no desenvolvimento de um *layout* inequívoco, permite identificar, com maior facilidade, a ordem de leitura (Harris & Ambrose, 2007, pp. 102-103). Não obstante, é pertinente considerar que a fusão destes elementos deve ser efetivada com moderação, visto que uma aplicação excessiva poderá resultar na criação de um *layout* desconcertado.

Em referência ao tamanho do tipo de letra, o padrão de medição habitual ocorre por pontos, embora se possa admitir outras alternativas, como é o caso da polegada, dos milímetros ou dos *pixels*. Marta Zimmermann salienta a necessidade de reconhecer que tipos de dimensão igual podem ser percecionados de modo distinto devido à medida da altura-x, que diverge de acordo com o tipo de letra. À vista disso, a dimensão tipográfica exige uma manipulação cuidadosa, em função do público-alvo (Zimmermann, 2019, pp. 30-33).

Adicionalmente, e associado à escala dos tipos, encontra-se o espaçamento entre letras, que poderá necessitar de ser ajustado em função do tamanho da tipografia selecionada. Este aspeto deve estar formatado de acordo com o mínimo necessário, de modo a evitar quebras e o aparecimento de canais ou "rios", que prejudicam a uniformidade do texto (Zimmermann, 2019, p. 32). Perante esta premissa, Lupton (2010) ressalta que o "design é tanto um ato de espaçamento quanto um ato de marcação (...) e que a arte do tipógrafo diz respeito não apenas à textura positiva das letras, mas também às lacunas negativas entre elas e em torno delas"[81] (p. 91).

Em referência ao aspeto mencionado anteriormente, revela-se pertinente salientar o comprimento de linha que, de acordo com Marshall Lee, se trata de um aspeto mensurável no quesito da leiturabilidade de um texto (Lee, 2004, pp. 126-128). O comprimento de linha concerne ao número de caracteres que integram uma linha e cujo resultado se diversifica em função do público-alvo. Neste sentido, constata-se que um

[80] "Well-chosen words deserve well-chosen letters; these in their turn deserve to be set with affection, intelligence, knowledge and skill" (Bringhurst, 1996, p. 18).
[81] "design is as much an act of spacing as an act of marking. The typographer´s art concerns not only the positive grain of letterforms, but the negative gaps between and around them" (p. 91).

leitor adulto tem capacidade de processar entre 50 a 80 caracteres por linha, incluindo espaços, ao passo que num livro de natureza infantil se aconselha apenas a utilização de 50 caracteres por linha (Zimmermann, 2019, p. 33). Tschichold (2007) afirma que:

> toda a tipografia é composta por letras. Estas aparecem ou na forma de uma frase desembaraçada e corrente ou como um conjunto de linhas, que podem até ter formatos contrastantes. A boa tipografia começa, e esta não é uma questão insignificante, pela composição de uma única linha de texto num livro ou jornal. Usando exatamente o mesmo tipo, é possível criar uma linha agradável, facilmente lida, ou uma incômoda[82] (p. 35).

Também a entrelinha, definida como a distância ou o espaço vertical entre duas linhas de base, se trata de um elemento pertinente no âmbito da leiturabilidade, na medida em que sem ela a composição se tornaria uma tortura para o leitor. Desta maneira, e com vista a melhorar este aspeto, é importante atentar ao espaçamento entre linhas, pois tal questão influencia a clareza e a abertura do bloco de texto. O aumento ou redução da entrelinha deve ser proporcional à largura do parágrafo, dado que a sua extensão exagerada poderá provocar fadiga no leitor e comprometer a leiturabilidade. A dimensão da altura-x e dos ascendentes e descendentes de um caractere exerce também domínio sobre o espaço presente entre as linhas e deve ser considerada em conformidade com as variáveis interdependentes, mencionadas até ao momento (Felici, 2003, pp. 75-131). Mourão (2016) explica que:

> textos com poucos espaços em branco transmitem uma sensação de sufoco e fazem com que se perca todo o interesse no texto, mesmo que à partida o seu conteúdo pareça interessante. O texto que apresenta uma maior entrelinha é mais apelativo e mais fácil de ler por isso apresenta uma maior leiturabilidade (p.61).

Outro elemento pertinente no quesito da leiturabilidade consiste na cor que, neste contexto, tem relação com a densidade dos constituintes que compõem uma página. A cor pode ser adicionada por meio da utilização de diferentes fontes com tamanhos e estilos distintos, pois "caracteres mais finos, como *scripts*, são impressos com menos cor ou peso do que grotescos do mesmo tamanho"[83] (Harris & Ambrose, 2007, p. 104). Esta

---

[82] Toda tipografia consiste de letras. Estas aparecem ou na forma de uma frase desembaraçada e corrente ou como um conjunto de linhas, que podem até ter formatos contrastantes. A boa tipografia começa, e esta não é uma questão insignificante, pela composição de uma única linhas de texto num livro ou jornal. Usando exatamente o mesmo tipo, é possível criar uma linha agradável, facilmente lida, ou uma incômoda (Tschichold, 2007, p. 35).

[83] "Finer characters, such as *scripts*, print with less colour or weight than grotesques of the same point size" (Harris & Ambrose, 2007, p. 104).

perspetiva é igualmente atestada por Felici (2003), que aponta que os diferentes tipos criam uma textura visual, que deverá ser consistente e uniforme, de modo a manter uma "boa cor". Este especialista é também da opinião de que:

> o tipo menos espaçado terá uma cor mais escura que o mais espaçado. (...) Essas variações de cor não afetam necessariamente a leiturabilidade, mas são uma distração. Quando um parágrafo escuro se destaca em uma página, ele chama a atenção do olho. Isso não deveria acontecer. Variações de cores como esta dão a impressão de falta de controlo de qualidade, falta de cuidado, falta de conhecimento especializado. Dá ao texto uma aparência desleixada[84] (Felici, 2003, pp. 106-107).

A organização tipográfica pressupõe também que se manipule o alinhamento da dimensão escrita, que Paul Harris e Gavin Ambrose definem como sendo a posição do tipo dentro de um bloco de texto nos planos vertical e horizontal. Nesta perspetiva, verifica-se que existem quatro configurações disponíveis nos *softwares* atuais: centrado, justificado, alinhado à esquerda e alinhado à direita (Harris & Ambrose, 2007, pp. 90-94). A formatação de texto centrada e à direita não devem ser utilizadas em texto contínuo, mas sim em títulos e pequenas notas ou legendas, respetivamente (Zimmermann, 2019, pp. 33-34). Em oposição, o alinhamento justificado destina-se justamente ao texto corrido, visto que permite a criação de uma página de aparência "limpa", embora se possa constituir um problema quando utilizado em colunas de pequena dimensão (Valente, 2017, p. 31). Já o alinhamento à esquerda, contrariamente à formatação mencionada, tem um melhor funcionamento em colunas estreitas, embora exija maior atenção relativamente à aparência do recorte da margem direita, que ficará desalinhada. De modo que esta tenha um aspeto mais natural, é importante evitar linhas de texto com comprimentos idênticos e palavras de pequenas dimensões, que ficam suspensas no fim das frases. Por último, Lupton (2010) ressalta que a seleção do alinhamento pode contribuir para enfatizar as qualidades visuais e que, por vezes, se pode combinar diferentes estilos de alinhamento, com o intuito de criar *layouts* mais dinâmicos e surpreendentes (pp. 112-117).

Além destes elementos, também as margens se revelam significativas no âmbito da tipografia, na medida em que, em conformidade com Bringhurst (1996), têm três funções: prender o bloco de texto à página e também às páginas opostas entre si, enquadrar o bloco de texto de modo adequado ao design em questão e proteger o livro,

---

[84] Tightly spaced type will have a darker color than loosely spaced type. (...) Such variations in color don´t necessarily affect readability, but they are a distraction. This shouldn´t happen. Variations in color like this give the impression of a lack of quality control, a lack of care, a lack of expertise. It gives the text a slack and unkempt appearance (Felici, 2003, pp. 106-107).

permitindo que este seja facilmente visível e suportado, através do espaço destinado aos polegares do leitor (pp. 163-166). Por estas razões, as margens são prontamente associadas a páginas compostas por blocos de texto centrados, que têm à sua volta espaço suficiente para responder às necessidades de impressão e encadernação. Contudo, o *layout* deve ser desenvolvido segundo necessidades visuais, práticas e económicas e não por intermédio de uma fórmula rígida e pouco autoral, que decorria dos constrangimentos de impressão outrora existentes (Lee, 2004, p. 50).

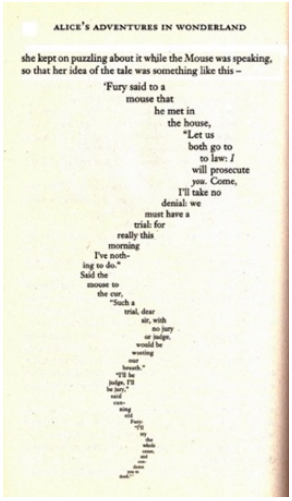
Também a postura e a forma dos tipos se apresentam indispensáveis, uma vez que permitem exprimir nuances e mensagens visuais, que se encontram implícitas nas palavras que compõem o texto. Nesta perspetiva, se uma frase ou palavra for formatada com uma tipografia de maior peso e impacto (figura 31) terá uma maior ênfase relativamente aos restantes elementos, podendo transmitir valores de hierarquia ou sentimentos de agressividade (Zimmermann, 2019, pp. 34-36). Torna-se então adequado que se reflita acerca da disposição do texto e de como este está escrito, com vista à criação de um álbum ilustrado, onde a dimensão verbal se integra na ilustração ou simplesmente dialoga com ela. Neste ponto de vista, Linden (2011) menciona a característica icônica-plástica que o texto pode adquirir no álbum ilustrado e que tem como intenção convertê-lo em representação icônica (p. 93). No seu ponto de vista:

> com frequência, observam-se nos álbuns ilustrados efeitos de texto que se baseiam na forma e no tamanho dos caracteres. Assim, muitos são aqueles que trabalham uma equivalência entre o sentido do texto e sua apresentação formal, um pouco como que juntando o gesto à palavra[85] (Linden, 2011, p. 94).

Figura 31 – Tipografia de maior peso e impacto em Lina. Avventura di un´architetta (2019) fonte [86]

[85] Com frequência, observam-se nos livros ilustrados efeitos de texto que se baseiam na forma e no tamanho dos caracteres. Assim, muitos são os livros ilustrados que trabalham uma equivalência entre o sentido do texto e sua apresentação formal, um pouco como que juntando o gesto à palavra (Linden, 2011, p. 94).
[86] https://itsabook.pt/lina-avventure-di-un-architetta?t=pt

De acordo com Salisbury e Styles (2012), a fusão entre texto pictórico e verbal, que não se constitui uma prática recente, tornou-se mais comum à medida que os ilustradores assumiram o controlo do design geral da página. Tal perspetiva é corroborada por meio da observação de obras como *The Mouse´s Tale* (1865) (figura 32) de Lewis Caroll, onde a componente textual assumiu uma formatação específica, com o intuito de se adequar visualmente à temática da publicação (p. 100). Este exercício é apelidado de texto pictórico e relaciona-se intimamente com a poesia concreta, que procura transformar o poema num objeto visual, por meio da estruturação tipográfica. A título de exemplo, ressalta-se a contribuição do futurista italiano Fillipo Marinetti, na obra *Parole in Libertà* (1914) (figura 33), que produziu uma "página tipograficamente pictórica, ultrapassando o modelo linear de escrita em prol de uma concepção plástica" (Salisbury & Styles, 2012, p. 100).


ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND

she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this –

'Fury said to a mouse that he met in the house, "Let us both go to to law: *I* will prosecute you. Come, I'll take no denial: we must have a trial: for really this morning I've nothing to do." Said the mouse to the cur, "Such a trial, dear sir, with no jury or judge, would be wasting our breath." "I'll be judge, I'll be jury," said cunning old Fury: "I'll try the whole cause, and condemn you to death."

Figura 32 – The Mouse´s Tale (1865) fonte [87]

Figura 33 –Parole in Libertà (1914) fonte [88]

Diante dos diferentes modos de trabalhar o texto, é necessário destacar o *lettering*, que assume um papel relevante no álbum ilustrado e se constitui uma prática bastante utilizada neste tipo de publicação, principalmente nas capas (figura 34). De acordo com Jessica Hische, este consiste num recurso estilístico baseado na criação manual de letras, que consente a combinação da dimensão textual e imagética e, por conseguinte, a integração fluída entre ilustração e design (Hische, 2015, pp. 16-19). Embora se trate de uma prática interessante, Salisbury e Styles (2012) alertam para a problemática que o *lettering* pode causar, quando se tem como intenção imprimir coedições em idiomas estrangeiros (p. 100) (figura 35).

[87] https://en.wikipedia.org/wiki/The_Mouse%27s_Tale
[88] https://www.ildialogodimonza.it/manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista/

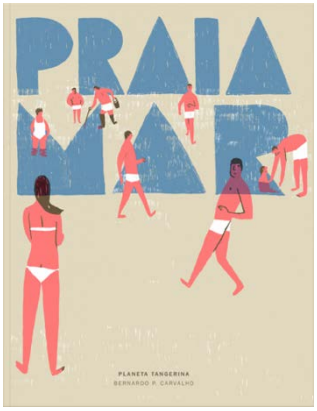


Figura 34 – Lettering na capa de Praia-Mar (2011) fonte [89]

Figura 35 – Lettering original e traduzido na capa de The Skull (2023) fonte [90]

Também a caligrafia se trata de uma técnica pertinente neste tipo de publicação, podendo ser igualmente classificada através dos diferentes estilos que apresenta. David Harris categoriza-a da seguinte forma: escrita cursiva romana (maiúscula imperial ou capitais romanas, maiúscula rústica, letra uncial, maiúscula quadrada e meia-uncial); escrita insular (maiúscula e minúscula insular); escrita carolíngia e gótica primitiva (minúscula carolíngia e gótica primitiva); escrita gótica (textura quadrata, textura prescisus, gótica cursiva, capitais lombardas, bastarda e fraktur); escrita italiana e humanista (rotunda, capitais rotunda, minúscula humanista, itálica, capital humanista) e escrita pós-renascentista (letra inglesa e capital inglesa) (Harris, 1995, pp. 56-168). Na visão de Lupton (2010), as escolhas caligráficas provém, muitas vezes, do estilo de desenho ou de escrita do ilustrador, propondo uma maior proximidade com o leitor devido à dimensão orgânica, experimental e personalizada que atribui ao texto (pp. 64-67). Mediante este princípio, Linden (2011) evidencia a plasticidade que a mensagem linguística obtém, através da qual o texto se integra de tal modo na imagem, que começa a ser produzido exatamente com as mesmas técnicas ou materiais. Admite-se, portanto, a existência de obras onde a componente textual é desenvolvida com o mesmo pincel ou lápis que deu vida às ilustrações, presentes no miolo do artefacto (pp. 93-97) (figura 36). Concomitantemente, o mesmo se verifica em outros elementos peritextuais, como o logótipo da editora (figura 37). Como consequência, cria-se uma expressividade no texto, que poderá ser trabalhado de forma manuscrita, desenhada, pintada ou colada e, como

[89] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/praia-mar/
[90] https://www.walkerbooks.com.au/book/9781529509571/ ; https://www.amazon.com/Cr%C3%A2ne-French-Jon-Klassen/dp/1039702341

resultado, integrar-se de forma coerente na dimensão plástica (Salisbury & Styles, 2012, pp. 100-103).

Figura 36 – Ilustração elaborada com o mesmo material que o texto em Mana (2016) fonte [91]

Figura 37 – Personalização do logótipo da editora em Mana (2016) fonte [92]

Todavia, e embora o texto pictórico se revele uma componente de interesse no álbum ilustrado, Linden (2011) ressalta a perda da dimensão linguística quando este se transforma por completo numa figuração. De acordo com a autora, o *status* do enunciado linguístico torna-se impreciso, na medida em que o visual se torna primordial e, em algumas composições, se torna difícil discernir os elementos que, efetivamente, pertencem ao texto ou à imagem (p. 101). É significativo reforçar ainda que tal questão complexifica a definição de uma ordem de leitura, embora se mostre pertinente ao nível experimental e de criação de novos modos de ler:

> é certo que o livro ilustrado gera novas formas de ler, mais próximas até da leitura interativa multimédia, pois o leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca e constrói ele próprio o sentido. Embora as convenções de leitura fiquem misturadas, deve reconhecer-se que novas possibilidades são exploradas e que os criadores brincam com elas. A narrativa é dinamizada por esses efeitos visuais que permitem uma simetria ou polifonia, a qual põe simultaneamente em cena diversas vozes narrativas graças às variações espaciais e tipográficas (Linden, 2011, p. 101).

Além dos elementos tipográficos mencionados até ao momento, é necessário considerar que este formato se destina, dependendo dos casos, ao público infantil e, por esse motivo, poderá necessitar de ser ajustado. Uma vez que a leitura de crianças em fase de alfabetização depende do reconhecimento de cada letra, julga-se importante considerar

[91] https://itsabook.pt/mana?_st= /
[92] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/mana/

a tipografia e a sua legibilidade. Mediante esta premissa, Daniel Lourenço menciona a existência de caracteres infantis, que se determinam como "letras projetadas de acordo com as necessidades percebidas nas crianças" (Lourenço, 2011, p. 91) e que se revelam apropriadas para leitores iniciantes devido às suas formas (Walker, 2005, p. 13). Estes têm como intenção atuar como uma representação de letras manuscritas, onde os traços de saída, também apelidados de *exit strokes*, "encorajam um agrupamento espontâneo" e demonstram "facilmente a relação entre todas as letras" (Lourenço, 2011, pp. 115-116). Por conseguinte, verifica-se imprescindível que se selecionem tipos "amigáveis", bem definidos e facilmente reconhecíveis, que deverão ser também constituídos por ascendentes e descendentes longos e uniformes ao nível do tamanho (Lourenço, 2011, p. 115).

Em jeito de conclusão, afirma-se que a tipografia infantil tem sido alvo de investigação e de experimentação, através do contributo de Rosemary Sassoon e Adrian Williams que, durante décadas, trabalharam questões relacionadas a problemas de escrita (Sassoon & Williams, 2000, p. 1). Nestes estudos, os autores procuraram compreender a perceção do público infantil relativamente a exemplos tipográficos e ao espaçamento existente entre eles. Posteriormente, e através dos resultados obtidos, desenvolveram uma família tipográfica, designada por Sassoon (figura 38), que se direciona explicitamente a este grupo de leitores (Lourenço, 2011, pp. 99-100). Em menor destaque, observa-se também o projeto *Kidstype*[93], desenvolvido por Sue Walker e Linda Reynolds, no departamento de tipografia e comunicação gráfica da Universidade de Reading (Antunes, 2013, pp. 170-172), e, por último, a criação de fonte Escolar Portugal, de Paulo Heitlinger, que tem como intuito colmatar as necessidades das crianças relativamente à aprendizagem da escrita.

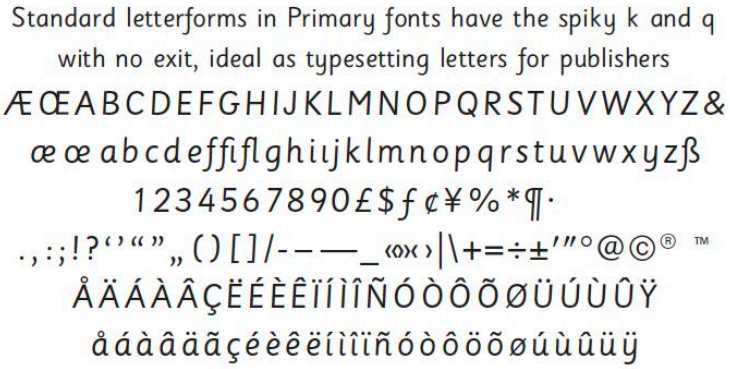


Figura 38 – Tipografia Sassoon, fonte [94]

[93] *Typographic Design for Children Projet* (Projeto de *design* tipográfico para crianças).
[94] http://sassoonfont.co.uk/doc/Why_Sassoon.pdf

2.3. A Ilustração do Álbum Ilustrado

A Ilustração é uma área criativa e contemporânea, distinguida a partir do século XVIII, que pode ser comparada ao ato de comunicar de forma didática ou artística (Doyle, Grove, & Sherman, 2019, pp. 126-127). Alan Male (2019) sugere que esta área "educa, informa e transmite conhecimento (...), convence, anuncia e promove; comenta, documenta e presta testemunho"[95] (p. 1), além de ser um contador de histórias e fornecer referências e instruções (Albuquerque, 2023, pp. 49-51). De acordo com Melanie Reim, a ilustração permite a "combinação de múltiplos exemplos que se unem para formar uma composição poderosa"[96] (Reim, 2019, p. 85) e posiciona-se na intersecção entre design gráfico e belas-artes. Neste sentido, o profissional de ilustração começa a ser apelidado de artista, designer, visionário, animador, autor, inventor (...) (Blaiklock, 2019, pp. 185-190), além de "ilustrador-escritor", "ilustrador-artista" e ilustrador-autor" devido ao "trabalho cada vez mais tentacular por várias áreas" (Albuquerque, 2023, p. 31). Para Tim Marshall & Michael Erlhoff:

> o verbo "ilustrar" vem do latim lustrare, "fazer luz sobre". Ilustração é a arte de comunicar ideias concisas com imagens em diversos meios. Ela tanto pode iluminar o significado de um assunto como pode criar um novo contexto de visão do mundo. Uma ilustração conta uma história, numa imagem ou numa sequência de imagens, muitas vezes em relação com um texto. Quer seja criada para uma página, ecrã, ou parede, uma ilustração bem-sucedida é tanto uma expressão do ponto de vista do ilustrador e da sua abordagem pessoal aos meios e técnicas, como um esclarecimento convincente de uma narrativa. É, num certo sentido, escrever com imagens[97] (2008, p. 211).

Através da perspetiva explicitada, o cerne da ilustração consiste na comunicação para uma audiência e a área, de natureza ubíqua, pode ser encontrada em diversos âmbitos: jornalístico, publicitário, didático ou literário (Clarke, 2019, p. 200). Além disso, pode ser ainda direcionada a públicos, contextos e áreas distintas, tais como a política, a medicina, a botânica ou a moda. Contudo, e apesar dos diferentes campos que a ilustração intersecta, o presente capítulo tem apenas como objetivo estudar a ilustração no contexto do álbum ilustrado. Para tal finalidade, é importante considerar o papel da

---

95 "Illustration educates, informs and bears knowledge; (...) it persuades, advertises and promotes; it commentates, documents and bears witness" (p. 1).
96 "(...) the combination of multiple elements that come together to form a powerful composition" (p. 85).
97 The verb "to illustrate" comes from the Latin lustrare, "to shed light on." Illustration is the art of communicating concise ideas with images in a variety of media. It can both illuminate the meaning of a subject and also create a new context in which to view the world. An illustration tells a story, in one or a sequence of images, often in relation to text. Whether created for a page, screen, or wall, a successful illustration is both an expression of the illustrator's point of view and personal approach to his or her medium and techniques, as well as a cogent elucidation of narrative. It is, in a sense, writing with images (Marshall & Erlhoff, 2008, p. 211).

ilustração neste tipo de publicação, que fora já definida como um recurso visual para elucidar ou ornamentar um texto. Nesta perspetiva, Joana Quental afirma que a ilustração, segundo o sentido comum, atua como um elemento narrativo, que se relaciona habitualmente com um texto ou conceito, de modo a clarificá-lo. Assim sendo, nesta ideia, a ilustração reduz-se à transposição visual do referente inscrito na palavra, onde a redundância isenta a leitura de um dos códigos (Quental, 2009, pp. 24-42).

Não obstante, tal não se verifica na atual realidade, na medida em que, no álbum ilustrado, a ilustração adquiriu um papel autónomo e significante por si só. Nesta sequência, compreende-se que esta prática não se encontra mais subordinada ao papel ornamental e de esclarecimento do texto, pois é utilizada, na contemporaneidade, com o intuito de amplificar a dimensão escrita e enriquecer o álbum ilustrado (Cordas, 2017, p. 116). A ilustração abre, assim, espaço para outras vozes e histórias e atua como um produtor de significado, que não se encontra totalmente dependente da dimensão escrita. O desenvolvimento nesta área é ainda percetível devido à diminuição do texto em prol da ilustração, onde a componente verbal "se adapta à tónica que é a imagem" (Albuquerque, 2023, p. 51) devido a uma clara primazia relativamente a páginas integralmente preenchidas, onde a ilustração se apresenta sangrada.

Associada à ilustração surge a dimensão autoral que, na visão de David Blaiklock, é "categorizada como a prática e especialização em ilustração, onde os profissionais assumem tanto o papel de autor da dimensão escrita como da pictórica"[98] (Blaiklock, 2019, p. 190). Neste ponto de vista, Roderick Mills ressalta a criação da autoria única como uma necessidade e desejo de alguns ilustradores, que geram ativamente o próprio trabalho e cuidam, em simultâneo, da escrita e da imagem (Mills, 2019, p. 495). Esta faceta da ilustração é comparada à prática artística, na medida em que se inicia um processo independente de encomendas comerciais e se cria uma noção de "ilustrador-artista", que tem autoridade sobre o significado do trabalho e sobre os direitos de propriedade intelectual (Blaiklock, 2019, p. 190). Cordas (2017) considera que:

> (...) nestes últimos anos assistiu-se a um grande progresso, (...) que se traduz num desenvolvimento (...) o que se constata é que essa mudança progressiva, potenciou enormemente as possibilidades da criação imagética, (...) transformando e colocando também em evidência o real papel do ilustrador no projeto editorial. (...) Por este motivo são, atualmente, reconhecidos não apenas como

[98] "(...) is categorized as a form of Illustration practice and expertise in which practitioners undertake the role of both writer and picturemaker" (p. 190).

> prestadores de um serviço mas também como autores do livro que, tal como os escritores, passam a ter um papel igualmente importante e decisivo na criação da obra (p. 187).

Contudo, Sotto Mayor (2014) indica que a ilustração não é observada com a mesma relevância que o texto, que é, habitualmente, pensado no princípio do processo. Além disso, afirma que, por vezes, o ilustrador opta por adquirir direitos de publicação devido à maior rapidez dessa opção. Franziska Walther oferece outra alternativa, onde a ilustração pode ser trabalhada *à priori*, subordinando o texto ao que representa (Walther, 2019, p. 307).

Todavia, existem casos onde a criação de um álbum ilustrado parte da autoria conjunta entre escritor e ilustrador, que atua também sobre os elementos de design da publicação, sendo, portanto, mencionado no âmbito das duas vertentes (Male, 2007). Esta produção simultânea, que se pode apresentar benéfica, permite uma maior influência e controlo sobre o conteúdo e produção da obra, permitindo, então, que texto, ilustração e design se encontrem no álbum ilustrado de forma harmoniosa e sinérgica (Walther, 2019, p. 316-322).

2.3.1. Técnicas, Materiais e Marca Autoral

Walther (2019) afirma que a prática da ilustração é definida pela sua produção, que pode ocorrer através de desenho ou pintura, em função do contexto na qual vai ser aplicada (p. 307). Verifica-se que, ao longo dos anos, a ilustração tem vindo a ocupar maior espaço na página e que, devido ao avanço técnico, permite atualmente uma maior liberdade de criação aos ilustradores, quer ao nível das técnicas como dos materiais. Ainda assim, é pertinente relembrar que, apesar dessa liberdade de experimentação, o álbum ilustrado está ainda sujeito a imposições económicas e editorais (Carvalho, 2020).

Como referido anteriormente, a produção de ilustração no segmento em estudo é caracterizada pela diversidade de materiais e técnicas, na medida em que no álbum ilustrado se pode encontrar inúmeras combinações de traços, cores e instrumentos que têm, em simultâneo, virtudes e limitações associadas. Além disso, Qiuyi Rong menciona que a aplicação de um material, no álbum ilustrado, se trata de um elemento pertinente na esfera da criação artística e também na expressão emocional que o formato irá transmitir (Rong, 2023, pp. 383-385). O autor sugere, assim, que a utilização de diferentes materiais tem como intuito manifestar as emoções do criador e o conteúdo da obra, de forma direta, precisa e intuitiva, para que o leitor possa compreender mais facilmente a narrativa. Para tal ocorrer, é importante conhecer as propriedades e as

limitações dos materiais, pois entender os resultados que cada um deles pode produzir permite a criação de um artefacto agradável e harmonioso (Salisbury, 2004, pp. 40-58). Dos inúmeros materiais que o artefacto em estudo admite, podem enumerar-se exemplos como: aguarela, tinta acrílica, guache, lápis de cor e pastéis de óleo, que propiciam a criação de texturas lisas ou expressivas e que auxiliam na transmissão de diferentes mensagens narrativas. Os materiais explicitados podem ser ainda utilizados de forma individual ou coletiva, estabelecendo aquilo que se designa por ilustração de técnica mista (figura 39). Esta potencializa o álbum ilustrado, através do impacto que as características dos materiais, e os sentimentos que eles provocam, têm na curiosidade e imaginação do leitor. Este assunto é comentado por Martin Ursell, que indica que a técnica mista possibilita a criação de uma obra apelativa a nível visual, que pode ser desenvolvida de forma engenhosa, com o intuito de concretizar a visão do ilustrador (Ursell, 2013, pp. 85-86).

Figura 39 – Técnica mista em O Ponto Em Que Estamos (2023) fonte [99]

No que diz respeito às técnicas, é possível destacar a colagem e a assemblage[100] que, devido ao carácter experimental do álbum ilustrado, podem ser utilizadas para criar obras compostas, onde se pode empregar, por exemplo, tinta acrílica, colagem e ilustração digital. A última mencionada, que é elaborada através de *softwares*, tem tido especial relevância, visto que "as ferramentas digitais colaboram para o desenvolvimento de um estilo próprio, e vão além da criação de imagem, contribuindo também para a produção gráfica" (Carvalho, 2020, pp. 27-28).

Correlacionado a esta dimensão, surge o traço ou marco autoral que, por vezes, colabora para a fidelização do leitor. Neste contexto, é possível nomear as paletas cromáticas, a exploração dos diferentes materiais disponíveis e a sua utilização como sendo uma

[99] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/o-ponto-em-que-estamos/
[100] "Colagem ou composição artística feita com materiais ou objectos diversos" (Assemblage, s.d.).

prática constante ao nível da criação de diferentes álbuns ilustrados. Ressalta-se ainda que, neste tipo de publicação, os criadores podem utilizar o seu estilo pessoal e/ou fazer referência a outros, que estejam presentes em algum momento da história da arte, por exemplo (Carvalho, 2020, p. 25). Perante tal ótica, verifica-se que tal situação tem vantagens e desvantagens, na medida em que essa identificação de estilo pode ser observada como sinónimo de pouca originalidade.

2.3.2. Composição da Ilustração

Para este ponto convocamos as palavras de Mario Minichiello que refere que:

> muitas coisas que consideramos certas na nossa vida quotidiana foram compostas. Ou seja, todos os elementos são desenvolvidos num equilíbrio harmonioso de todos os seus elementos para um propósito específico. Isso inclui música, designs, tipos de letra, discursos, edifícios, comida e imagens[101] (Minichiello, 2019, pp. 259-260).

O álbum ilustrado é constituído por texto e ilustração, cuja disposição pode ocorrer de diferentes modos no espaço compositivo da página e, naturalmente, expressar sentidos distintos à sua compreensão. Mediante esta circunstância, Linden (2011) apresenta três tipos de estatuto que a dimensão pictórica pode assumir no âmbito do artefacto: imagens isoladas quando, tal como o texto, se apresentam em páginas separadas; imagens sequenciais, que se relacionam sequencialmente e cujo sentido se desenvolve através do encadeamento entre elas e imagens associadas, que se encontram entre as modalidades anteriores e são ligadas, no mínimo, por uma continuidade plástica ou semântica (pp. 44-45).

Além da distribuição textual e imagética, a composição no álbum ilustrado é também pertinente de ser estudada, na medida em que diz respeito ao posicionamento dos elementos e ao processo de iteração de pontos de vista (Minichiello, 2019, pp. 257-262). Tal perspetiva é subscrita por Donis A. Dondis, que aponta o processo de composição como a etapa mais importante na solução dos problemas visuais, além de indicar que "as decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual" (Dondis, 2003, p. 29). Por conseguinte, verifica-se que decisões relacionadas ao tamanho, forma, textura, entre outras, terão especial influência no modo como a

[101] Many things that we take for granted in our everyday lives have been composed. That is, all elements are developed into a harmonious balance of all their elements for a particular purpose. This includes music, designs, typefaces, speeches, buildings, food, and images (Minichiello, 2019, pp. 259, 260).

ilustração é percecionada e recebida pelo leitor (Shulevitz, 1997, pp. 178-186). Para Uri Shulevitz,

> o artista precisa organizar – compor – esses elementos deliberadamente, e não aleatoriamente, para criar um padrão visual que proporcione ao espectador uma experiência significativa, em vez de confusa. Quando olhamos para uma fotografia, vemos imediatamente o assunto e os seus detalhes concretos; não vemos imediatamente a composição. A composição, porém, é sentida. É para uma imagem o que esqueleto invisível é para um ser humano. Ele estrutura o que e como vemos. Uma boa composição permite que os elementos da imagem coexistam na mesma superfície da imagem. Satisfaz as nossas necessidades de organizar e simplificar os elementos de uma imagem num todo unificado. Quando todos os elementos estão organizados num padrão global coerente, podemos compreender e apreciar melhor a imagem[102] (1997, p. 178).

Dondis (2003) assinala que a Teoria da *Gestalt* permite compreender o modo como o organismo humano observa o "*input* visual e articula o *output* visual" (p. 31). Sugerindo que o todo é maior que a soma das partes, na medida em que o sistema percetivo da mente procura encontrar harmonia, ordem ou estrutura, mesmo quando os elementos parecem desconectados. Nesta sequência, Dondis (2003) menciona que:

> (...) sua base teórica é a crença em que uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema (ou objeto, acontecimento, etc) como um todo é formado por partes interatuantes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo (p. 51).

Ainda associada a esta temática, é possível verificar que Gunther Kress e Theo van Leeuwen propõem três sistemas inter-relacionados, que atuam em simultâneo em disposições que agregam texto, ilustração e outros elementos gráficos: valor da informação, que aborda a importância atribuida ao posicionamento dos elementos que se relacionam entre si e num todo em determinada zona da imagem (esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem); saliência, que consiste na utilização de algumas

[102] The artist needs to arrange – to composse – these elements deliberately rather than at random to create a visual pattern that gives the viewer a meaningful experience rather than a confusing one. When we look at a picture, we immediately see the subject matter and its concrete details; we do not immediately see the composition. The composition, however, its *felt*. It is to a picture what the unseen skeleton is to a human being. It structures what and how we see. Good composition enables the picture elements to coexist on the same picture surface. Is satisfies our needs to organize and simplify the elements of a picture into a unified whole. When all the elements are arranged into a coherent overall pattern, we can better understand and enjoy the picture (Shulevitz, 1997, p. 178).

"práticas", com o intuito de atrair a atenção do espectador (primeiro ou segundo plano, escala, diferença de nitidez e contraste cromático) e enquadramento, que ocorre por meio do recurso a linhas divisórias, molduras, espaços vazios e descontinuidades de cor, que indicam se as imagens presentes devem ser observadas como relacionadas ou não (Kress & Leeuwen, 2006, p. 177).

Relativamente ao valor da informação, que diz respeito à disposição dos elementos na página, nota-se a presença de diversas teorias que auxiliam o ilustrador a reforçar o ponto de vista da narrativa e a alcançar os objetivos de criação. Neste seguimento, estes métodos procuram criar composições equilibradas no âmbito da pintura, desenho, ilustração e, como resultado, proporcionar uma satisfação total a nível estético ao espectador (Shulevitz, 1997, pp. 178-194). A título de exemplo, destaca-se a regra dos terços, que permite o desenvolvimento de pontos focais, que atraem a atenção do leitor e possibilitam a definição de uma composição mais equilibrada e estruturada. Além desta, também a espiral de *Fibonacci* pode ser utilizada em simultâneo com a teoria da Proporção Áurea, consentindo, dessa maneira, uma sensação mais agradável e de equilíbrio ao olho humano (Minichiello, 2019, pp. 259-261).

As técnicas compositivas são, deste modo, destacadas por Minichiello (2019) como uma vantagem, na medida em que conferem, ao ilustrador, um maior controlo relativamente às decisões compositivas que ditam a atmosfera da imagem (p. 260). Através deste prisma, a conceção da ilustração requer um processo de deliberação e cuidado em função da mensagem a transmitir, na medida em que pode existir intenção de apresentar uma composição de equilíbrio ou de desequilíbrio visual. Contudo, é necessário atentar que, durante o processo de criação da ilustração, deve existir uma clareza de objetivos, visto que a ambiguidade visual "obscurece não apenas a intenção compositiva, mas também o significado" (Dondis, 2003, p. 39).

Assim sendo, entende-se que o equilíbrio visual se trata da relação das partes com o todo, onde a totalidade dos elementos se define reciprocamente e nenhuma modificação parece possível (Arnheim, 2005, pp. 11-15). Para este efeito, Minichiello (2019) ressalta a existência da simetria visual, que permite a criação de uma sensação harmónica e equilibrada, que não oferece qualquer surpresa visual (pp. 259-260). Em oposição, surge a quebra de simetria que, ao destoar do esperado na composição, promove uma sensação distinta, exagerada, distorcida e emocional que cria tensões visuais e estimula o espectador. A determinação do equilíbrio nas formas irregulares trata-se de uma prática mais complexa do que em formas regulares, tornando-as elementos produtores de tensão

visual nas composições (Garcia, Gonçalves, & Junior, 2016, pp. 27-30). Para Dondis (2003),

> o poder do previsível, porém, empalidece diante do poder da surpresa. A estabilidade e a harmonia são polaridades daquilo que é visualmente inesperado e daquilo que cria tensões na composição. Em psicologia, esses opostos são chamados de nivelamento e aguçamento (p. 38).

Tais conceitos são abordados, no âmbito do álbum ilustrado, por Perry Nodelman que destaca as imagens que o constituem como uma unidade coletiva que, contrariamente à obra de arte num museu, atua num conjunto e não de forma individual. Desta maneira, o propósito de cada ilustração, neste tipo de publicação, trata-se de "expor apenas uma parte de uma ação contínua, um momento de tensão e desequilíbrio"[103] (Nodelman, 1988, p. 93). As narrativas lineares, que são geralmente compostas por introdução, desenvolvimento e clímax, apenas atingem um estado de total equilíbrio no momento de conclusão da história. Assim sendo, os instantes que antecedem esse acontecimento final são, muitas vezes, constituídos por disposições divergentes do "estável, previsível e harmonioso" que se espera da composição visual (Garcia, Gonçalves, & Junior, 2016, p. 27).

Por meio das perspetivas explicitadas, verifica-se que a organização de uma ilustração deve ser definida com clareza de intenção e de acordo com a mensagem a transmitir. O profissional deve, então, refletir acerca de elementos que têm especial influência no nivelamento ou aguçamento da ilustração, tendo sempre em consideração que existem locais da obra que propiciam uma maior atenção por parte do espectador. Deste ponto de vista, Molly Bang destaca a área central da página como uma zona primordial de atração (Bang, 2000, pp. 62-65), à qual se junta também a região inferior esquerda.

É importante que se tenha também em consideração a dimensão de peso visual, visto que a disposição de elementos e o "equilíbrio de forças se dá por meio do balanceamento ou compensação dos volumes presentes na composição, sempre um em relação ao outro" (Garcia, Gonçalves, & Junior, 2016, p. 23). Rudolf Arnheim associa o peso de um objeto pictórico à sua localização, referindo que este, ao ser disposto no centro da composição, poderá ser equilibrado por outros de menor escala, que se situam ao seu redor. O autor afirma que, ao passo que o peso da composição aumenta quando o elemento pictórico é

[103] Their purpose is to show just one part of a continuing action, a moment of tension and imbalance (p. 93).

colocado no centro da página, também diminui à medida que se aproxima das bordas da mesma (Arnheim, 2005, pp. 16-18).

Perante tal consideração, entende-se que a escala de um elemento visual se revela oportuna na definição do peso e na criação de uma composição harmónica ou instável. Esta teoria é corroborada por Bang (2000), que aponta a dimensão de um componente como sendo proporcional ao seu nível de força, relacionando um objeto maior e menor à ideia de forte e vulnerável, respetivamente (p. 72). Como exemplo, observa-se uma associação frequente de figuras de maior escala a personagens com características dominadoras ou ameaçadoras e, em oposição, as outras, que se encontram normalmente numa situação de fragilidade, são representadas como menores (Nodelman, 1988, pp. 238-239). Apesar disso, e caso se pretenda inverter a sensação que determinada personagem transmite, é possível recorrer à perspetiva, que possibilita a criação de ilusões ao nível do tamanho (Dondis, 2003, pp. 75-83).

Os elementos visuais têm capacidade de se modificar e definir uns aos outros, visto que o grande não pode existir sem o pequeno; não obstante, podem sofrer alterações devido à introdução de um outro elemento visual. Tal questão coloca em evidência a fluidez dos resultados imagéticos, que se encontram sujeitos a inúmeras variáveis transformadoras e, como modelo, destaca-se a escala de um elemento, que pode ser definida de acordo com outro, mas também devido à relação que estabelece com o ambiente em que está inserido (Dondis, 2003, pp. 72-75). Este conhecimento pode ser transportado para a dimensão do álbum ilustrado, onde o tamanho de um personagem relativamente a um local pode proporcionar sensações de índoles distintas, desde medo e desconforto, a tranquilidade e felicidade. Por consequência, revela-se pertinente "aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado", dado que se trata de uma competência imprescindível na criação da mensagem visual (Dondis, 2003, p. 75).

Mediante esta ideia, verifica-se importante considerar o posicionamento de um objeto pictórico, dado que esta questão tem capacidade de provocar reações díspares, quando o elemento é posicionado nas diferentes zonas: superior, inferior, esquerda ou direita (Dondis, 2003, pp. 78-80). Tal ocorre devido às diferenças de peso nos quadrantes referidos, que influenciam o equilíbrio compositivo e a perceção do leitor: a área superior é observada como um local de liberdade, triunfo e felicidade, ao passo que a inferior é apresentada como uma zona mais triste, pesada e restrita (Bang, 2000, pp. 54-56). Desta maneira, Nodelman (1988) destaca a experiência gravitacional como um agente responsável por essa diferença, na medida em que a área superior da ilustração tem

propensão a estar mais ocupada e, como resultado, possui um maior poder ao nível da atração. Porém, grande parte dos álbuns ilustrados contêm mais comprimento que largura, principalmente quando abertos, e, por esse motivo, a leitura esquerda-direita encontra-se mais explícita, colocando em evidencia o padrão de aprendizagem ocidental (pp. 247-252). Este mesmo autor explicita ainda que:

> como olhamos primeiro para o plano esquerdo, tendemos a colocarmo-nos nessa posição e identificamo-nos com os objetos e figuras lá localizadas (...). Na verdade, os protagonistas da muitos álbuns ilustrados – os personagens com os quais nos pedem para nos identificarmos – tendem a aparecer à esquerda com mais frequência (Nodelman, 1988, p. 99).

2.3.3. Elementos Básicos da Linguagem Visual

Voltamos ao especialista Dondis (2003) que entende que:

> (...) criamos um design a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interactivamente esses elementos; temos em vista um significado. O resultado é a composição, a intenção do artista, do fotografo ou do designer. É o seu *input* (...)[104] (p. 30).

Como referido anteriormente, uma composição pode ser construída com vista ao seu equilíbrio ou desequilíbrio visual. Assim sendo, os elementos básicos da linguagem visual são componentes de influência na transmissão da atmosfera narrativa e das sensações que se pretende que os leitores sintam. Tal perspetiva é subscrita por Dondis (2003), que afirma que "(...) o visual tem a velocidade da luz, e pode expressar instantaneamente um grande número de ideias" (p. 82), através de elementos básicos de âmbito visual, que se revelam essenciais. Desta maneira, entende-se que estes são comparáveis às palavras que compõem um texto e que, por isso, podem ser combinados e recombinados de inúmeras formas, com vista a criar novos significados na comunicação pictórica. Conforme explica Dondis (2003),

> todos esses elementos, o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão e o movimento são os componentes irredutíveis dos meios visuais. Constituem os ingredientes básicos com os quais contamos para o desenvolvimento do pensamento e da comunicação visual. Apresentam o dramático potencial de transmitir informações de forma fácil e

[104] (...) criamos um *design* a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interativamente esses elementos; temos em vista um significado. O resultado é a composição, a intenção do artista, do fotografo ou do designer. É seu *input* (...). (Dondis, 2003, p. 30).

> direta, mensagens que podem ser apreendidas com naturalidade por qualquer pessoa capaz de ver (p. 82).

Perante esta ótica, Luciara Garcia, Luana Gonçalves, & Reginaldo Junior referem que os elementos mencionados anteriormente consistem em constituintes que foram e são, na atualidade, utilizados no desenvolvimento de composições visuais. Nesta sequência, os autores ressaltam que estes têm sido empregues como recurso desde a arte rupestre até à arte contemporânea, no âmbito de criações bidimensionais e tridimensionais, onde se inclui também a instalação e a *performance* (Garcia, Gonçalves, e Junior, 2016, pp. 69-81). Também Maria Agostinho ressalta elementos como ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala ou proporção, enquadramento, dimensão e movimento como constituintes básicos da comunicação visual (Agostinho, 2017, p. 24).

Deste modo, verifica-se pertinente abordar de forma breve os elementos referidos, na mesma ordem que Dondis (2003) os explicita na obra *Sintaxe da Linguagem Visual* (2003): ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão e movimento (p. 23). O ponto consiste num dos elementos mais relevantes na compreensão da literacia visual, uma vez que se trata da unidade visual mínima de significação e do "indicador ou marcador de espaço" (Dondis, 2003, p. 23). Além disso, constata-se que o ponto, que pode ser perfeitamente redondo ou esférico, se trata de um constituinte de grande atração visual que, quando combinado, tem capacidade de formar texturas e variações a nível tonal (Garcia, Gonçalves, e Junior, 2016, p. 73).

Por meio da perspetiva enunciada, o ponto encontra-se no princípio da linha, dado que este se torna impercetível de distinguir quando posicionado de forma muito próxima e ordenada. A linha atua como um elemento essencial do desenho, que tem capacidade de apresentar inúmeras formas de expressão, através do modo como é manipulada pelo ilustrador. A título de exemplo, verifica-se que esta se pode apresentar delicada ou grosseira, ondulada ou retilínea, hesitante ou confiante, transmitindo assim diferentes estados de espírito, através da espessura, intensidade e direção (Agostinho, 2017, p. 25). Deste ponto de vista, também a contribuição de Dondis (2003) se revela pertinente, dado que a autora dá conta do carácter versátil da linha na criação de diferentes tipos de projeto, como é o caso da "soltura vacilante do esboço" ou da "rigidez de um projeto técnico" (p. 23). Nesta perspetiva,

> a linha pode assumir formas muito diversas para expressar uma grande variedade de estados de espírito. Pode ser muito imprecisa e indisciplinada, como nos esboços ilustrados, para tirar proveito

> de sua espontaneidade de expressão. Pode ser muito delicada e ondulada, ou nítida e grosseira, nas mãos do mesmo artista. Pode ser hesitante, indecisa e inquiridora, quando é simplesmente uma explosão visual em busca de um desenho. Pode ser ainda tão pessoal quanto um manuscrito em forma de rabisco nervoso, reflexo de uma atividade inconsciente sob a pressão do pensamento, ou um simples passatempo. Mesmo no formato frio e mecânico dos mapas, nos projetos para uma casa ou nas engrenagens de uma máquina, a linha reflete a intenção do artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, mais importante que tudo, sua visão (Dondis, 2003, p. 57).

A linha apresenta-se, segundo Arnheim (2005), de três formas distintas: linha objeto, linha hachurada e linha de contorno. O primeiro caso mencionado diz respeito à aplicação individual, independente e unidimensional da linha, embora possa existir em simultâneo e no mesmo espaço compositivo com outras semelhantes. Já o segundo tipo relaciona-se ao cruzamento e combinação de linhas paralelas muito próximas, que criam uma superfície coerente e integrada, bastante utilizada em desenho, gravura e xilogravura (p. 210). Por último, o autor refere a linha de contorno, que cria uma configuração fechada e resulta no desenvolvimento de uma forma. Neste caso, "a linha muda de função: de um objeto independente unidimensional transforma-se em contorno de objeto bidimensional" (Arnheim, 2005, p. 212).

Através da visão anteriormente mencionada, constata-se que a linha tem capacidade de originar uma forma e, neste sentido, Garcia, Gonçalves, & Junior (2016) admitem que a forma pode ser construída por uma linha ou um conjunto delas, que a circunscreve, circunda, origina e compõe (pp. 73-74). No universo das formas, figuras básicas como o círculo, o quadrado ou o triângulo equilátero, que consistem em configurações planas, simples e de fácil construção que, em conjunto com as variações infinitas que proporcionam, servem de princípio estrutural e organizador de qualquer composição. Além disso, contêm em si características específicas e significados que lhes são atribuidos, seja por associação, vinculação arbitrária ou perceções de âmbito psicológico ou fisiológico. Ao quadrado são atribuidas qualidades como tédio, honestidade, enfado, retidão e esmero; ao triângulo, conflito, ação e tensão, e ao círculo, calidez, infinitude e proteção (Dondis, 2003, pp. 57-59). Assim sendo, constata-se que as formas têm influência sobre o ser humano, cuja reação dependerá também do contexto em que estas estão inseridas. Além de tudo, verifica-se que, à semelhança de uma sequência ordenada de pontos ou de uma linha, também a forma estabelece direções visuais, cujos significados se diferenciam. Por esta razão, Garcia, Gonçalves, & Junior (2016) referem que a direção é determinada pelos elementos presentes na composição visual e que as três formas básicas mencionadas anteriormente expressam as seguintes direções visuais:

ao quadrado é relacionada a direção horizontal e vertical, que remetem ao equilíbrio e à estabilidade; ao triângulo, a diagonal que, além de ser provocadora e instável a nível visual, confere movimento, tensão e pode ser observada quase como perturbadora; e ao círculo, a curva, que estabelece as relações outrora mencionadas (pp. 76-87).

Dependente da forma, emerge também o tom, que diz respeito à presença ou ausência de luminosidade. Embora seja normalmente observada segundo uma escala de claro-escuro, onde o branco se encontra num extremo e o preto noutro, verifica-se que também as cores possuem variações tonais, que conferem volumetria aos objetos (Agostinho, 2017). Neste sentido, Garcia, Gonçalves, & Junior (2016) referem que a "variação luminosa de uma imagem tem a capacidade de gerar a ilusão de volume e de definir o lugar no espaço de um elemento visual" (p. 113). Esta perspetiva é também compartilhada por Arnheim (2005), que ressalta os gradientes de claridade como os mais eficientes na criação de profundidade (p. 296).

Também o contraste se revela uma técnica de importância na criação de dinamismo visual, visto que permite dramatizar ou aguçar o significado de uma composição (Gomes Filho, 2008, pp. 62-73). Além disso, esta prática manifesta-se numa relação de polaridade e trata-se de uma "força vital para a criação de um todo coerente (...), um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar os significado e, portanto, simplificar a comunicação" (Dondis, 2003, p. 108). A autora indica que existem diferentes tipos de contraste: de tom (claro e escuro), de cor, de forma e de escala. Todavia, João Gomes Filho sugere que este pode ser utilizado com todos os elementos básicos: "linhas, tonalidades, cores, direções, contornos, movimentos e, sobretudo, com o fator de proporção e escala" (Gomes Filho, 2008, p. 65). Deste modo, é possível constatar que, associado ao tom, surgem também noções de luz e sombra, que permitem a "formação de agrupamentos e de áreas de atração visual, que têm um papel fundamental para a expressão do que se quer comunicar, da mensagem ou do sentimento que se quer criar" (Garcia, Gonçalves, & Junior, 2016, p. 111). Os autores afirmam que:

> somos capazes de observar o mundo à nossa volta porque existe luz. Ela ilumina os objetos, é refletida por eles e atinge os nossos olhos. Essa energia luminosa, que é ao mesmo tempo onda e partícula, faz com que possamos distinguir os tons, as cores, as formas e os volumes das coisas.

> Onde há luz, há também sombra, pois uma não existe sem a outra[105] (Garcia, Gonçalves & Junior, 2016, p. 110).

Embora Sotto Mayor (2014) indique que é "perfeitamente possível traduzir a realidade natural para uma gama bitonal, do mesmo modo que a ilustração a preto e branco, com gradação de cinzas, é legítima e legível" (p. 20), a autora afirma também que tudo aquilo que nos rodeia é composto por cor. De acordo com Dondis (2003), a cor consiste numa "das mais penetrantes experiências visuais (...) uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais" (p. 64) que auxilia na criação da atmosfera do álbum ilustrado. Nessa mesma perspetiva, Maria Prata refere a seleção cromática por parte do designer ou ilustrador como uma ferramenta de interesse, visto que permite "conferir sentido, dinâmica e emoção à história que está a criar" (Prata, 2019, p. 71). O fenómeno da cor, que foi estudado por inúmeras personalidades como Da Vinci, Alberti, Newton, Goethe ou Itten, pode ser descrito segundo um ponto de vista objetivo e relacionado às leis da química, física, fisiologia e/ou de forma subjetiva, por meio da psicologia (Feisner & Reed, 2014, pp. 2-5). A nível fisiológico, constata-se que a cor se trata da sensação que a luz, de diferentes comprimentos de onda, produz quando atinge o olho humano, pelo que a sua perceção requer três elementos básicos: uma fonte de luz, um objeto e um indivíduo. Esta não se mantém inalterável, visto que:

> existem inúmeros fatores que afetam a perceção de uma cor, tais como o ambiente em que o objeto está inserido, a textura da sua superfície e as condições de iluminação sob o qual este é observado. A quantidade de cor utilizada, se é brilhante, fosca, clara ou escura, e a sua posição relativamente a outra cor, constituem-se também fatores cruciais para a sua perceção [106] (Feisner & Reed, 2014, p. 5).

Além destas questões, também o meio sobre o qual a cor é exposta e o material com o qual é trabalhada ou impressa influencia o modo como é percecionada. Nesse sentido, entende-se que a cor terá um aspeto distinto quando empregue num papel claro, sem textura e com aguarela, ou numa tela, com textura e onde se utiliza tinta a óleo, por exemplo. Ao selecionar o suporte e os materiais, o criador deve ter em consideração as

---

[105] Somos capazes de enxergar o mundo à nossa volta porque existe luz. Ela ilumina os objetos, é refletida por eles e atinge os nossos olhos. Essa energia luminosa, que é ao mesmo tempo onda e partícula, faz com que possamos distinguir os tons, as cores, as formas e os volumes das coisas. Onde há luz, há também sombra, pois uma não existe sem a outra (Garcia, Gonçalves & Junior, 2016, p. 110).

[106] There are many factors affecting our perception of a color, such as the surroundings of the object, its surface texture, and the lighting conditions under which it is seen. How much of a color is used, whether it is bright, dull, light, or dark, and where it is placed in relation to another color are also crucial factors in our perception (Feisner & Reed, 2014, p. 5).

sensações que as cores lá plasmadas provocam. Eva Heller aponta que as escolhas de cor são permeadas por reações afetivas e sensoriais e que a memória atua também como um motivo de seleção, visto que as experiências e o ambiente cultural promovem diferentes formas de as observar (Heller, 2013, pp. 23-25).

A cor transformar-se em função do modo como é observada pelo ser humano, visto que se trata de uma perceção visual que produz diversos significados associativos e simbólicos. Desta maneira, Dondis (2003) afirma que a perceção da cor consiste no elemento mais emocional ao nível do processo visual, dado que pode ser utilizada com o intuito de expressar ou intensificar a informação que se pretende transmitir (pp. 64-70). Desta maneira, entende-se que as cores provocam no leitor inúmeras sensações e que, a título de exemplo, cores quentes são associadas a noções de alegria e violência, ao passo que as frias sugerem medo ou calma (Sotto Mayor, 2014, p. 20). Todavia, estas conexões não são universais, uma vez que o leitor detém interpretações distintas e a cor representa um elemento que se altera de acordo com o contexto ou com a cultura em que se está inserido. Jennifer Phillips & Ellen Lupton entendem que:

> da mesma forma, a cor muda de sentido de uma cultura para outra. As cores carregam diferentes conotações em diferentes sociedades. O branco representa virgindade e pureza no Ocidente, porém é a cor da morte nas culturas orientais. O vermelho, usado pelas noivas no Japão, é considerado extravagante e erótico na Europa e nas Américas (2008, p. 72).

Além disso, é possível observar que esta dimensão se prende com uma dependência recíproca, visto que uma cor quente apenas se mantém nesse estado quando se encontra próxima de outras mais frias. Esta tem ainda capacidade de agrupar elementos, na medida em que quando dois ou mais objetos, na mesma ilustração, possuem a mesma cor, o leitor tem tendência a associá-los (Bang, 2000, p. 36). A seleção de cores na dinâmica objeto-fundo tem também pertinência, pois deve ser pensada de forma consciente e em função da mensagem ou atmosfera que se deseja transmitir ao leitor. Mediante esta premissa, Gomes Filho (2008) ressalta o contraste de cor que, quando adequado, permite "fazer algo recuar ou avançar, equilibrar ou desequilibrar (...) e até fazer com que ele pareça maior ou menor, mais leve ou mais pesado, mais ou menos agressivo", além de poder "expressar ou reforçar uma informação visual" (p. 65).

Já a textura, descrita por Edith Feisner e Ron Reed (2014) como um dos fatores capazes de alterar a perceção que o indivíduo tem da cor, surge como um elemento visual, que substitui as qualidades táteis e que marca a plasticidade que a ilustração adquire e

transmite (pp. 184-193). Bruno Munari (1968) menciona a existência de texturas naturais e artificiais, quando estas provém da natureza ou consistem numa representação do real, criada através de elementos plásticos, respetivamente (pp. 73-93). Também as texturas táteis merecem destaque, pois estimulam sensações distintas devido aos diferentes graus de intensidade dos materiais. Desta forma, entende-se que a textura pode assumir-se como lisa, macia, áspera, rugosa, ondulada, pregueada, pastosa ou molhada (Garcia, Gonçalves, & Junior, 2016, p. 90).

À semelhança dos restantes elementos visuais, também a escala, outrora abordada no presente trabalho, é manipulada de acordo com o que se deseja apresentar. Esta consiste no tamanho e proporção conferida a um ou mais objetos numa ilustração, onde se estabelece um referencial de comparação, pois um objeto apenas aparenta ser grande quando inserido no contexto de outros mais pequenos. Todavia, a escala não é absoluta, mas sim relativa, visto que "todos os elementos visuais são capazes de se modificar e se definir uns aos outros" (Dondis, 2003, p. 72). Prata (2019) ressalta a distribuição de diferentes escalas e a variação de tamanhos pelas páginas do álbum ilustrado como uma prática positiva, dado que faculta uma versatilidade e dinâmica aos elementos que o constroem (p. 72). Além desta, também a dimensão se revela um conceito pertinente, que representa o real de forma ilusória, através da técnica da perspetiva, por exemplo. Já o movimento é considerado um elemento visual dominante da experiência humana, que ocorre de forma plena no cinema, na televisão e em obras tridimensionais (Garcia, Gonçalves, & Junior, 2016, pp. 97-107). Para Dondis (2003):

> a sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida (p. 80).

Nikolajeva e Scott (2001) destacam o álbum ilustrado como um meio descontinuo relativamente ao cinema, que se distancia também das obras de arte, presentes no museu, por assumir uma forma narrativa e sequencial (p. 139). Existe, portanto, um sentido de movimento e duração nas páginas do álbum ilustrado, que devem ser observadas segundo uma determinada ordem, onde a ação e o tempo se encontram presentes, através de técnicas próprias. Najla Leroy entende que:

> (...) o movimento pode ser retratado por meio de recursos plásticos como composição, posição dos personagens na página, plano de fundo, luz, cor ou formas. Se não bastar, pode-se recorrer a

> recursos gráficos como borrões, linhas de movimento ou códigos icônicos e gráficos explicítos como calendários, relógios, nascer e pôr-do-sol ou mudanças sazonais (2017, p. 37).

Linden (2011), por sua vez, aponta que o movimento pode ser proposto por meio da captação de alguma ação em desenvolvimento, onde apenas um momento da mesma é apreendido. Pode, então, expor-se nas páginas: um instante capital, onde se condensam os acontecimentos primordiais; uma imagem de carácter artificial, obtida por meio da "justaposição mais ou menos habilidosa de fragmentos pertencentes a instantes distintos" (p. 103); um instante qualquer, através da captura, com espontaneidade, de um momento apto a criar uma impressão de realidade, e um instante movimento, que tem como intuito capturar, de forma breve, um momento preciso e característico de toda a ação, transmitindo movimento através do "paradoxo da uma imagem congelada" (Leroy, 2017, p. 38).

Esta dimensão é também comentada por outros autores, que ressaltam técnicas de movimento do personagem ao apresenta-lo, por exemplo, no momento preciso em que decorre a ação. Nesta sequência, Sotto Mayor (2014) explica que a ação de caminhar pode ser representada através de uma com um dos pés desapoiado; e a ação de apanhar um objeto ou de saltar pode ser transmitida por intermédio do desenho do personagem inclinado ou acima da linha do piso, respetivamente (p. 30). Na perspetiva deste mesmo autor:

> a ilustração representa o movimento através da sua sugestão. O contexto da imagem e a natureza completiva do leitor são grandes auxiliares na perceção do movimento, pois o leitor tende a inferir o sentido a partir das mínimas pistas que as imagens lhes fornecem, completando os elementos em falta na imagem (Sotto Mayor, 2014, p. 31).

Contudo, e apesar dos métodos referidos, Nikolajeva e Scott (2001) mencionam a sucessão simultânea como sendo a melhor técnica, na medida em que esta propõe a exposição de uma sequência de imagens onde, embora o personagem seja retratado em momentos díspares, o conjunto de ilustrações pode ser lido segundo uma ordem, representando, portanto, diferentes temporalidades ou ações de forma narrativa (p. 140). Neste sentido, "a sequência de imagens evidencia (...) a passagem do tempo e "as imagens ordenadas sequencialmente no livro-álbum estão dotadas de temporalidade e têm capacidade de contar a história em conjunto com o texto escrito" (Sotto Mayor, 2014, p. 29).

Também a relação entre frente e verso de uma página, composta por texto e ilustração, tem interferência no carácter temporal da narrativa, dado que o ritmo é constituído por pausas e acelerações, sugeridas pelos códigos de interação semiótica, que têm influência naquilo que Bader (1976) refere como o drama da virada da página[107] (p. 1). Por tal motivo, o tempo de interpretação e visualização de um texto e/ou ilustração exerce influência na velocidade da narrativa, podendo ser utilizado de forma significativa:

> as pausas e acelerações indicam *quando* e *quanto* tempo se deve demorar a observar determinada página ou se se deve apressar esse processo. Por vezes, quando várias ações estão a acontecer de forma rápida, deseja-se que a leitura também seja célere, inferindo assim, ritmos diferentes à fruição daquele objeto (Sotto Mayor, 2014, p. 32).

Através da perspetiva explicitada, nota-se que o intervalo entre a mudança de página tem, efetivamente, influência na sequência, ordem e ritmo que a narrativa visual estabelece e que pode ser manipulada de acordo com o grau de dificuldade de leitura da imagem, da quantidade de texto disposto nas páginas e dos elementos lá colocados: constituintes repetidos ao nível da forma, cor e escala contribuem para uma diminuição do desejo de virar a página.

[107] "*drama of the turning page*", que diz respeito à vontade de continuar a ler a narrativa presente no álbum ilustrado devido aos estímulos propostos pelos códigos verbais e visuais.

2.4. O Texto no Álbum Ilustrado

Como referido outrora, o álbum ilustrado é identificado como um tipo editorial de natureza híbrida, que pode apresentar não só géneros literários distintos, mas também temáticas e configurações díspares. Linden (2011) refere a dificuldade em enumerar as características textuais do álbum ilustrado devido à diversidade de produções que lhe estão associadas e que requerem uma certa cautela, senão vejamos:

> é realmente difícil comparar as poucas palavras que compõem os álbuns ilustrados destinados aos pequeninos com os textos extensos oferecidos por aqueles reservados aos leitores fluentes. Versinhos infantis, contos de fada, brincadeiras literárias... o álbum ilustrado acolhe uma pluralidade de géneros que não se prestam à comparação[108] (Linden, 2011, p. 47).

Nesta perspetiva, a dimensão textual, no álbum ilustrado, pode apresentar-se de forma simples e facilmente reconhecível a nível narrativo, possibilitando o contacto de leitores mais novos com este artefacto. Além disso, verifica-se que, embora exista uma predominância da ilustração relativamente à escrita, "a presença de textos de origem variada, desde as rimas tradicionais aos contos populares, sublinha o relevo dessa componente textual e do seu contributo na criação de uma linguagem híbrida" (Ramos, 2011, p. 19). Mediante este pensamento, destaca-se a utilização dos seguintes géneros literários: narrativo, utilizado em maior abundância, poético e lírico.

De acordo com Rodrigues (2017), a dimensão textual, que integra este tipo de publicação, é habitualmente determinada pela contenção e brevidade, que pode ser explicada não só devido a questões de espaço, mas também de prioridade (pp. 135-140). Compreende-se, assim, que a imagem tem, no álbum ilustrado, maior destaque face ao discurso verbal, que é trabalhado com tipografia de maior tamanho e legibilidade, além de ser diagramado de modo a articular-se formalmente com as imagens lá presentes. Desta maneira, Linden (2011) ressalta que "os textos dependem do suporte, do tamanho das imagens, e em geral devem acompanhá-las tanto quanto possível" (p. 47).

Nodelman (1988) declara que o texto vigente no álbum ilustrado tem capacidade de enriquecer a imagem a nível narrativo, e vice-versa, visto que possui um tipo de comunicação distinto, que tem habilidade de alterar o significado da imagem (pp. 375-

[108] É realmente difícil comparar as poucas palavras que compõem os livros ilustrados destinados aos pequeninos com os textos extensos oferecidos por aqueles reservados aos leitores fluentes. Versinhos infantis, contos de fada, brincadeiras literárias... o álbum ilustrado acolhe uma pluralidade de géneros que não se prestam à comparação (Linden, 2011, p. 47).

388). Neste sentido, o autor defende que o texto auxilia na interpretação da informação visual que acompanha, na medida em que "as palavras dos textos permeiam de tal forma a nossa experiência das imagens que parecem espelhar-se. Mas na verdade não o fazem"[109] (Nodelman, 1988, p. 375).

Segundo esta premissa, percebe-se que o texto pode desempenhar diferentes funcionalidades comparativamente à imagem, que foram, outrora, referidas por Nikolajeva e Scott (2011) no capítulo "simbiose – texto, imagem e suporte". Ainda assim, revela-se pertinente observar a perspetiva de outros autores, que ressaltam as diferentes funções da dimensão textual: de limitação, onde "os textos isolam cada imagem em enunciados independentes e acentuam o recorte narrativo", cumprindo uma função de delimitação; de ordenação, quando a imagem demonstra diferentes cenas que acontecem sucessivamente e o texto se revela pertinente para a compreensão da ordem dos momentos narrativos; de regência, quando o texto concede indicações relativas ao tempo fictício e preenche lacunas ou vazios, e de ligação devido ao facto de o texto comportar uma capacidade de encadeamento e de "atuar em prol da continuidade do discurso, dando corpo à progressão temporal" relativamente às alterações que ocorrem em "termos de personagens, lugares ou tempos" (Linden, 2011, p. 111).

Sendo assim, constata-se que o texto frui de uma relação íntima com a imagem e que, no ato de escrita, o autor deve ter em consideração a contribuição da ilustração do ponto de vista do sentido, na medida em que quando estas se encontram presentes "as descrições de personagens e lugares são em geral inexistentes em textos" (Linden, 2011, p. 48). A dimensão textual é, desse modo, descrita pela autora como sendo, na sua essência, elíptica e incompleta, dado que, caso expusesse informação minuciosa, que se pode observar desde logo na imagem, se tornaria redundante.

Já a nível da configuração, verifica-se que o texto pode ser disposto em blocos únicos ou em secções agregadas às ilustrações e, como já referido, pode atuar como elemento indissociável da própria imagem, sendo trabalhado pelo designer de forma cuidada. Existe, portanto, uma preocupação em distribui-lo pelas páginas e espaços disponíveis de modo diverso e variável, com o intuito de desenvolver composições criativas e harmoniosas. Linden (2011), a este respeito, explica o seguinte:

[109] (...) the words of the texts so permeate our experience of the pictures that the two seem to mirror each other. But they do not in fact do so (...) (Nodelman, 1988, p. 375).

> e o álbum ilustrado goza de liberdade suficiente para se permitir combinar texto narrativo e balões ligados à personagem, o que evita a densidade de um diálogo em estilo indireto, cria efeitos cômicos de redundância, ou ainda passa uma sensação de "trilha sonora", frequentemente evocada pelos críticos de história em quadrinhos em relação aos balões[110] (p. 48).

Além disso, entende-se que o texto, presente no álbum ilustrado, é regularmente destinado à oralização, sendo essa a principal razão pela qual pode conter recursos sonoros, melódicos ou rítmicos (Ramos, 2011, pp. 29-31). Nesta lógica, uma prática de recriação do ritmo e da poesia, que contém versos infantis e procura estabelecer jogos fonéticos de linguagem, permite uma interpretação mais teatral por parte do adulto que a lê em voz alta (Linden, 2011, p. 89). A autora menciona ainda as unidades de fôlego[111], isto é, pequenos conjuntos de texto distribuidos no espaço da página, que têm um tamanho análogo a uma expiração do leitor e podem atuar como instantes de observação ou de leitura da ilustração.

Quanto à narrativa, pode afirmar-se que, embora o texto seja habitualmente desenvolvido de forma linear e transmita informação de forma gradual, numa sequência de causa-efeito, esta propensão tem sofrido alterações "a par da tendência meta-reflexiva (...) que altera significativamente a forma tradicional de contar histórias" (Ramos, 2011, p. 22). Nesta lógica, pode nomear-se a Radical Theory Change[112], proposta por Eliza Dresang na década de 90 do século XX, que emerge como consequência das alterações resultantes do contexto digital, caracterizadoras da sociedade contemporânea (Ramos & Navas, 2021, pp. 1-8). Neste sentido:

> a narrativa em que a característica da interatividade atua dá ao leitor um senso de controle, com oportunidade de fazer escolhas que não possuíam anteriormente. Essa característica pode se aplicar ao álbum ilustrado com gráficos em novas formas e formatos interativos (com o texto, entre texto e leitor, e entre textos) não-lineares e não-sequencias, incluindo hipertexto portátil e design digital. À medida em que a relação entre as palavras e as imagens atinge novos níveis de sinergia, palavras tornam-se imagens e imagens tornam-se palavras e requerem um alto nível de envolvimento cognitivo do leitor devido às múltiplas camadas de significado (Leroy, 2017, p. 54).

---

[110] E o livro ilustrado goza de liberdade suficiente para se permitir combinar texto narrativo e balões ligados à personagem, o que evita a densidade de um diálogo em estilo indireto, cria efeitos cômicos de redundância, ou ainda passa uma sensação de "trilha sonora", frequentemente evocada pelos críticos de história em quadrinhos em relação aos balões.
[111] *Unités de soufflé*.
[112] Teoria da Mudança Radical.

De entre as diversas formas de contar uma história, nomeia-se a narrativa paralela, visível em obras como *As Duas Estradas* (2009) (figuras 40, 41) e a narrativa não-linear, através de *A Bola Amarela* (2017) (figura 42), onde o sentido da história se vai construindo por meio do movimento pendular entre as páginas.

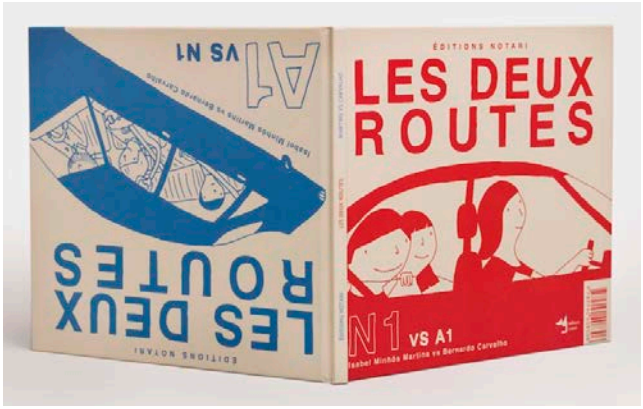


Figura 40 – Capa que evidencia a narrativa paralela em As Duas Estradas (2009) fonte [113]

Figura 41 – Interior da obra que evidencia a narrativa paralela em As Duas Estradas (2009) fonte [114]

Figura 42 – Narrativa não linear em A Bola Amarela (2017) fonte [115]

[113] https://itsabook.pt/les-deux-routes?t=pt
[114] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/as-duas-estradas/
[115] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/a-bola-amarela/

II. Projeto Prático

Capítulo 3 – Investigação Ativa

Até ao presente momento, este estudo teve como principal intenção compreender o segmento em análise, através da sua origem, terminologia e das três dimensões simbióticas que o constituem: texto, ilustração e materialidade. O atual capítulo, por sua vez, é dedicado às metodologias de investigação aplicadas durante o processo de trabalho. Por um lado, realizou-se um estudo de casos e de exemplos avulso e, por outro, entrevistas semiestruturadas.

3.1. Estudos de Caso e Metodologia de Análise

Com intuito de expor as três vertentes que se constatou integrarem o artefacto em estudo optou-se por selecionar oito álbuns ilustrados, de diferentes temporalidades, que foram premiados no contexto do Prémio Nacional de Ilustração. Este reconhecimento foi criado no ano de 1996 pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas e tem como intenção identificar anualmente livros ilustrados infantojuvenis, através da criatividade e da originalidade presente nas ilustrações. Além disso destaca-se que o PNI se trata de um impulsionador de excelência em contexto português, que confere relevo ao segmento, através da vasta presença de álbuns ilustrados de autoria e publicação portuguesa no seu catálogo. Assim sendo, este trata-se de um critério pertinente face a uma pesquisa que procura estudar exclusivamente o artefacto em panorama nacional.

Dos oito álbuns ilustrados escolhidos, quatro são de autoria de profissionais, cuja formação, em simultâneo à prática da ilustração, se prende com o design gráfico, editorial ou de comunicação. Em oposição, os restantes foram desenvolvidos através da contribuição de profissionais que se dedicam ou possuem estudos apenas na área da ilustração. Esta preferência prende-se com o objetivo verificar se o álbum ilustrado português é trabalhado de forma distinta pelos profissionais mencionados e se a diferença inerente à sua formação exerce algum tipo de influência no resultado obtido. Como consequência selecionaram-se as seguintes obras para análise: *Com o tempo* (2014); *Tão Tão Grande* (2016); *A Rainha do Norte* (2017); *Hei, Big Bang!* (2019); *Come a sopa, Marta!* (2016)[116]; *O Cuquedo* (2008); *O Protesto* (2021) e *O Duelo* (2022).

[116] A obra *Come a sopa, Marta!* (2016) venceu o Prémio Nacional de Ilustração no ano de 2004. Contudo, a edição utilizada para estudo foi desenvolvida em outubro de 2016, no âmbito de uma reedição.

No que respeita a metodologia de análise foi desenvolvida uma ficha descritiva (apêndice 1), onde os elementos tratados no capítulo 1 se encontram presentes e se associam, essencialmente, a questões de materialidade e de *layout*. Esta decisão prende-se com o ponto fulcral da atual pesquisa, que se encontra diretamente correlacionada à dimensão do design editorial no álbum ilustrado português. Por conseguinte, os principais pontos incluídos consistem em: Informação básica, que inclui título, autor, ilustrador, editora, ano de publicação e faixa etária; texto, onde se pode verificar o tipo de escrita e de narrativa presente no álbum ilustrado em estudo; materialidade, que abarca o formato, as capas, as guardas, a ficha técnica, a folha de rosto e a tipografia e/ou caligrafia e *lettering;* e a ilustração, onde se considera a composição, o enquadramento e a paleta cromática utilizada na elaboração da obra.

3.1.1. Álbuns ilustrados produzidos com recurso a profissionais com dupla formação em design e ilustração

O presente subcapítulo tem como desiderato estudar álbuns ilustrados premiados no âmbito do PNI, que tenham sido elaborados por profissionais, que, em simultâneo ao campo de estudo da ilustração, detêm formação na área do design. Por meio desta análise, pretende-se compreender de que forma os elementos do setor mencionado anteriormente se comportam no âmbito do artefacto em estudo e qual a sua relação com a ilustração contida nas páginas. Além disso, deseja-se inferir se o duplo conhecimento em áreas distintas, que se cruzam neste segmento, exerce algum tipo de influência na forma como o objeto de estudo é trabalhado. Dessa maneira, e com base na ficha descritiva previamente mencionada, apresentar-se-á uma análise dos elementos estudados ao longo do capítulo 2 nas obras selecionadas.

3.1.1.1. Com o Tempo

O álbum ilustrado *Com o tempo* (2014), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, foi publicado pelo Planeta Tangerina no ano de 2014. Este tem como público-alvo crianças de idades compreendidas entre os 3 e os 5 anos[117] e foi reconhecido no âmbito do Prémio Autor SPA 2015/Melhor Livro Infantojuvenil e Prémio Nacional de Ilustração 2014 com uma menção honrosa. As 48 páginas que constituem a obra em análise retratam inúmeras situações do quotidiano, onde as consequências temporais se encontram presentes. Verifica-se que estes momentos não carecem de uma

[117] Segundo o Plano Nacional de Leitura, a presente obra destina-se a crianças de idade compreendida entre os 3 e os 5 anos e os 6 e os 8 anos. Todavia, destacar-se-á a primeira mencionada, de modo a criar um contraponto com o livro *O Cuquedo*, do segundo grupo.

leitura sequencial, a fim de serem compreendidos, pelo que se pode afirmar que *Com o tempo* possui uma narrativa de natureza não linear.

No que respeita aos elementos em análise, presentes na secção da materialidade, o álbum ilustrado em estudo é constituído por um formato quadrado (19,5 cm x 22,0 cm), de orientação horizontal e encadernação cosida. A sua capa cartonada contém informações pertinentes ao reconhecimento da obra como título, autor, ilustrador e editora. Constata-se que o *lettering,* além de atribuir uma designação ao álbum ilustrado, é também trabalhado com o intuito de criar uma alusão à dimensão temporal, que serve de temática primordial ao livro. Com vista a esse propósito pode salientar-se a ligação ininterrupta entre as letras que formam o título e a estratégia utilizada no desenho da vogal "O", que além de se prolongar em si mesma se alonga num gesto que insinua a constante do tempo. Em adição à denominação do livro, que se encontra posicionada de forma centrada na margem superior da página, destacam-se a presença de informações complementares referentes à editora e aos autores, no topo e na zona inferior respetivamente. Estas são trabalhadas mediante tipografia e a última mencionada surge nas imediações da ilustração onde, devido à sua inclinação, atua como personagem numa composição onde o paralelismo e a perpendicularidade são evidentes. Além disso, verifica-se pertinente salientar a utilização de uma estação do ano como indicador temporal, na medida em que a indumentária e os objetos que acompanham os personagens sugerem que a ação decorre no verão. A contracapa, por sua vez, apresenta dados textuais relacionados à sinopse, aos reconhecimentos concedidos e ao código de barras, situado na margem inferior esquerda, sem um elemento de apoio. Estes encontram-se dispostos de acordo com a lógica previamente estabelecida na capa, em virtude de serem parte integrante de uma ilustração que se estende à lombada e à contracapa (figura 43).

Figura 43 – Prolongamento da capa e da contracapa em Com o Tempo (2014) (fonte própria)

Em referência às guardas é possível declarar que estas são desenvolvidas por intermédio de um padrão ilustrado formado por triângulos azuis, cujo encontro possibilita a criação de inúmeras ampulhetas. Além da representação deste elemento, que se considera ser um dos mais reconhecidos do ponto de vista da medição do tempo, enfatiza-se a presença de um caracol situado em locais distintos no início e no final do álbum ilustrado. Por meio desta premissa, a sua representação sobre a margem superior esquerda e inferior direita, na guarda dianteira e traseira (figuras 44, 45), respetivamente, sugere a movimentação do personagem no tempo em que a obra decorre. Ainda nas imediações da guarda volante traseira encontra-se a ficha técnica, situada sobre uma faixa de cor sólida, que permite a sua leitura face a um fundo totalmente padronizado.

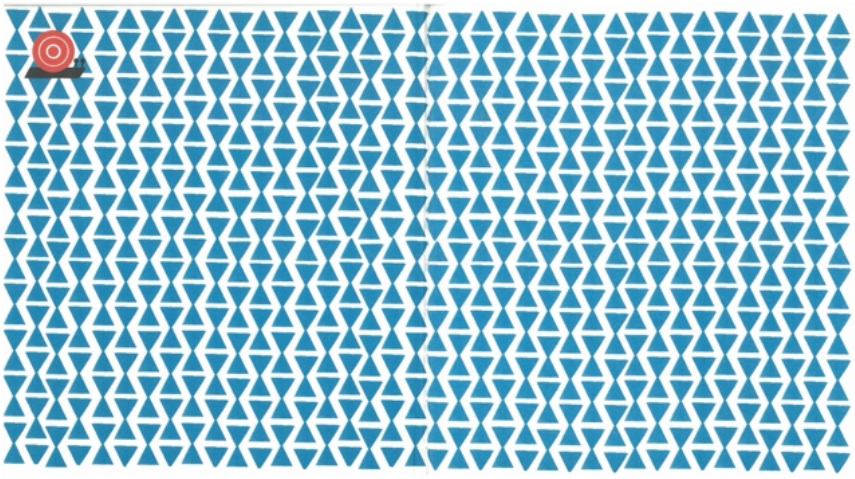


Figura 44 – Guarda dianteira de Com o Tempo (2014) (fonte própria)

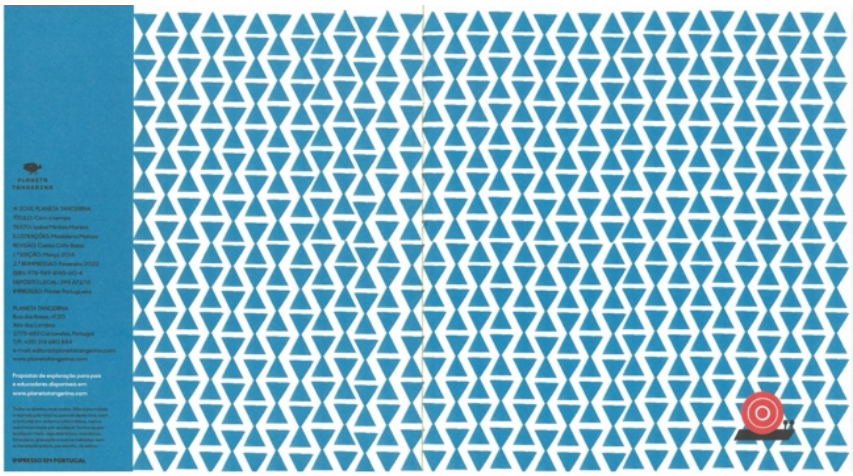


Figura 45 – Guarda traseira de Com o Tempo (2014) (fonte própria)

À semelhança das capas e das guardas, também a folha de rosto (figura 46) de *Com o Tempo* emerge através de uma dupla página, no princípio da obra, onde se combinam em paralelo elementos textuais e ilustrados. Em maior detalhe, destaca-se o recurso a uma versão horizontal do *lettering*, outrora observado na capa, que se estende sobre uma grande ampulheta amarela. Esta, além de proporcionar uma ideia de continuidade temporal nos peritextos analisados até ao momento, fá-lo também na generalidade do álbum ilustrado, surgindo como padrão de inúmeros elementos gráficos (figura 47).

Figura 46 – Folha de rosto de Com o Tempo (2014) (fonte própria, 2024)

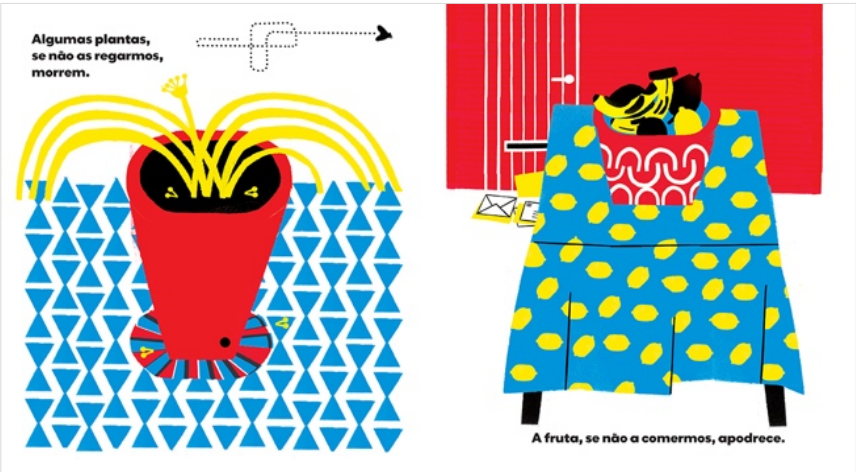


Figura 47 – Utilização da ampulheta noutras ilustrações de Com o Tempo (2014) fonte [118]

Com relação à tipografia constata-se que, de modo geral, todos os elementos textuais são trabalhados com uma letra não serifada e de estilo *bold,* que surge em maiúsculas ou minúsculas. Por exemplo, dados relacionados à editora, aos reconhecimentos e à ficha técnica[119] são elaborados com as primeiras mencionadas, ao passo que os restantes são idealizados com minúsculas. É possível notar também que determinadas informações são trabalhadas com recurso à inclinação, como se observa na capa e contracapa. Contudo, o corpo de texto, presente no interior da obra, encontra-se integralmente estruturado num ângulo reto, além de se apresentar formatado à esquerda e ao centro e se focar, essencialmente, na legibilidade e na leiturabilidade. De forma geral, pode afirmar-se que este permanece inalterável do ponto de vista do tipo de letra, do tamanho e do peso, embora se constate uma variação na página 34 (figura 48), onde o texto surge individualmente numa escala superior à habitual. Além disso, destacam-se situações pontuais, onde a escrita se apresenta numa cor distinta devido ao fundo em que está inserida. Atesta-se ainda que a dimensão textual se exibe de forma equilibrada e diversificada ao longo das páginas esquerda e direita, despontando sem a presença da ilustração em apenas dois casos. Em contraste, verifica-se que texto e imagem são trabalhados em associação em 39 páginas e estabelecem relações de dissociação, associação e conjunção.

[118] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/com-o-tempo/
[119] Apenas alguns elementos na ficha técnica são trabalhados com letras maiúsculas

Figura 48 – Variação do tamanho de letra em Com o Tempo (2014) (fonte própria)

Concernente à dimensão da ilustração, entende-se pertinente declarar que esta surge, por vezes, sobre um fundo branco que parece emoldurá-la, ou de forma sangrada, através de um cenário integralmente colorido ou ilustrado. Em ambos os casos, salienta-se uma aplicação preponderante de formas geométricas e cores sólidas, como amarelo, azul, branco, preto e vermelho, que conferem vida às representações e auxiliam na criação de uma obra graficamente coesa. Exalta-se também a estratégia utilizada no desenvolvimento dos diferentes efeitos temporais, que recorre essencialmente a questões de contraste. Nesta lógica, sublinha-se as páginas 6 e 7 (figura 49), onde por um lado se extrapola os limites do livro e por outro se utiliza apenas uma porção da mesma, em alusão ao crescimento e ao decrescimento; e às páginas 26 e 39 (figuras 50, 51), que expõem o envelhecimento decorrente da passagem temporal, através do aspeto físico do personagem, da escala da peça bordada e da adição ou ausência de alguns bens alimentares. Por último, destaca-se uma utilização superior de páginas singulares, relativamente às duplas, e um respeito pela margem, dado que algumas composições surgem no centro da página.

Figura 49 – Páginas 6 e 7 de Com o Tempo (2014) (fonte própria)

Figura 50 – Página 26 de Com o Tempo (2014) fonte [120]

Figura 51 – Página 39 de Com o Tempo (2014) (fonte própria)

[120] https://itsabook.pt/com-o-tempo?_st=

3.1.1.2. Tão Tão Grande

O álbum ilustrado *Tão Tão Grande* (2016), escrito e ilustrado por Catarina Sobral, foi editado pela Orfeu Mini no ano de 2016. Este tem como público-alvo crianças dos 6 aos 8 anos e foi gratificado com uma menção especial no Prémio Nacional de Ilustração desse mesmo ano. Ao longo das 40 páginas que compõem o livro em estudo é possível dar conta de uma alegre metáfora do crescimento, onde o personagem principal vivencia a adolescência como um despropósito kafkiano[121] (Sousa, 2016). Mediante tal premissa, verifica-se que a narrativa ocorre em função do protagonista Samuel, que se observa metamorfoseado num largo hipopótamo e começa a questionar a sua aparência e ida à escola. Uma vez que a presente obra possui uma narrativa que para ser compreendida requer uma leitura sequencial, é possível determinar que esta é de natureza linear.

Tendo em consideração os constituintes em estudo, presentes no segmento da materialidade, identifica-se que *Tão Tão Grande* (2016) se encontra organizado em função de um formato retangular (25,4 cm x 21,7 cm), de orientação horizontal e encadernação cosida. A sua capa dura permite a assimilação de dados referentes ao título e à autoria. O primeiro citado é concebido por intermédio de *lettering* e, além de conferir nome à obra, atua como alusão ao conteúdo escrito devido à utilização de inúmeras estratégias gráficas, cujo intuito se prende com a ideia de crescimento que a narrativa intenta transmitir. Neste ponto de vista evidencia-se: o alongamento vertical ao qual as letras se encontram sujeitas; a utilização de maiúsculas; o desenvolvimento de letras, cujo tamanho se vai tornando, como o título indica, efetivamente maior; e a disposição da palavra "grande", que estabelece uma relação com a temática ao surgir sobreposta sobre a sombra do personagem principal, que extrapola os limites físicos do livro. Em adição aponta-se a existência da designação autoral, desenvolvida através de caligrafia, onde maiúsculas e minúsculas coexistem, e da ilustração, que antecede e faculta indícios relativamente ao espaço onde a ação decorre.

A contracapa transmite informações complementares, que se associam à editora e ao código de barras, dispostos na margem inferior esquerda da página, sem um elemento de apoio. Devido a esta localização e à proximidade observada com os objetos lúdicos representados, verifica-se plausível afirmar que os peritextos citados se integram visualmente na composição. Também nesta obra se frisa a continuidade (figura 52) existente no que concerne à dimensão visual, que se prolonga da capa à contracapa e revela um maior número de detalhes de um cenário já conhecido. Contudo, considera-se

[121] A obra contém referências textuais e visuais pertencentes à obra "A Metamorfose" de Franz Kafka, onde também o personagem se transforma numa criatura (Ramos, 2022).

pertinente referir que a lombada se apresenta distinta da ininterrupta ilustração, razão pela qual não participa do *continuum* observado.

Figura 52 – Prolongamento da capa e da contracapa em Tão Tão Grande (2016) (fonte própria, 2024)

Relativamente às guardas, é possível identificar uma dissemelhança ao nível dos motivos representados, dado que a dianteira (figura 53) é trabalhada em referência à obra *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e a traseira (figura 54) alude ao álbum ilustrado em apreciação, pois expõe uma série de hipopótamos que representam Samuel e a sua família. Em correspondência às guardas, nota-se que também a ficha técnica e a folha de rosto (figura 55) se situam sobre uma dupla página, no princípio da obra, onde partilham informações trabalhadas mediante caligrafia. A primeira indicada encontra-se na página direita e é acompanhada por elementos visuais referentes aos previamente observados na capa. Relativamente às informações escritas, constata-se que a ficha técnica recorre unicamente a letras maiúsculas e concebe uma hierarquia de informação baseada na escala dos dados vinculados à obra. A seu lado, na página esquerda, encontra-se a folha de rosto, onde o título é arquitetado com uma configuração distinta da já observada.

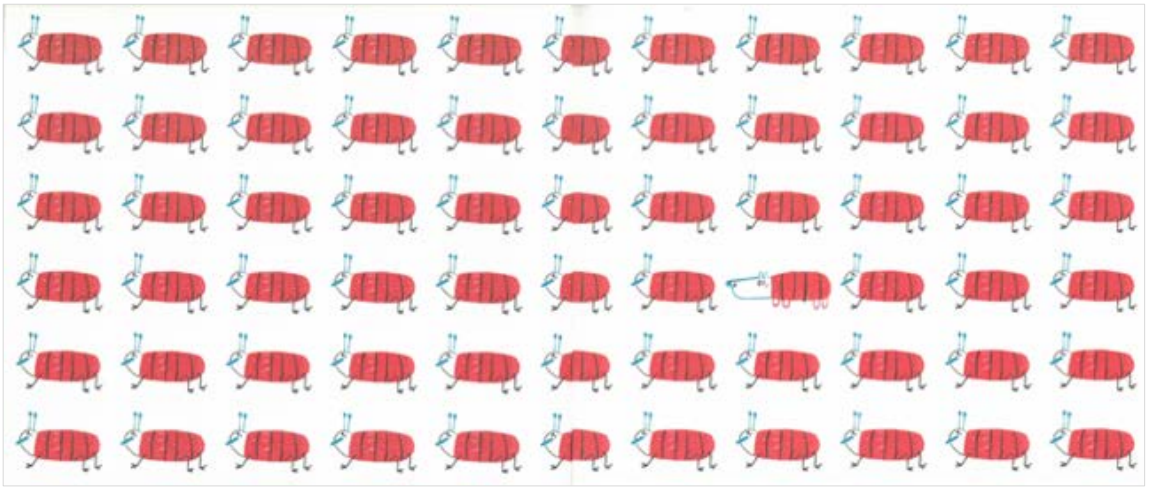


Figura 53 – Guarda dianteira de Tão Tão Grande (2016) (fonte própria)

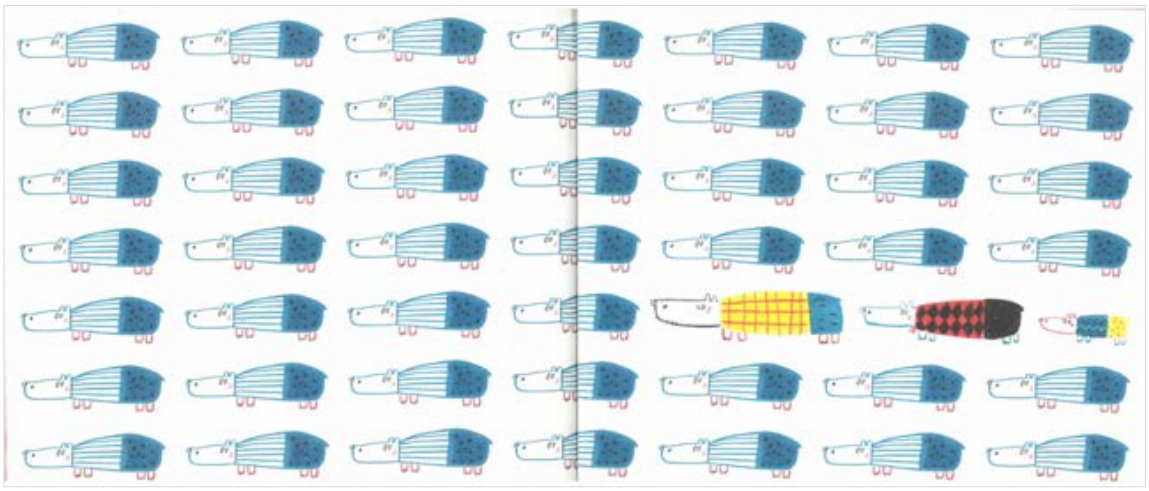


Figura 54 – Guarda traseira de Tão Tão Grande (2016) (fonte própria)

Figura 55 – Ficha técnica e folha de rosto de Tão Tão Grande (2016) (fonte própria)

No que diz respeito ao corpo de texto, nota-se a utilização de caligrafia expressiva, que complementa o estilo ousado das ilustrações e que utiliza, em simultâneo, letras maiúsculas e minúsculas. A caixa-alta é ainda aplicada de forma total em grandes blocos de texto, comprometendo a leitura. Com o intuito de criar dinamismo, a escrita assume um estilo distinto em função do tipo de texto em exibição (figura 56), alterando-se ao nível do tamanho, do peso e da cor. O texto surge alinhado à esquerda e ao centro e apresenta-se de forma equilibrada sobre as páginas esquerda e direita, onde estabelece uma relação de dependência com a ilustração, visto não ser organizado sem a sua presença em nenhuma página. Em contrapartida, salienta-se que texto e ilustração são trabalhados em simultâneo ao longo de 27 páginas, onde interagem através de sobreposição, por exemplo. Estas duas vertentes estabelecem relações de associação e de conjunção.

Figura 56 – Variação do estilo de escrita em Tão Tão Grande (2016) (fonte própria) e fonte [122]

[122] https://bandasdesenhadas.com/2016/06/25/tao-tao-grande-catarina-sobral/

No que concerne à ilustração pode notar-se que, em alguns casos, esta se encontra enquadrada numa moldura, como ocorre nas páginas 10-11, onde a representação visual se encontra cercada por um limite retangular de borda esbatida (figura 57) ou pelo limite do bloco de texto nas páginas 14 e 15 (figura 58), por exemplo. A ilustração é organizada diversas vezes sobre uma dupla página de fundo branco ou colorido, onde a totalidade do espaço é preenchido por cores como amarelo, azul, branco, preto e vermelho. Além da paleta cromática, também o estilo de desenho permite o desenvolvimento de uma obra coesa e expressiva, onde o drama do personagem principal é enfatizado por meio de representações de grande escala. Por último, salienta-se uma utilização superior de páginas singulares, relativamente às duplas, e das margens para introduzir texto.

Figura 57 – Ilustração cercada por uma borda esbatida em Tão Tão Grande (2016) fonte [123]

Figura 58 – Ilustração cercada por um bloco de texto em Tão Tão Grande (2016) (fonte própria)

[123] https://www.carochinhaeditora.com.br/produto/tao-tao-grande/

3.1.1.3. A Rainha do Norte

O álbum ilustrado *A Rainha do Norte*, escrito e ilustrado por Joana Estrela, foi publicado pelo Planeta Tangerina em 2017. Destina-se a crianças dos 6 aos 8 anos e foi assinalado com uma menção honrosa no Prémio Nacional de Ilustração nesse mesmo ano. O livro contém 60 páginas e, através da Lenda das Amendoeiras em Flor, expõe uma história repleta de sentimentos, onde a solidão, a saudade, a tristeza e a aprendizagem se encontram presentes. A sua narrativa é de natureza linear, dado que para ser compreendida necessita de ser lida sequencialmente.

No que respeita os elementos em estudo, presentes na secção da materialidade, entende-se que o álbum ilustrado em análise é organizado segundo um formato retangular (16,5 cm x 23,0 cm), de orientação vertical e encadernação cosida. A sua capa dura inclui dados relevantes ao reconhecimento da obra, tais como título e autoria, centrados na zona inferior da página, e edição, na área superior esquerda. Em referência às informações textuais declara-se que estas são trabalhadas com recurso a caligrafia, que utiliza em simultâneo letras maiúsculas e minúsculas. Verifica-se ainda a presença de uma ilustração, na área central da página, que alude à temática da lenda das amoreiras em flor e apresenta a protagonista da narrativa. A contracapa, por seu turno, exibe dados relativos à sinopse e aos reconhecimentos, formatados à esquerda na espaço central da página e elaborados com caligrafia e tipografia não serifada, respetivamente. Além destes, salienta-se a presença do código de barras, situado sobre uma forma geométrica de cor branca na margem inferior esquerda. A capa, lombada e contracapa apresentam um prolongamento visual (figura 59).

Figura 59 – Prolongamento da capa e da contracapa em A Rainha do Norte (2017) (fonte própria)

Relativamente às guardas (figura 60), verifica-se que estas possuem um aspeto idêntico, dado serem desenvolvidas por meio de um padrão ilustrado de inspiração islâmica, que remete à cultura e ao local onde a narrativa ocorre. Também no princípio da obra se constata a presença da ficha técnica e da folha de rosto (figura 61), que compartilham o espaço da dupla página no início da obra. A primeira mencionada relata a lenda que serviu de inspiração à criação do álbum ilustrado e apresenta informações técnicas através de tipografia não serifada e alinhada à esquerda. Já a segunda expõe elementos textuais previamente visualizados na capa e uma pequena ilustração alusiva à lenda das amendoeiras em flor.

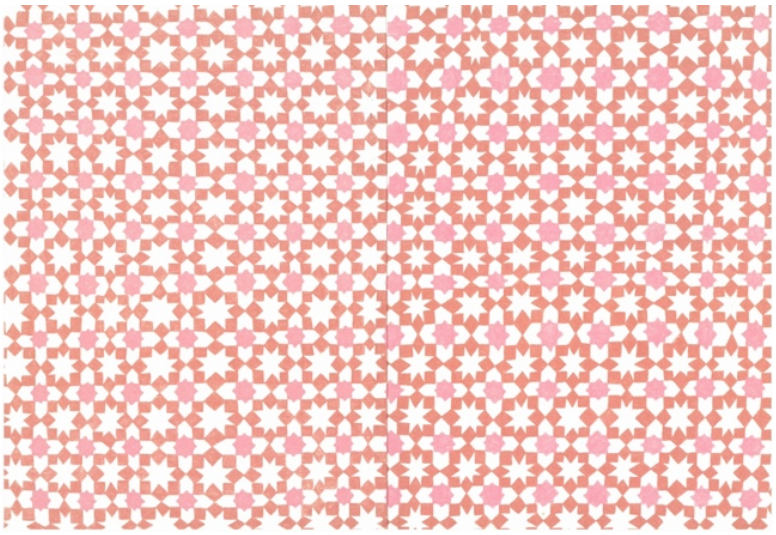


Figura 60 – Guarda dianteira e traseira de A Rainha do Norte (2017) (fonte própria)

Figura 61 – Ficha técnica e folha de rosto de A Rainha do Norte (2017) (fonte própria)

Com relação à escrita, nota-se uma utilização predominante de caligrafia, que se altera ao nível da disposição, do estilo, do tamanho e da cor nas páginas 6, 16, 34 e 56 (figura 62). Observa-se ainda uma maior preocupação no que respeita a expressão escrita da letra, visto que a utilização integral de caixa-alta nas páginas mencionadas compromete a legibilidade e a leiturabilidade e dificulta a leitura. De um modo geral, o parágrafo é formatado à esquerda e ao centro (figura 63) e encontra-se disposto de forma equilibrada na página esquerda e direita. Além disso, vale evidenciar que o texto, embora configurado sem a presença da ilustração em 9 páginas, se apresenta em associação com a mesma ao longo de 33 páginas e estabelece relações de dissociação, associação e conjunção. De modo geral, declara-se que o texto e a ilustração se integral de forma interessante e fluida. Concernente à ilustração, entende-se pertinente revelar que esta não recorre a qualquer tipo de moldura, visto surgir maioritariamente sobre um fundo colorido ou integralmente ilustrado. Ademais, atesta-se que esta representa elementos arquitetónicos e motivos têxteis de índole islâmica, através de uma paleta cromática diversificada e harmoniosa, onde se inclui cores como amarelo, azul, branco, castanho, cinzento, cor-de-rosa, laranja, roxo, verde, vermelho e preto. Por fim, realça-se um equilíbrio entre páginas singulares e duplas páginas, onde, em algumas delas, o respeito pela margem é evidente.

Figura 62 – Variação do estilo de escrita em A Rainha do Norte (2017) fonte [124]

[124] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/a-rainha-do-norte/

Figura 63 – Formatação do parágrafo à esquerda e ao centro em A Rainha do Norte (2017) fonte [125]

3.1.1.4. Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil)

O álbum ilustrado *Hei, Big Bang!*, escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo P. Carvalho, foi publicado pelo Planeta Tangerina no ano de 2019. Este direciona-se a crianças dos 6 aos 8 anos e foi galardoado com uma menção especial no Prémio Nacional de Ilustração, no mesmo ano em que foi lançado. Através das 48 páginas que integram a obra, verifica-se plausível afirmar que a sua temática se prende com o conceito de ideia, assunto fulcral e intrigante na mente do personagem principal, o cavalo "Big Bang". A sua narrativa ocorre através de uma configuração linear, visto que necessita de uma ordem sequencial para ser entendida.

No que diz respeito aos elementos relacionados à materialidade, percebe-se que o álbum ilustrado em estudo se apresenta por meio de um formato retangular (22,4 cm x 26,7 cm), de orientação vertical e encadernação costurada. A sua capa é elaborada através de um material sólido e contém informações textuais pertinentes à identificação da obra. Entre estas destaca-se: título e subtítulo, desenvolvidos por meio de caligrafia de diferentes escalas; e editora e autoria, elaborados com recurso a tipografia de estilo não serifado. Ambos são organizados através de maiúsculas e minúsculas, respetivamente. Em simultâneo às informações expostas enfatiza-se a presença da ilustração, que usufrui plenamente do espaço da página, através de inúmeras formas orgânicas e coloridas, onde a figura do protagonista "Big Bang" se encontra evidente. Em relação à contracapa, pode

[125] https://joanaestrela.com/books-copy

declarar-se que esta apresenta dados complementares referentes à sinopse, concebida com tipografia não serifada na margem superior esquerda, e ao código de barras, situado na zona inferior desse mesmo lado. Estes encontram-se dispostos sobre dois retângulos coloridos, que têm como intenção colmatar a dificuldade de leitura que advém da ilustração de fundo. Neste sentido, destaca-se o prolongamento da ilustração (figura 64), que se estende à capa, lombada e contracapa, e possibilita o desenvolvimento de uma imagem ampla e integral do personagem principal e do cenário que o acompanha.

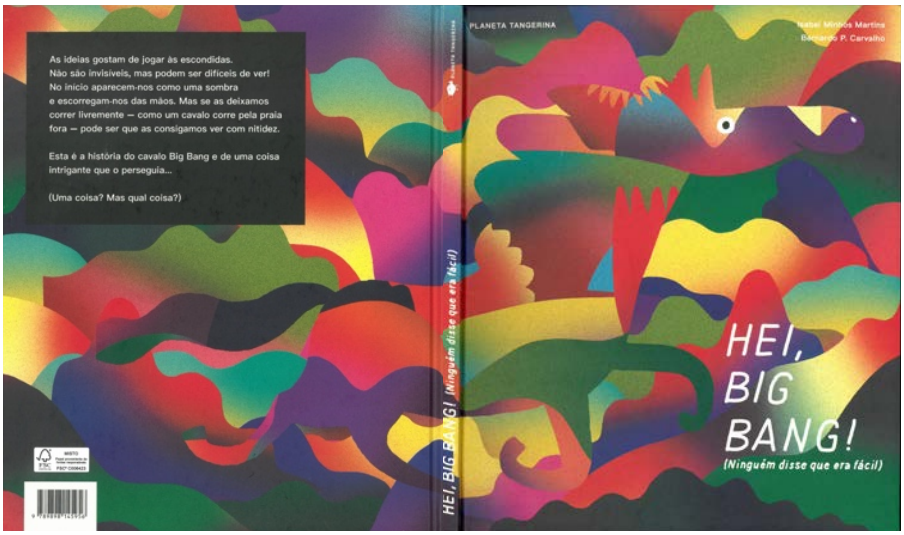


Figura 64 – Prolongamento da capa e da contracapa em Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria)

As guardas, por sua vez, são delineadas segundo um padrão ilustrado, onde o movimento do cavalo "Big Bang" surge representado ao longo da dupla página. Nestas é possível notar uma disparidade cromática, visto que ao passo que a guarda dianteira (figura 65) apresenta figuras pretas sobre um fundo branco, a traseira (figura 66) emerge com um visual oposto. Ainda no princípio da obra se pode considerar a ficha técnica (figura 67), estruturada por meio de tipografia não serifada em maiúsculas e minúsculas e formatada à esquerda. Em contraste com a ficha técnica, que se situa numa página onde a ausência de elementos visuais é marcante, salienta-se a presença da folha de rosto (figura 67), onde dados previamente comunicados na capa podem ser apreendidos. Entre estes aponta-se a ilustração, desenvolvida através de inúmeras formas coloridas e de um cavalo preto, que se aproxima de uma representação solar, no princípio da obra.

Figura 65 – Guarda dianteira de Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria)

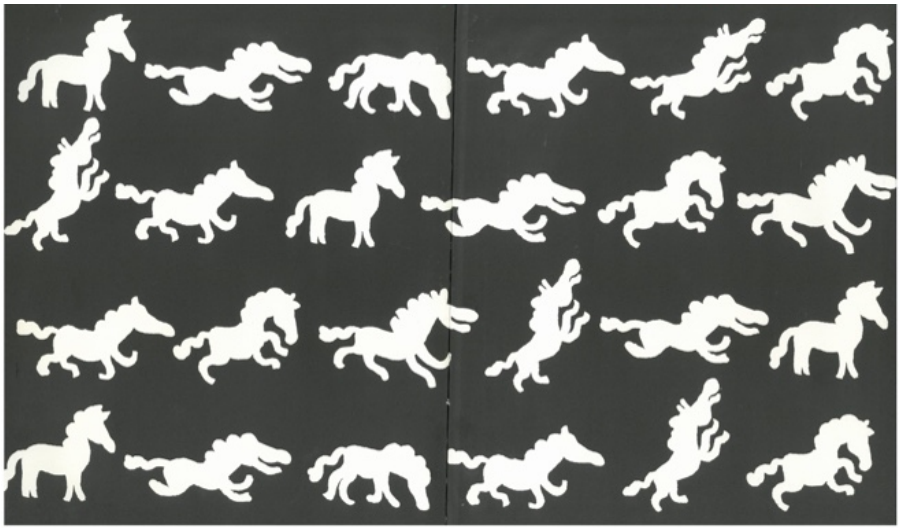


Figura 66 – Guarda traseira de Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria)

Figura 67 – Ficha técnica e folha de rosto de Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) (fonte própria)

Relativamente à dimensão escrita, constata-se que esta se apresenta através de tipografia não serifada, que recorre em simultâneo a letras maiúsculas e minúsculas. Além disso, de vez em vez, os parágrafos referentes ao texto narrativo e aos diálogos são elaborados num ângulo reto e inclinado (figura 68). Neste seguimento, verifica-se não existir um critério associado à inclinação do corpo de texto, na medida em que esta prática se altera ao longo das diferentes páginas que constituem o álbum ilustrado. Referente à formatação, pode afirmar-se que o texto é configurado à esquerda e ao centro, surgindo alinhado à direita apenas na página 41. Este mantém-se inalterável no que respeita o tipo de letra e o peso, alterando-se de forma pontual ao nível disposição, da escala e da cor. Além disso, entende-se que o texto se encontra disposto de forma alternada na página esquerda e direita, onde estabelece relações de dissociação, associação e conjunção com a ilustração no decorrer de 22 páginas . Por último, entende-se pertinente mencionar que a dimensão escrita surge uma única vez sem a presença da ilustração, facto que evidencia o vínculo existente entre as duas linguagens.

Figura 68 – Texto num ângulo inclinado e reto em Hei, Big Bang! (Ninguém Disse Que Era Fácil) (2018) fonte [126]

Quanto à ilustração, pode observar-se uma utilização preponderante da dupla página, onde as representações surgem sobre um fundo branco, colorido ou desenhado. É possível afirmar que, em algumas páginas, esta se encontra enquadrada por uma moldura de forma irregular, que segue o contorno da ilustração. A ilustração é trabalhada por meio de formas estilizadas, texturizadas e coloridas, que contrastam com a figura do personagem principal, o cavalo "Big Bang". No que respeita a paleta cromática, destaca-se uma utilização diversificada de cores como amarelo, azul, branco, cor-de-rosa, laranja, preto e vermelho, que se fundem com o protagonista no final da obra.

3.1.2. Álbuns ilustrados produzidos só por ilustradores

O atual subcapítulo tem como intuito examinar os restantes álbuns ilustrados desenvolvidos por profissionais da área da ilustração, que não têm formação em design gráfico, de comunicação ou editorial. Através da presente apreciação intenta-se compreender de que modo os constituintes do segmento em estudo são considerados e se a diferença inerente ao conhecimento atua como um fator propício a uma criação mais livre, ou como uma lacuna que dificulta o seu desenvolvimento.

3.1.2.1. Come a Sopa, Marta!

O álbum ilustrado *Come a sopa, Marta!* (2016), escrito e ilustrado por Marta Torrão, foi publicado pela editora O Bichinho do Conto no ano de 2004. Este tem como público-alvo crianças dos 6 aos 8 anos e foi distinguido como vencedor no Prémio Nacional de

[126] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/hei-big-bang/

Ilustração no mesmo ano em que foi publicado. A obra contém 48 páginas e aborda a história de uma menina que não gosta de sopa, através de uma configuração linear.
Considerando os elementos associados à materialidade, verifica-se que "Come a sopa, Marta!" se trata de um álbum ilustrado de formato retangular (29,5 cm x 23,7 cm), de orientação horizontal e encadernação cosida. A sua capa dura possibilita o entendimento de dados referentes ao título, autoria e edição. Neste sentido constata-se que o título é elaborado com *lettering*, em maiúsculas, e se localiza na margem superior da página. Em oposição, a designação da autora e ilustradora está disposta na área superior direita, através de tipografia serifada. Por último, destaca-se a presença do logótipo da editora, na área inferior direita da página, e da ilustração, que apresenta em simultâneo a protagonista e o local onde a narrativa ocorre. A contracapa, por sua vez, transmite informações adicionais, como é exemplo o logótipo da editora e o código de barras, na margem inferior esquerda e direita, respetivamente. Além destes destaca-se a presença de uma breve sinopse, organizada em círculo ao redor de uma representação alusiva ao tema. Ainda referente à contracapa salienta-se a ausência de um prolongamento ao nível da ilustração e da cor[127] (figura 69).

Figura 69 – Ausência de um prolongamento da capa e da contracapa em Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria)

Em relação às guardas (figura 70), é possível identificar que estas são trabalhadas de forma idêntica, através de inúmeros recortes de papéis, tecidos e envelopes rabiscados. Também a ficha técnica e a folha de rosto (figura 71) se integram no espaço da dupla página e apresentam informações textuais e visuais. A ficha técnica encontra-se na página esquerda, através de tipografia serifada e formatada ao centro, no início da página. Já a folha de rosto localiza-se na página direita e, embora contenha uma

[127] Em oposição à edição em estudo (publicada no ano de 2016), a edição de 2004 apresenta uma continuidade do ponto de vista da cor na capa, lombada e contracapa.

estrutura semelhante à previamente observada na capa, expõe algumas dissimilitudes no que respeita a posição dos elementos. Por fim, destaca-se a presença de uma representação de pequena escala na zona central da página.

Figura 70 – Guarda dianteira e traseira de Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria)

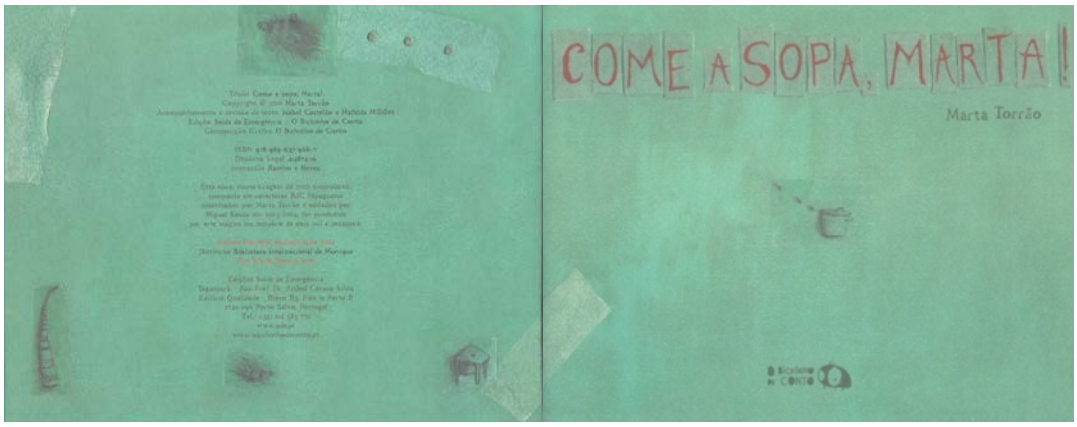


Figura 71 – Ficha técnica e folha de rosto de Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria)

Relativamente ao corpo de texto, reconhece-se uma utilização simultânea de tipografia serifada, que utiliza letras minúsculas, e caligrafia de aspeto lúdico, em letras maiúsculas, que se ajusta ao tom da narrativa. Quanto à sua formatação, constata-se que o parágrafo se encontra disposto à esquerda, ao centro e à direita, alterando-se no que respeita a disposição, o estilo de escrita (figura 72), o peso, o tamanho e a cor. Além disso, verifica-se que este é organizado de forma equilibrada ao longo da página esquerda e direita e ocupa, em alguns casos, a totalidade da dupla página (figura 73). Esta encontra-se disposta de forma lúdica, na medida em que se ajusta às formas onde está disposta (figura 74). Frisa-se também a relação de dependência entre escrita e imagem, dado que o texto não surge sem a presença da ilustração em nenhuma página. Neste sentido,

entende-se que as dimensões escrita e visual são trabalhadas em simultâneo em 35 páginas e estabelecem relações de dissociação, associação e conjunção.

Figura 72 – Variação do estilo de escrita em Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria)

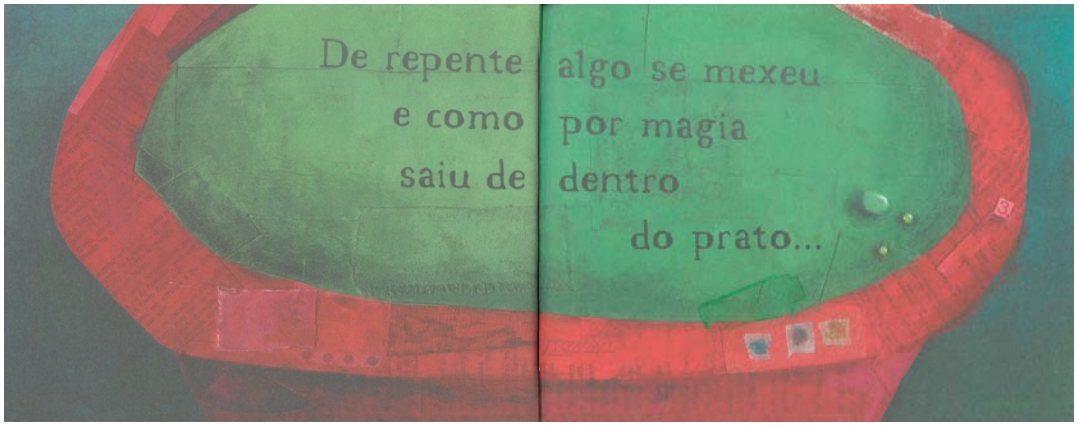


Figura 73 – Utilização da dupla página em Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria)

Figura 74 – Disposição do texto de forma lúdica e de acordo com a forma em que está inserido em Come a Sopa, Marta! (2016) (fonte própria)

No que respeita a ilustração, denota-se que esta não se encontra enquadrada numa moldura, dado apresentar-se de forma integralmente sangrada, mediante um fundo colorido, ilustrado e texturizado. Esta é ainda organizada na maioria das situações sobre uma dupla página, através de uma paleta cromática restrita, onde cores como azul, laranja, verde e vermelho são utilizadas em maior quantidade. A última referida é empregue em múltiplos tons, como verde cor de musgo, cor de azeitona, cor de ervilha e verde-água, que se associam à repulsa relacionada à ingestão da sopa, por parte da protagonista Marta. Por último, verifica-se pertinente salientar que a obra em análise se apresenta por meio de uma ilustração colorida, texturizada e repleta de elementos sobrepostos, que possibilitam a criação de um livro coeso e expressivo.

3.1.2.2. O Cuquedo

O álbum ilustrado *O Cuquedo*, publicado pela Livros Horizonte, foi escrito por Clara Cunha e ilustrado por Paulo Galindro no ano de 2008. Este tem como público-alvo indivíduos dos 3 aos 5 anos e foi assinalado com uma menção especial no Prémio Nacional de Ilustração 2008. Por intermédio das 40 páginas que integram a obra é possível declarar que o assunto primordial se prende com a descoberta e definição do Cuquedo. Além disso, verifica-se que a obra contém uma narrativa de natureza linear.

No que respeita os elementos em estudo, presentes na secção da materialidade, o álbum ilustrado em observação contém um formato retangular (22,3 x 30,8 cm), de orientação vertical e encadernação cosida. A sua capa cartonada apresenta elementos de índole textual, como título, autoria e edição, concebidos através de tipografia não serifada, numa configuração centrada e alinhada à direita, respetivamente. A capa contém ainda uma representação visual, composta por animais de olhar desconfiado. Relativamente à contracapa pode declarar-se que esta apresenta dados referentes à sinopse, centrada na margem superior da página, através de tipografia serifada, à editora e ao código de barras, localizados sobre um retângulo branco na margem inferior direita. Também aqui se observa um prolongamento visual (figura 75).

Figura 75 – Prolongamento da capa e da contracapa em O Cuquedo (2008) (fonte própria)

Em referências às guardas (figuras 76, 77), salienta-se o desenvolvimento de uma ilustração composta por inúmeras folhas de estudo e de rascunho da obra em análise. Ambas são trabalhadas na esfera da dupla página, embora se note uma disparidade quanto à composição e organização das imagens que as constituem. A ficha técnica (figura 78), por sua vez, apresenta-se no princípio da obra, através de tipografia serifada e alinhada à esquerda na margem inferior esquerda da página. Além disso, constata-se que esta compartilha o espaço com uma breve dedicatória, disposta na mesma lógica. A seu lado, na página direita, localiza-se a folha de rosto (figura 78), marcada pela centralidade ao nível do título, da autoria, da edição e da breve frase "Alto Lá!", que contrasta com as restantes informações devido ao tipo de letra e à totalidade de maiúsculas que integra.

Figura 76 – Guarda dianteira de O Cuquedo (2008) (fonte própria)

Figura 77 – Guarda traseira de O Cuquedo (2008) (fonte própria)

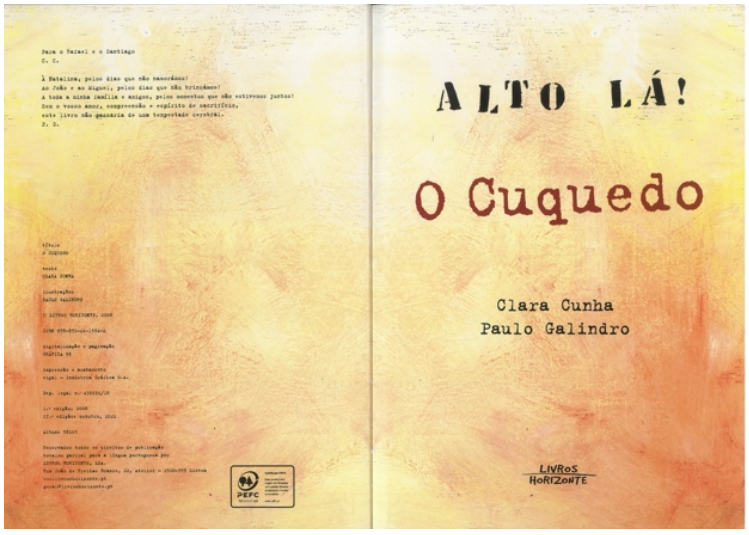


Figura 78 – Ficha técnica e folha de rosto de O Cuquedo (2008) (fonte própria)

A dimensão escrita, por seu turno, é estruturada por meio de tipografia serifada, em maiúsculas e minúsculas, e encontra-se disposta à esquerda e pontualmente à direita. O parágrafo mantém-se idêntico do ponto de vista da disposição, da cor, do peso, do tipo de letra e do tamanho, alterando-se apenas na frase "Alto Lá!", apresentada nas páginas 5, 9, 14, 20, 26, 32 e 33. Além disso, estabelece relações de dissociação e associação com a ilustração no decurso de 13 páginas e o parágrafo surge de forma reta e/ou inclinada (figuras 79, 80), encontrando-se organizado na página esquerda e direita de forma equilibrada, surgindo sem a presença da ilustração em apenas quatro páginas. A nível tipográfico, evidencia-se um maior foco relativamente à legibilidade e leiturabilidade da letra.

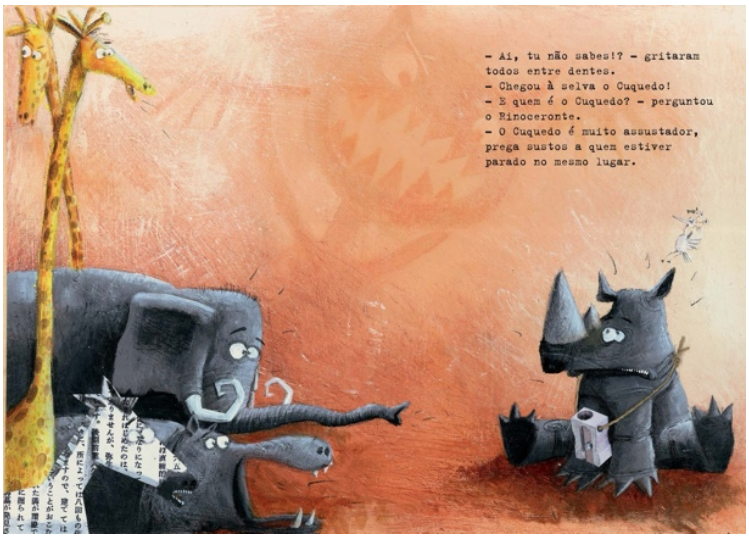


Figura 79 – Texto num ângulo reto em O Cuquedo (2008) fonte [128]

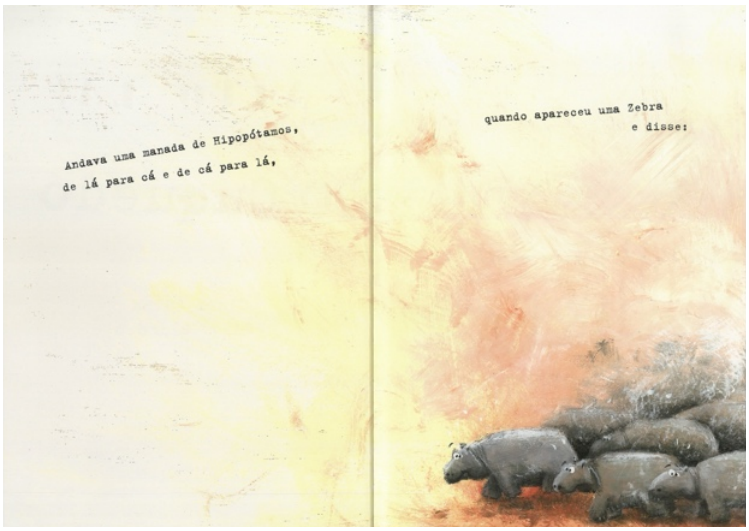


Figura 80 – Texto num ângulo inclinado em O Cuquedo (2008) (fonte própria)

A ilustração, que é trabalhada sem a presença de escrita ao longo de 18 páginas, integra a dupla página e apresenta-se sangrada na totalidade do álbum ilustrado. Nestas ressalta-se a inexistência de molduras e a aplicação de uma paleta cromática restrita, que abarca cores como amarelo, branco, cinzento, castanho, laranja, preto e vermelho. Esta tem um carácter detalhado e caricatural, que permite a criação de um ambiente lúdico e envolvente.

[128] https://www.miudosdaterra.pt/o-cuquedo

3.1.2.3. O Protesto

O álbum ilustrado *O Protesto*, escrito e ilustrado por Eduarda Lima, foi publicado pela chancela Orfeu Mini no ano de 2020. Este destina-se a crianças de idade compreendida entre 6 e 8 anos e foi galardoado com uma menção especial no âmbito do Prémio Nacional de Ilustração em 2020. Além disso, a obra em análise contém 40 páginas e tem como propósito elaborar uma crítica contra a poluição e o desperdício, através de uma narrativa de natureza linear.

No que se refere aos elementos presentes na secção da materialidade, entende-se que "O Protesto" se trata de uma obra de formato retangular (21,9 cm x 28,6 cm), com orientação vertical e encadernação cosida. A sua capa cartonada expõe informações alusivas ao título e à autoria, através de tipografia não serifada, em maiúsculas, e formatada ao centro na zona superior da página. Ao seu redor é possível visualizar diversos elementos ilustrados, que facultam indícios relativamente à índole da narrativa. A contracapa, por sua vez, atua como transmissora de dados complementares à narrativa, como é exemplo a sinopse, o código de barras e o logótipo da editora. Neste seguimento, verifica-se que o primeiro citado é trabalhado com recurso a uma tipografia não serifada e formatada à esquerda, ao passo que os restantes se situam sobre uma figura geométrica, cujo propósito se relaciona com a dificuldade de leitura proveniente da ilustração de fundo. Nesta perspetiva, destaca-se a continuidade visual (figura 81), que se difunde da capa à contracapa e possibilita a criação de uma imagem integral.

Figura 81 – Prolongamento da capa e da contracapa em O Protesto (2020) (fonte própria)

Considerando as guardas, pode afirmar-se que estas possuem um aspeto distinto, uma vez que têm como intenção marcar dois momentos de contraste relativamente ao estado

da natureza. Sob este ponto de vista, constata-se que a dianteira (figura 82) se apresenta mediante uma ilustração que preenche integralmente a dupla página, através da representação de flora colorida e sobreposta. Em contrapartida, a guarda traseira (figura 83) expõe uma realidade contrastante relativamente ao estado da natureza, pois são ilustradas inúmeras fábricas, terrenos desmatados e meios de transporte poluentes.

Figura 82 – Guarda dianteira de O Protesto (2020) (fonte própria)

Figura 83 – Guarda traseira de O Protesto (2020) (fonte própria)

Situada no princípio, a ficha técnica (figura 84) apresenta dados elaborados com tipografia de estilo não serifado, que utiliza, em simultâneo, letras maiúsculas e minúsculas. Esta situa-se próxima à margem inferior direita e partilha a página com o logótipo da editora e uma dedicatória, posicionada na zona superior desse mesmo lado. Além destes elementos destaca-se a presença de ilustrações que se estendem à página direita, onde a folha de rosto (figura 84) se apresenta de forma idêntica à capa.

Figura 84 – Ficha técnica e folha de rosto de O Protesto (2020) (fonte própria)

Relativamente à dimensão escrita, identifica-se uma utilização predominante de tipografia não serifada e formatada à esquerda (figura 85), ao centro (figura 86) e à direita. De forma geral, verifica-se que o corpo de texto se mantém uniforme do ponto de vista do tipo de letra, tamanho e peso, alterando-se apenas na disposição e na dimensão cromática. Além disso, destaca-se que o texto é estruturado de forma constante ao longo da página esquerda e direita, onde, ao longo de 19 páginas, apresenta relações de dissociação, associação e conjunção com a ilustração. Por fim, entende-se pertinente mencionar que se nota um foco relativamente à legibilidade e leiturabilidade da letra e que a escrita surge apartada da ilustração uma única vez, evidenciando uma dependência entre as duas vertentes.

Figura 85 – Formatação do parágrafo à esquerda em O Protesto (2020) (fonte própria)

Figura 86 – Formatação do parágrafo ao centro em O Protesto (2020) (fonte própria)

Com relação à ilustração, pode declarar-se que esta é trabalhada por intermédio de um fundo branco, colorido ou integralmente desenhado, que se apresenta sem a presença de escrita em 18 páginas. Constata-se ainda que *O Protesto* recorre essencialmente à dupla página e à sobreposição de elementos, que se relacionam intimamente com o mote da narrativa. Por último, destaca-se a utilização de uma paleta cromática restrita, onde cores como azul, branco, cor-de-rosa, roxo e verde viabilizam a criação de uma obra uniforme do ponto de vista gráfico.

3.1.2.4. O Duelo

O álbum ilustrado *O Duelo*, publicado pelo Planeta Tangerina, foi escrito e ilustrado por Inês Viegas Oliveira no ano de 2022. Este tem como público-alvo crianças dos 6 aos 8 anos e foi reconhecido como vencedor no Prémio Nacional de Ilustração nesse mesmo ano. Este fora desenvolvido no âmbito do projeto internacional *Every Story Matters*[129] e trata-se de uma obra onde, ao longo de 64 páginas, a violência é substituída pela paz. Este incorpora uma narrativa de natureza linear, visto que necessita de ser lido de forma sequencial, a fim de ser entendido.

Referente à materialidade, o álbum ilustrado em análise tem um formato retangular (19,5 cm x 26,9 cm), de orientação vertical e encadernação cosida. Na sua capa cartonada inscrevem-se informações relacionadas ao título, autoria e edição, localizadas na margem superior da página e concebidas através de *lettering* e caligrafia, respetivamente. Em acréscimo, salienta-se a presença da ilustração, que estabelece uma

[129] Projeto dedicado à inclusão e bibliodiversidade através da literatura infantil.

relação com o conteúdo da obra ao apresentar duas figuras de costas voltadas. A contracapa, por seu turno, divulga dados complementares à narrativa, como é exemplo a sinopse e o código de barras, situados por essa ordem na zona superior e inferior esquerda da página, sem um elemento de apoio. Esta expõe ainda uma representação de índole distinta da previamente observada devido ao desenho de duas figuras posicionadas frente-a-frente, num gesto de união e paz. Tal distinção alude à transformação decorrente da narrativa e é potencializada pelo prolongamento visual (figura 87), que abarca a capa, a lombada e a contracapa.

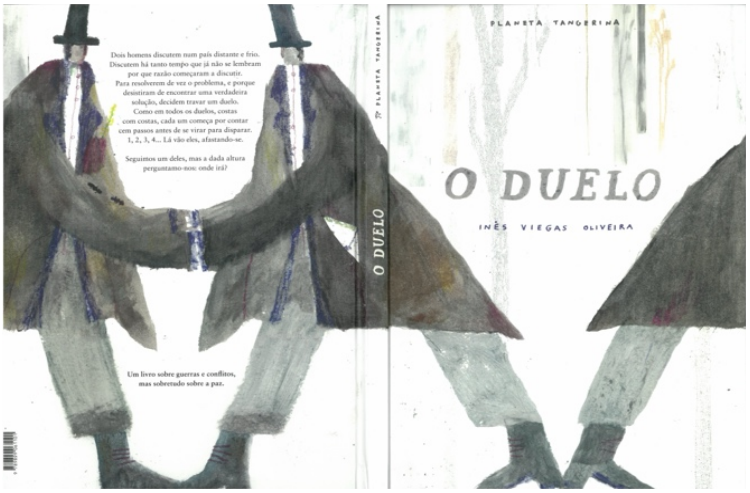


Figura 87 – Prolongamento da capa e da contracapa em O Duelo (2022) (fonte própria)

No que respeita as guardas (figura 88), pode afirmar-se que estas são idênticas e têm como intenção representar um envelope, onde a carta destinada ao personagem "Rodin Rostov" se encontra presente. Ainda no princípio da obra se pode considerar a existência da ficha técnica (figura 89), desenvolvida na página esquerda com caligrafia em maiúsculas, e da folha de rosto (figura 89), cujo conteúdo integra apenas os elementos textuais previamente notificados na capa.

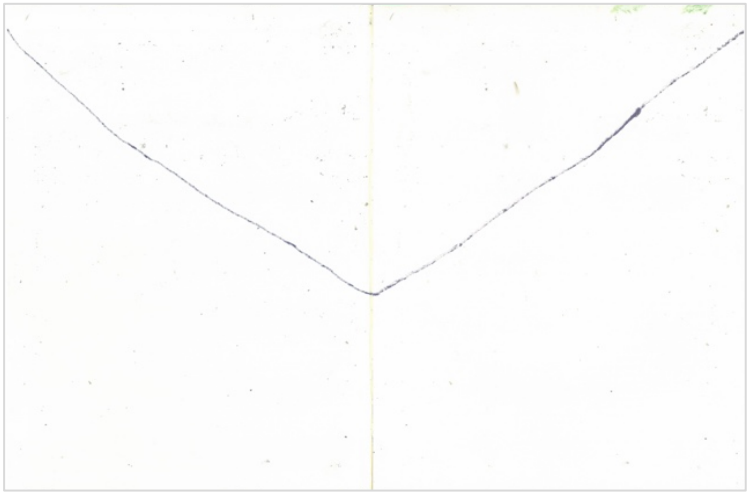


Figura 88 – Guarda dianteira e traseira de O Duelo (2022) (fonte própria)

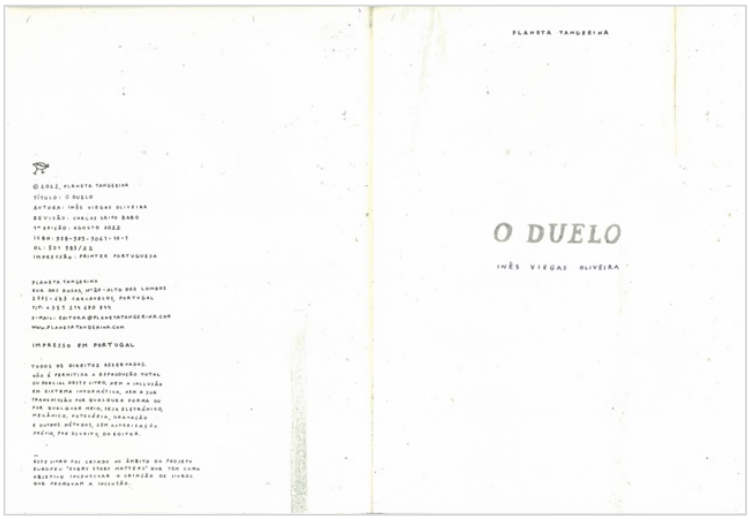


Figura 89 – Ficha técnica e folha de rosto de O Duelo (2022) (fonte própria)

Relativamente à dimensão escrita, constata-se que o corpo de texto se encontra estruturado com tipografia serifada, que utiliza, em simultâneo, letras maiúsculas e minúsculas. De um modo geral, verifica-se que o parágrafo é organizado à esquerda e ao centro e se mantém inalterável do ponto de vista do tipo de letra, tamanho e peso. Contudo, evidencia-se uma variação referente à disposição e à dimensão cromática, que se modifica em função da cor de fundo. Ressalta-se ainda uma utilização pontual de caligrafia na página 41 e uma predominância do texto na página esquerda. Além disso, constata-se que a escrita se encontra apartada da representação gráfica em apenas 3 situações, estabelecendo uma relação de associação e conjunção ao longo de 22 páginas. Por fim, destaca-se um maior foco relativamente à legibilidade e leiturabilidade da letra.

A ilustração, por seu lado, não se encontra enquadrada por qualquer tipo de moldura, dado que é trabalhada sobre um fundo branco que, ao longo da narrativa, se altera e assume um aspeto colorido ou integralmente desenhado. Sublinha-se também uma utilização preponderante da dupla página onde as representações iniciais e finais (figura 90) adquirem um expressão contrastante, cujo intuito se prende com a transição guerra-paz, presente na história. Com vista a esse propósito, foi utilizada uma paleta cromática diversa, onde cores como amarelo, azul, branco, cinzento, castanho, cor-de-rosa, laranja, preto, roxo, verde e vermelho possibilitam o desenvolvimento de diversas atmosferas.

Figura 90 – Contraste entre as ilustrações iniciais e finais de O Duelo (2022) (fonte própria)

3.2. Síntese Comparativa

O presente subcapítulo apresenta uma síntese comparativa dos casos de estudo selecionados, com o intuito de compreender como os peritextos são trabalhados no álbum ilustrado português e se existem diferenças significativas quando um designer participa no seu processo de produção. Esta análise será feita em cinco etapas: a primeira incide sobre o texto (estilo e tipo), a segunda acerca da materialidade (largura e altura, formato, orientação, encadernação e composição da página), a terceira sobre os peritextos (capas, lombada, código de barras, guardas, ficha técnica e folha de rosto), a quarta sobre a tipografia, caligrafia e *lettering* (fonte, formatação e composição do texto) e a quinta acerca da ilustração (enquadramento, paleta cromática e relação texto-ilustração).

1ª fase de análise - texto

Embora se reconheça que a amostra é limitada, verifica-se que, no que respeita o estilo e tipo de texto, ambos os grupos apresentam uma narrativa de natureza linear, à exceção do álbum *Com o Tempo* (2014) (tabela 1).

Tabela 1 – Análise do texto do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria)

1º Grupo	**Com o Tempo**	**Tão Tão Grande**	**A Rainha do Norte**	**Hei, Big Bang!**
Estilo	Narrativo	Narrativo	Narrativo	Narrativo
Tipo	Não linear	Linear	Linear	Linear
2º Grupo	**Come a Sopa, Marta**	**Tão Tão Grande**	**O Protesto**	**O Duelo**
Estilo	Narrativo	Narrativo	Narrativo	Narrativo
Tipo	Linear	Linear	Linear	Linear

2ª fase de análise - materialidade

Quanto à materialidade, constata-se que os oito livros analisados apresentam dimensões semelhantes em largura e altura, resultando em formatos predominantemente retangulares e verticais, exceto *Tão Tão Grande* (2016), do primeiro grupo, e *Come a sopa, Marta!* (2016), do segundo. Toda a amostra possui uma encadernação cosida. O primeiro grupo utiliza páginas singulares e duplas-páginas; o segundo recorre, principalmente, à dupla-página. Nos quatro primeiros livros, elaborados por ilustradores com formação em design, nota-se um maior respeito pela margem, utilizada como moldura, espaço negativo ou local para o texto (tabela 2).

Tabela 2 – Análise da materialidade do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria)

1º Grupo	**Com o Tempo**	**Tão Tão Grande**	**A Rainha do Norte**	**Hei, Big Bang!**
Largura x altura	20,1 cm x 22,8 cm	25,4 cm x 21,7 cm	17,0 cm x 23,8 cm	22,4 cm x 26,7 cm
Formato	Quadrado	Retangular	Retangular	Retangular
Orientação	Vertical	Horizontal	Vertical	Vertical
Encadernação	Cosida	Cosida	Cosida	Cosida
Composição da página	+ páginas singulares Respeito pela margem	+ duplas páginas Margem para texto	Páginas singulares e duplas-páginas	+ duplas páginas Respeito pela margem
2º Grupo	**Come a sopa, Marta!**	**O Cuquedo**	**O Protesto**	**O Duelo**
Largura x altura	29,5 cm x 23,7 cm	22,3 cm x 30,8 cm	21,9 cm x 28,6 cm	19,5 cm x 26,9 cm
Formato	Retangular	Retangular	Retangular	Retangular
Orientação	Horizontal	Vertical	Vertical	Vertical
Encadernação	Cosida	Cosida	Cosida	Cosida
Composição da página	+ duplas páginas	Apenas duplas páginas	+ duplas páginas	+ duplas páginas

3ª fase de análise - peritextos

Ambos os grupos possuem capa dura, com continuidade visual entre capa e contracapa, exceto *Come a Sopa, Marta!* (2016). O código de barras, presente na contracapa, encontra-se posicionado na margem inferior esquerda, salvo em *Come a Sopa, Marta!* (2016) e *O Cuquedo* (2008), onde está à direita. No primeiro grupo, o código de barras surge sem um elemento de apoio; no segundo, sobre uma forma geométrica, mais precisamente um retângulo. As guardas são, no primeiro grupo, distintas em três de quatro livros. No segundo, são distintas em duas obras e idênticas nas restantes (2). A ficha técnica está disposta no princípio de cada livro e é elaborada, essencialmente, com tipografia em ambos os grupos. Ao passo que nos quatro livros do grupo 1 a ficha técnica inclui texto e ilustração, no segundo grupo apenas dois livros apresentam uma configuração semelhante – *O Cuquedo* (2008) e *O Duelo* (2022). A folha de rosto localiza-se no início das oito obras e inclui texto e ilustração em todos os livros do primeiro grupo, concebido por ilustradores com formação em design. No segundo grupo, elaborado por ilustradores sem formação em design, apenas dois livros contêm texto e ilustração - *Come a Sopa, Marta!* (2016) e *O Protesto* (2020).

Tabela 3 – Análise dos peritextos do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria)

1º Grupo	**Com o Tempo**	**Tão Tão Grande**	**A Rainha do Norte**	**Hei, Big Bang!**
Capas e Lombada	Dura com prolongamento Título em *lettering*	Dura com prolongamento Título em *lettering*	Dura com prolongamento Título em caligrafia	Dura com prolongamento Título em caligrafia
Código de Barras	Margem inferior esquerda; sem elemento de apoio	Margem inferior esquerda; sem elemento de apoio	Margem inferior esquerda; sobre uma forma geométrica	Margem inferior esquerda; sobre uma forma geométrica
Guardas	Distintas	Distintas	Iguais	Distintas
Ficha Técnica	Final da obra com ilustração e tipografia	Início da obra com ilustração e caligrafia	Início da obra com ilustração e tipografia	Início da obra com ilustração e tipografia

Folha de Rosto	Início da obra com texto e com ilustração	Início da obra com texto e com ilustração	Início da obra com texto e com ilustração	Início da obra com texto e com ilustração
2º Grupo	**Come a Sopa, Marta!**	**O Cuquedo**	**O Protesto**	**O Duelo**
Capas e Lombada	Dura sem prolongamento Título em *lettering*	Dura com prolongamento Título em tipografia	Dura com prolongamento Título em tipografia	Dura com prolongamento Título em *lettering*
Código de Barras	Margem inferior direita; sobre uma forma geométrica	Margem inferior direita; sobre uma forma geométrica	Margem inferior esquerda; sobre uma forma geométrica	Margem inferior esquerda; sem elemento de apoio
Guardas	Iguais	Distintas	Distintas	Iguais
Ficha Técnica	Início da obra com ilustração e tipografia	Início da obra sem ilustração e com tipografia	Início da obra com ilustração e tipografia	Início da obra sem ilustração e com caligrafia
Folha de Rosto	Início da obra com texto e ilustração	Início da obra com texto e sem ilustração	Início da obra com texto e ilustração	Início da obra com texto e sem ilustração

4ª fase de análise – tipografia, caligrafia e lettering

O primeiro grupo utiliza caligrafia e tipografia não serifada e apresenta um maior foco na expressividade da letra em *Tão Tão Grande* (2016) e *A Rainha do Norte* (2017). Neste grupo, o texto é formatado à esquerda e ao centro e apresenta uma configuração reta e inclinada em três de quatro obras. O segundo grupo emprega tipografia serifada e elementos caligráficos em *Come a Sopa, Marta!* (2016) e *O Duelo* (2022) e foca-se, principalmente, na legibilidade e na leiturabilidade da letra. Neste grupo, o texto está formatado à esquerda, ao centro e à direita e é organizado de forma reta e/ou inclinada (tabela 4).

Tabela 4 – Análise da tipografia, da caligrafia e do lettering do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria)

1º Grupo	**Com o Tempo**	**Tão Tão Grande**	**A Rainha do Norte**	**Hei, Big Bang!**
Fonte utilizada	Tipografia não serifada	Caligrafia	Caligrafia	Tipografia não serifada
Formatação do texto	Esquerda e centro; ângulo reto e inclinado; foco na legibilidade e na leiturabilidade; equilíbrio entre caixa-alta e baixa	Esquerda e centro; ângulo reto e inclinado; foco na expressividade da letra; caixa-alta em grandes blocos de texto	Esquerda e centro; ângulo reto; foco na expressividade da letra; caixa-alta em grandes blocos de texto	Esquerda e centro; ângulo reto e inclinado; foco na legibilidade e na leiturabilidade; equilíbrio entre caixa-alta e baixa
Composição do texto	Flexível: cor, disposição e tamanho	Flexível: cor, disposição, estilo caligráfico e tamanho	Flexível: cor, disposição, estilo caligráfico e tamanho	Flexível: cor, disposição e tamanho
2º Grupo	**Come a Sopa, Marta!**	**O Cuquedo**	**O Protesto**	**O Duelo**
Fonte utilizada	Tipografia serifada Caligrafia	Tipografia serifada	Tipografia não serifada	Tipografia serifada Caligrafia
Formatação do texto	Esquerda, centro e direita; ângulo reto e inclinado; foco na legibilidade, na	Esquerda e centro; ângulo reto e inclinado; foco na expressividade	Esquerda, centro e direita; ângulo reto; foco na legibilidade e na leiturabilidade;	Esquerda e centro; ângulo reto; foco na legibilidade e na leiturabilidade;

	leiturabilidade e na expressividade da letra; equilíbrio entre caixa-alta e baixa	da letra; equilíbrio entre caixa-alta e baixa	equilíbrio entre caixa-alta e baixa	equilíbrio entre caixa-alta e baixa
Composição do texto	Flexível: cor, disposição, estilo de escrita e tamanho	Flexível: cor e tamanho Rígida: disposição	Flexível: cor e disposição	Flexível: cor, disposição e tamanho

5ª fase de análise - ilustração

No primeiro conjunto, as ilustrações são emolduradas ou sangradas e apresentam elementos centrados na página. Este grupo, concebido por ilustradores com formação em design, ora utiliza uma paleta restrita, ora diversa. No segundo, as ilustrações são trabalhadas sobre um fundo branco ou colorido, sem molduras, e recorrem, essencialmente, a uma paleta restrita. Ambos os conjuntos estabelecem relações de dissociação, associação e conjunção entre texto e imagem (tabela 5).

Tabela 5 – Análise das ilustrações do primeiro e do segundo grupo de livros analisados (fonte própria)

1º Grupo	**Com o Tempo**	**Tão Tão Grande**	**A Rainha do Norte**	**Hei, Big Bang!**
Enquadramento	Moldura sem borda; ilustração sangrada; elementos centrados na página	Moldura com borda; ilustração sangrada; elementos centrados na página	Sem molduras; ilustração sem fundo e sangrada; elementos centrados na página	Ilustração sem fundo e sangrada; elementos centrados na página
Paleta cromática	Paleta restrita: amarelo, azul, branco, preto e vermelho	Paleta restrita: amarelo, azul, branco, preto e vermelho	Paleta diversa: amarelo, azul, branco, cor-de-rosa, preto, verde, violeta e vermelho	Paleta diversa: amarelo, azul, branco, cor-de-rosa, preto, verde, violeta e vermelho
Relação texto-ilustração	Dissociação, associação e conjunção	Associação e conjunção	Dissociação, associação e conjunção	Dissociação, associação e conjunção
2º Grupo	**Come a Sopa, Marta!**	**O Cuquedo**	**O Protesto**	**O Duelo**
Enquadramento	Ilustração sangrada	Ilustração sangrada	Ilustração sem fundo e sangrada	Ilustração sem fundo e sangrada
Paleta cromática	Paleta restrita: amarelo, azul, branco, preto e vermelho	Paleta restrita: amarelo, branco, cinzento, laranja, preto e vermelho	Paleta restrita: azul, branco, cor-de-rosa, verde e violeta	Paleta diversa: amarelo, azul, branco, castanho, cinzento, cor-de-rosa, laranja, preto, verde, violeta e vermelho
Relação texto-ilustração	Dissociação, associação e conjunção	Associação e conjunção	Dissociação, associação e conjunção	Dissociação, associação e conjunção

Conclusão

Em jeito de conclusão, ambos os grupos compartilham características como tipo e estilo narrativo, dimensões físicas, encadernação, capa dura (com prolongamento visual), posicionamento do código de barras, localização da ficha técnica e da folha de rosto,

formatação do texto e relações textuais e visuais de dissociação, associação e conjunção. As diferenças entre os dois grupos residem no enquadramento da ilustração, na paleta cromática e na tipografia. No grupo de obras desenvolvidas por designers, utiliza-se uma tipografia não serifada, que se foca na expressividade da letra em livros como *Hei, Big Bang* (2016) e *A Rainha do Norte* (2018). O outro grupo, desenvolvido por ilustradores sem formação em design, utilizam tipografia serifada com especial atenção à legibilidade e leiturabilidade do texto sendo que esta última observação pode resultar pouco coerente, sugerindo talvez alguma insegurança no uso da tipografia e optando estes profissionais por opções gráficas mais robustas.

3.3. Exemplos Avulso

Este capítulo apresenta diversos exemplos avulso, que se relacionam com a materialidade, presente no formato em análise. A sua exposição pretende dar conta das possibilidades com as quais um designer gráfico e editorial pode contactar durante o desenvolvimento de um livro e que poderão ser utilizadas na etapa do protótipo. Nesta secção serão apresentados, além de álbuns ilustrados, diversos suportes que se considerem de interesse para o presente trabalho.

Como referido outrora, o álbum ilustrado é caracterizado pelo hibridismo e experimentação na composição de obras devido à inclusão de diversas narrativas e pela introdução de técnicas características do livro objeto (Ramos, 2020, p. 175). Neste sentido, o segmento em análise pode ser definido além da simbiose entre escrita e ilustração, na medida em que a materialidade merece, segundo Elvin Karana, Owain Pedgley e Valentina Rognoli, um olhar mais atento, por realçar o conteúdo e evocar significados e sensações através das suas propriedades físicas (Karana, Pedgley, & Rognoli, (2015), pp. 17-19). Por meio da perspetiva explicitada, entende-se que a materialidade tem, de facto, um papel preponderante no desenvolvimento do livro que é, pela sua própria natureza, considerado um objeto de design (Knight, 2019, pp. 375-376). Por conseguinte, apresentam-se alguns exemplos onde essa dimensão é visível ao nível do código de barras (figuras 91, 92), da composição tipográfica (figuras 93, 94) e da utilização de anáglifos estereoscópicos (figuras 95, 96).

Figura 91 – Exploração do código de barras em Aqui há Gato (2017) fonte [130]

Figura 92 – Exploração do código de barras em Parrots Over Puerto Rico (2013) fonte [131]

Figura 93 – Exploração tipográfica em Oboe Goes Boom Boom Boom (2020) fonte [132]

Figura 94 – Exploração tipográfica em Obrigado (2024) fonte [133]

Figura 95 – Anáglifo estereoscópico em O Meu Irmão Invisível (2015) fonte [134]

Figura 96 – Anáglifo estereoscópico em Illuminature (2016) fonte [135]

A materialidade dota o texto e as imagens de um significado mais profundo e, embora muitos livros ilustrados exijam que as crianças virem as páginas de uma forma pouco inspiradora para avançar na história, estão a ser exploradas formas cada vez mais

[130] https://www.fnac.pt/Aqui-Ha-Gato-Rui-Lopes/a1039008?origin=google_pla_livro
[131] https://100scopenotes.com/2015/03/18/gallery-the-art-of-the-picture-book-barcode/
[132] https://liantomato.substack.com/p/all-the-hidden-work-behind-a-book
[133] https://www.minutosdeleitura.pt/livros/793338/obrigado/
[134] https://visao.pt/visaose7e/livros-e-discos/2015-12-02-Ler-com-outros-olhos/
[135] http://toolsandtoys.net/the-illumine-kids-science-book-series-by-carnovsky/

inovadoras de o manusear (Alaca, 2019, pp. 246-251). Esta perspetiva é corroborada por Bettina Kümmerling-Meibauer e Jörg Meibauer que referem que, apesar das edições de capa dura ou de brochura serem bastante comuns no mercado editorial, as editoras e os ilustradores tem já criado outras modalidades, além do códex, que convidam outros tipos de interação (Kümmerling-Meibauer & Meibauer, 2019, pp. 259-264). Esta exploração é já uma prática recorrente, desde o século XVIII, através do desenvolvimento dos designados livros móveis, onde se incluem os livros de abas (figura 97), de acordeão (figura 98), de carrossel (figura 99) e de *pop-up* (figura 100) que permitem rodar, levantar, empurrar ou puxar o texto e/ou a ilustração, com o intuito de surpreender, entreter e educar o leitor (Staples, 2018, p. 180). Além destes, também se consideraram livros de túnel (figura 101), com perfurações (figura 102), transparências (figura 103), recortes (figura 104) e diferentes dimensões de papel (figura 105).

Figura 97 – Livro de abas The Secret Garden (2018) fonte[136]

Figura 98 – Livro acordeão Sous la Mer (2022) fonte [137]

Figura 99 – Livro carrossel Little Fish (2019) fonte [138]

Figura 100 – Livro pop-up Under the Ocean (2013) fonte [139]

[136] https://www.amazon.com/-/es/Frances-Hodgson-Burnett/dp/0062692577
[137] https://amaterra.fr/catalogue/sous-la-mer/
[138] https://www.emilyrand.com/books/little-fish
[139] https://itsabook.pt/under-the-ocean?_st=

Figura 101 – Livro de túnel Dans le Secret des Feuillages (2023) fonte [140]

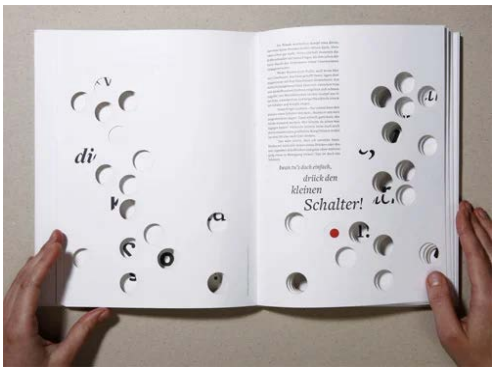


Figura 102 – Livro com perfurações em Zeit Für Die Bombe (1997) fonte [141]

Figura 103 – Livro com transparências em Nella Nebbia di Milano (1996) fonte [142]

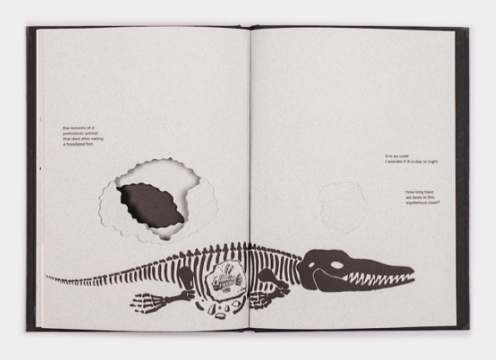


Figura 104 – Livro com recortes em Nella Notte Buia (1996) fonte [143]

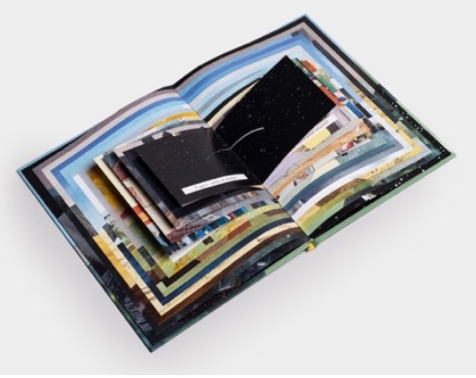


Figura 105 – Livro com papéis de diferentes dimensões em Era Uma Vez (e Muitas Outras Serão) (2021) fonte [144]

[140] https://amaterra.fr/catalogue/dans-le-secret-des-feuillages/
[141] https://www.slanted.de/story/zeit-fur-die-bombe/
[142] https://www.artpapelshop.com/product/nella-nebbia-di-milano-bruno-munari
[143] https://itsabook.pt/nella-notte-buia?t=pt
[144] https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/era-uma-vez/

3.4. Entrevistas: Metodologia e Procedimentos

Ainda na investigação ativa, deste projeto de investigação, fazem parte um conjunto de entrevistas (apêndice 4) que se consideram relevantes, na medida em que, tal como enunciado nos objetivos, se pretendia compreender qual a relação entre ilustração e design na prática projetual do álbum ilustrado.

As entrevistas seguem uma metodologia qualitativa e foram implementadas através de uma seleção prévia dos entrevistados, tendo em conta o seu contributo no desenvolvimento do álbum ilustrado português e a sua formação e autoria nos estudos de caso analisados. Dos oitos profissionais contactados, via email, obteve-se resposta de apenas cinco: três ilustradores, que são também designers, e dois ilustradores, sem formação na área do design, dos quais quatro são do sexo feminino e um do sexo masculino. As entrevistas decorreram entre os dias 25 de abril de 2024 e 22 de maio de 2024, através da plataforma *Google Meet,* e foram conduzidas com base nos dois guiões elaborados. Após explicação do projeto, foi dada aos entrevistados uma declaração online de Consentimento Livre, Informado e Esclarecido (apêndice 2), que os mesmos reconheceram ter recebido, indicando que queriam participar no presente projeto. O primeiro guião (apêndice 3) direcionava-se aos ilustradores com formação académica na área do design gráfico, de comunicação ou editorial e procurava compreender essencialmente o papel do designer no desenvolvimento do álbum ilustrado. O segundo (apêndice 3), por sua vez, tinha como intenção entender o papel do ilustrador e a sua interação com o designer no âmbito do objeto deste estudo. É pertinente ressaltar que ambos os guiões contém questões comuns[145], que se relacionam com o tipo de formação e sua respetiva importância, com o processo criativo e com o pensamento e desenvolvimento dos peritextos que compõem o formato em análise. Além disso, salienta-se que as entrevistas podem ser lidas de forma integral no apêndice 4, onde estão organizadas segundo uma ordem cronológica, em função do dia em que decorreram.

3.4.1. Seleção e Caracterização dos Entrevistados

A seleção dos entrevistados no presente estudo tem relação direta com a escolha dos estudos de caso analisados no capítulo 3. Como mencionado anteriormente, obteve-se resposta de cinco profissionais: três ilustradores, que são também designers, e dois ilustradores, sem formação na área do design. Deste modo, os entrevistados são Catarina

[145] Guião nº1: 1; 1.1.; 1.2.; 2; 2.1.; 2.2.; 3; 4.; 5.; 6.; 7.; 10; 11; 12.; 13; 14; 15; e 18.; e devida correspondência no guião nº2: 1; 1.1.; 1.2.; 2.; 2.1.; 2.2.; 3.; 4.; 5.; 6.; 7.; 12.; 13.; 14.; 15.; 16.; 18. e 20.

Sobral (1985), Joana Estrela (1990), Madalena Matoso (1974), Inês Viegas Oliveira (1995) e Paulo Galindro (1970).

Ilustradores, com formação em design

Joana Estrela nasceu em Penafiel no ano de 1999 e licenciou-se em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Residiu nas cidades de Budapeste e Vilnius e atualmente habita em Bruxelas, onde estuda Banda Desenhada na LUCA *School of Arts*. A designer e ilustradora desenvolveu inúmeras obras, como *Mana* (2016), *A Rainha do Norte* (2017), *Aqui é um Bom Lugar* (2019) e *Menino, Menina* (2020), reconhecidos no âmbito de diversas premiações. Entre estas salienta-se o Prémio Nacional de Ilustração, Prémio Amadora BD – Festival Internacional para Melhor Ilustração de Livro Infantil, Prémio Internacional de Serpa para Álbum Ilustrado e Prémio para Melhor Ilustração de Livro Infantil. Além disso, constata-se que as suas obras estão traduzidas para francês, catalão, inglês e espanhol, podendo ser encontradas internacionalmente (Planeta Tangerina, s.d.).

Catarina Sobral nasceu em Coimbra no ano de 1985 e licenciou-se em Design na Universidade de Aveiro. Frequentou o mestrado em Ilustração no Instituto Superior de Educação e Ciências e atualmente desempenha atividades na área da ilustração, da gravura e da direção de arte em teatro e cinema de animação. Sobral atua como ilustradora editorial em jornais e revistas da especialidade e é igualmente autora e ilustradora de diversos álbuns ilustrados, tais como: *Greve* (2011), *O meu Avô* (2014), *Achimpa* (2015), *Tão Tão Grande* (2016) e *Toi Toi Toi* (2022). O mérito da designer e ilustradora foi reconhecido através da atribuição dos prémios que se seguem: Prémio Nacional de Ilustração 2011 e 2016, Prémio de Melhor Ilustração para o Livro Infantil do Festival da Amadora 2013 e Prémio Autores da SPA na categoria de Melhor Livro Infanto-Juvenil. Por último, ressalta-se, de igual modo, que Catarina Sobral integrou exposições nacionais e internacionais, de onde se destaca a 57.ª Exposição Internacional de Ilustração da Feira do Livro de Bolonha com as ilustrações da obra *Toi Toi Toi* (2022) (Catarina Sobral, s.d.).

Madalena Matoso nasceu em Lisboa no ano de 1974 e licenciou-se em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Frequentou uma pós-graduação em design gráfico e editorial na Universidade de Barcelona e, no ano de 1999, criou a editora independente Planeta Tangerina, que atua em simultâneo como um estúdio de produção de conteúdos, ilustração e design gráfico. Além disso, Matoso dá aulas de

ilustração na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, desde 2010, e, ao longo da sua carreira, elaborou diversas obras, de onde destacamos, a título de exemplo, *Quando Eu Nasci* (2009), *Para Onde Vamos quando Desaparecemos?* (2011), *Com o Tempo* (2014) e *Livro Clap* (2014). Esta foi igualmente reconhecida no âmbito do Prémio Nacional de Ilustração em 2006, 2007, 2008, 2009, 2011 e 2014, do Prémio Ilustração de Livro Infantil Festival de BD Amadora em 2008 e 2011 e do Prémio Autor SPA/Livro Infantojuvenil 2015. Além disso, foi selecionada para a Exposição de Ilustração da Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha 2018 com a obra *Não é Nada Difícil – O Livro dos Labirintos* (2017) e os seus livros encontram-se publicados a nível internacional (Planeta Tangerina, s.d.).

Ilustradores, sem formação na área do design

Inês Viegas Oliveira nasceu em Tavira no ano de 1995 e é licenciada em Física. Após frequência no mestrado em Matemática, pós-graduou-se em Ilustração na Universidade Autónoma de Lisboa e, desde então, integra exibições individuais e coletivas, como a Exposição de Ilustradores da Feira do Livro Infantil de Bolonha 2020, 2022 e 2023. Concomitantemente, foi agraciada com o Prémio *BIG* Revelação 2023 – Bienal de Ilustração de Guimarães, o Prémio Nacional de Ilustração 2023, além de distinguida no *100 Outstanding Picturebooks (dPICTUS)*, Feira do Livro Infantil de Bologna 2023 com *O Duelo (2022)*. Atualmente, dedica-se à produção de livros infantis, à edição da revista literária independente *Limoeiro Real* e colabora com a livraria independente *It´s A Book*, sediada em Lisboa (Lusa, 2023).

Paulo Galindro nasceu no Barreiro em 1970 e licenciou-se em Arquitetura pela Universidade Lusíada. Acumula as funções de técnico superior, no Instituto Nacional para a Reabilitação, e de ilustrador, tendo já ilustrado livros em parceria com escritores nacionais e internacionais de prestígio. As suas obras foram premiadas no âmbito do Prémio Nacional de Ilustração 2009, Prémio SPA/RTP 2010, na categoria de Literatura Infantojuvenil, e 5ª Edição dos Prémios de Edição da Revista Ler/*Booktailors*, na categoria Melhor Ilustração Original e Design de Obra Infantojuvenil. Atualmente, é ilustrador de obras como *O Cuquedo* (2008), *O Cuquedo e um Amor que Mete Medo* (2017), *O Cuquedo e os Pequenos Aprendizes do Medo* (2019), *O Cuquedo Guia Prático do Susto* (2022), *O Meu Pai é Meu!* (2022) e *A Mãe é Minha!* (2023) (Centro Português de Serigrafia, s.d.).

3.4.2. Análise dos Dados das Entrevistas

Este subcapítulo visa apresentar uma análise dos dados obtidos através das entrevistas realizadas aos profissionais apresentados e caracterizados previamente, que serão nomeados da seguinte forma: Joana Estrela (JE), Catarina Sobral (CS), Madalena Matoso (MM), Inês Viegas Oliveira (IVO) e Paulo Galindro (PG). Esta análise será dividida em 4 tópicos: formação académica e a sua influência, o álbum ilustrado e os seus constituintes, processo de desenvolvimento do álbum ilustrado e processo colaborativo entre o designer e o ilustrador. Ressalva-se que algumas questões pertencem apenas ao primeiro ou segundo guião e estão sinalizadas como tal nas notas de rodapé.

Formação académica e a sua influência

Quanto à formação, três profissionais frequentaram cursos ou workshops de ilustração e consideram que a formação nessa área teve, de facto, influência no processo de criação do álbum ilustrado: "(...) depois tirei uma pós-graduação de um ano em ilustração (...) Sim, acho que sim (...) foi assim um primeiro contacto e tive professores que foram muito importantes para mim (...)" (IVO); "Eu tirei um grande curso de ilustração na Ar.co (...). Para mim, foi mesmo muito importante" (PG); "Sim, eu fiz o mestrado em ilustração no ISEC (...) acho que me deu muitas bases, sim, me deu muitos conhecimentos (...)" (CS).

Os restantes entrevistados não frequentaram um curso na área da ilustração: "Não (...) Tínhamos uma disciplina ou outra de ilustração, mas não era dedicado só à ilustração" (JE); "A ilustração nunca fiz nenhum curso..." (MM). Destes dois, apenas um sente que essa ausência de formação "acaba por influenciar um pouco..." (MM) o processo de criação do álbum ilustrado.

Dos cinco entrevistados, três têm formação em design gráfico, de comunicação ou editorial e todos sentem que essa instrução tem, efetivamente, influência no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado: "Sim, design de comunicação (...) influenciou, mesmo que não seja diretamente" (JE); "Eu fiz licenciatura em design (...) a formação em design certamente influenciou (...)" (CS); "... tirei design de comunicação (...) talvez em termos de metodologia de trabalho influencia..." (MM).

Os dois que não frequentaram esse curso sentem que essa ausência de conhecimento tem implicação no seu processo de criação: "tive uma cadeira de design, mas foi só isso (...) sim, acho que o design é mesmo muito importante..." (IVO); "a minha formação (...) não é na área do design (...). Em algumas coisas, sinto..." (PG). Quando questionado em

maior detalhe, Paulo Galindro nomeou a tipografia como uma área em que gostaria de ter maior conhecimento: "Para já, fascina-me o mundo das fontes (...). Sinto que tenho alguma tendência para acabar por ser muito limitado nas escolhas".

O álbum ilustrado e os seus constituintes

Relativamente à relevância e ao crescimento do álbum ilustrado em Portugal, os cinco entrevistados consideram o formato pertinente e "...num bom caminho" (JE), pois "tem uma grande importância na formação dos leitores..." (MM) e "há mais concursos, há mais álbuns silenciosos também... (...) há uma contaminação também por parte dos livros (...)" (CS).

À pergunta "Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem especifica? Como gere cada uma destas vertentes?", cinco entrevistados responderam que as trabalham em simultâneo: "... quando começo é tudo misturado" (JE); "... eu diria que é em simultâneo" (IVO); "... vou pensando tudo de uma vez só..." (PG); "Mais ou menos em simultâneo" (CS); "não têm assim tempos tão separados para um e para outro" (MM). A propósito desta questão, 1 entrevistado afirmou tratar sempre do design e da ilustração de todas as suas obras: "Normalmente, faço eu sempre, sempre" (MM).

Dos cinco entrevistados, quatro mencionam que os elementos pertencentes à área do design gráfico ou editorial são "... a maneira como é impresso, os formatos... a capa?" (JE); "... a posição do texto face à imagem, o formato (...) trabalhar as cores da imagem (...) a capa (...) e a composição (...). Acho que o papel..." (IVO); "capa, contracapa, as guardas, a folha de rosto, a lombada (...) sobrecapa, se houver uma folha de celofane (...) temos a história no miolo (...) a questão da tipografia" (CS); "... o papel que vai ser usado, até os formatos (...) a capa (...) a escolha da tipografia..." (MM). Um entrevistado considera que "do ponto de vista do ato do design, tudo é design e ilustrar um livro é design e fazer um livro é design..." (PG). A propósito do formato, Catarina Sobral expõe uma preferência pelo formato vertical, dado que "é mais fácil organizar a composição...".

Para quatro entrevistados, os elementos do álbum ilustrado que pertencem à área da ilustração são "... os desenhos e talvez a caligrafia..." (JE); "... a técnica que tu utilizas..." (IVO); "... as duplas-páginas, algum elemento que possa estar na folha de rosto, a ilustração da capa. Sim, as guardas também..." (CS); "... tudo o que é uma imagem..."

(MM). O último entrevistado acredita que "(...) nada é só ilustração, nada é só design, tudo é design, tudo é ilustração" (PG).

Em relação à questão "Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as obras em que trabalha?", cinco iniciam o processo através de uma ideia e/ou da leitura de um texto: "... eu tenho uma ideia do texto ou (...) uma lista de ideias..." (JE); "... começa com uma ideia..." (IVO); "... eu vou ler o texto, leio algumas vezes..." (PG); "... primeiro é ter a ideia..." (CS); "Recebo o texto... ler o texto..." (MM). Um entrevistado menciona que se segue uma fase de "... pesquisa ou de procura..." (IVO) e cinco indicam que fazem pequenos esboços e/ou desenhos: "... faço desenhos e depois percebo como é que tudo fica numa sequência..." (JE); "... a partir daí, são sempre pequenos estudos..." (IVO); "E faço logo os desenhos muito mal feititos..." (PG); "... às vezes começo logo a fazer experimentação..." (CS); "... começo a fazer desenhos..." (MM).

Três entrevistados elaboram um *storyboard*: "A certa altura, faço as tais... Os tais *storyboards*..." (PG); "(...) a fase seguinte será realmente acabar o *storyboard* ou começar o *storyboard* ..." (CS); "(...) Eu até às vezes faço três ou quatro duplas do *storyboard* e depois abandono e sigo para o livro..." (MM). Três entrevistados referem as artes finais: "... começo as artes finais..." (PG); "... depois faço as artes finais" (CS); "... faço as artes finais..." (MM) e dois o tratamento da imagem no *Photoshop*: "... trabalho as imagens no *Photoshop*..." (PG) "... trabalhá-las no *Photoshop*..." (MM). Por último, quatro fazem a paginação: "... vou tentar paginar..." (IVO); "... introduzo-as no *InDesign*, trabalho o texto... já tenho as fontes escolhidas, vou colocando o texto em função das ilustrações..." (PG); "... depois pagino." (CS); "Entre o *InDesign*, que é onde eu faço a paginação..." (MM). A propósito disto, Catarina Sobral explica que após as artes finais escolhe uma tipografia ou desenha o texto à mão: "Se ainda não tenho uma fonte que queira usar, se quero desenhar uma faço isso nessa altura, se decido fazer tudo à mão faço o texto todo no final..." (CS). Um entrevistado refere que o processo de criação se altera de acordo com os diferentes projetos e quatro indicam que este se mantém igual.

Processo de desenvolvimento do álbum ilustrado

Dos três entrevistados que responderam à seguinte pergunta "Como pensa o design editorial do álbum ilustrado, nomeadamente a tipografia, a grelha, o *layout*, a

legibilidade e a leiturabilidade do texto"[146], três indicam que estas vertentes estão implícitas no trabalho de ilustração, são trabalhadas de forma intuitiva e devem estar ao serviço do livro: "Em relação a leiturabilidade e legibilidade (...) já está meio que inserida no trabalho de ilustração" (JE); "Então, ele já é pensado quando faço a composição da página." (CS); "Penso, não sei bem como é que penso, mas penso muito. (...) tu decides sempre o que é mais interessante para o livro (...)" (MM). Todavia, Joana Estrela afirma não pensar muito nestas questões: "mas não penso nisso tanto, eu acho que se tivesse de fazer, por exemplo, um livro que fosse mesmo... Com texto mais longo, aí teria de ter ajuda a decidir como são as margens, a entrelinha, o alinhamento, essas coisas todas". Dois entrevistados indicam que estas decisões são tomadas em conjunto com a editora: "Contudo, já fiz alguns livros que eram com fontes e aí tenho a ajuda de uma designer do Planeta Tangerina (...)" (JE); "E, às vezes, isso é discutido também com a editora." (CS).

Os três entrevistados que responderam à questão anterior indicam que, durante este processo, contactam com outros designers: "Para mim, é sempre uma vantagem trabalhar com outras pessoas..." (JE); "(...) enviei as imagens todas à designer e ela paginou..." (CS); "(...) nessa fase em que começamos a juntar o texto e as ilustrações também é uma coisa mais partilhada aqui pela equipa" (MM). Catarina Sobral revela que estabelece contacto "por email ... por telefone" e que trabalha com diversas equipas de designers: "Para a Bruaá é sempre a mesma designer... para as Edições SM e esse aí é com os designers da editora...".

À questão "Em que fase do processo se começa a preocupar com a vertente do design editorial?"[147], dois entrevistados responderam que depende do projeto e que decisões relacionadas ao formato, ao material e ao número de páginas podem ser tomadas no início do processo. Já as questões de ilustração, tipografia, design e impressão são ponderadas no meio ou no final do desenvolvimento do álbum: "Isto depende um bocado... e, quando começo a trabalhar, eu tenho de saber que são páginas divisíveis por quatro (...), mas há coisas que pensamos mais no final..." (JE), "Há a fase inicial em que se define formatos e materiais e número de páginas (...) pronto, depois a parte de tipografia e esse tipo de questões, isso pode ser decidido numa fase mais a meio do processo..." (MM). A outra entrevistada considera que tudo é pensado em simultâneo: "Não é uma coisa que é pensada "agora é design editorial", então, quais vão ser as regras que eu vou utilizar aqui..." (CS).

[146] Questão presente no primeiro guião apenas.
[147] Questão presente no primeiro guião apenas.

Dois cinco entrevistados, três têm hábito de utilizar caligrafia: “Sim (...) estou a dar aspetos visuais ao texto, não é só aquilo que está escrito, mas é a maneira como está escrito” (JE); “Eu já utilizei caligrafia em alguns álbuns...” (PG), “Sim. (...) enquanto leitora... gosto mais dos livros que são escritos à mão (...). E eu não me sinto tão confortável para escolher tipos de letra que fiquem bem com a ilustração” (CS). Dois entrevistados admitem não utilizar tanto: “Não, era um coisa que eu gostava de fazer...” (IVO); “(...) eu tenho uma letra péssima, na verdade, e por isso digamos que para textos mais longos, às vezes parece que não está ali a casar bem, não gosto de ver, não sei” (MM). Quando questionada em maior detalhe, Catarina Sobral indicou que o processo de criação da caligrafia resulta de muito treino e de desenho. Quando deseja criar uma fonte a partir da sua caligrafia utiliza o programa *FontLab*.

Relativamente à questão “Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?”, três entrevistados indicam que não: “Depende um bocadinho da editora que traduz (...). Há editoras que me contratam a mim para fazer caligrafia, há editoras que têm, tipo, alguém *in-house* que faz para eles e eu aprovo sempre no final, se gosto ou não” (JE); “(...), mas nessas situações ou eles assumem que não vão por, (...), e fazem eles com o designer deles ou, muitas vezes, eles pedem ao ilustrador e pagam, não é, para o ilustrador refazer...” (IVO); “Sabemos que é um, que vai ser... Que vai dificultar um bocadinho (...) e se para o livro é melhor ser escrito à mão, é escrito à mão, mesmo que depois dê mais trabalho” (MM). Dois entrevistados demonstram preocupação e cuidado: “Porque eu tenho sempre uma fonte de substituição, lá está, desde que fiz o segundo livro que me preocupei com isso (...)” (CS), “E, então, sempre que eu tenho cenas à mão, que envolvam escrita, eu faço-as em pós-produção, para evitar, mais tarde, ter esse problema...” (PG).

Dos cinco entrevistados, três concordam que o texto pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra: “(...) tu até podes escrever uma coisa a dizer “ah, tou tão contente por te ver”, mas a maneira como escreves, tipo a caligrafia, mostra que não estás.” (JE); “Sim, eu acho que faz diferença” (IVO); “Ajuda à expressividade do texto, ajuda o leitor ou a leitora a entender como pontuar, como ler em voz alta, como entender a importância daquela parte do texto, pela forma como ela está colocada na página” (CS). Dois entrevistados indicam que, utilizando caligrafia ou não, o importante é o conjunto do livro: “Está tudo interligado, tudo conspira bem ou mal para o sucesso ou insucesso do livro” (PG); “Para mim, não é o com caligrafia é mais rico do que o sem caligrafia (...). Ou seja, para mim, o que é importante é que o conjunto funcione bem e que o texto, a

imagem e as letras estejam o mais coesas possível e que se relacionem da melhor forma possível (...)" (MM).

De 1 a 10, quatro entrevistados consideram que a importância da legibilidade e da leiturabilidade do texto no desenvolvimento do álbum ilustrado é 10: "Sim, acho que sim, tipo 10. Sim, acho que é super importante mesmo" (IVO); "O mau design de um livro, (...), incluindo, especialmente, o texto, pode ser a razão pela qual aquela criança vai ter o resto da vida dela uma relação conflituosa com os livros" (PG); "Se nós não sentimos esse desconforto, se está tudo bem e conseguimos ler bem, então é bom design, o bom design é invisível, não é?" (CS); "(...) a importância é 10, mas a comunicação é 10 também, ou um 11 vá (...)" (MM). Madalena Matoso ressalva que "pode acontecer eu optar por uma coisa menos legível, porque faz parte do jogo e está ao serviço do conteúdo do texto (...)". Uma entrevistada dá a classificação de 5: "Tem de ser legível, mas muito legível, pouco legível, não sei, mas tem de ser minimamente legível. (...) Dou um 5" (JE). Para Catarina Sobral, a legibilidade e a leiturabilidade do texto e a expressividade da letra podem cruzar-se: "Eu acho que é possível (...). Até porque também é importante treinar as crianças para ver várias expressões gráficas...".

O *layout* do texto é determinado à priori por dois entrevistados: "Pronto, normalmente eu penso neles antes (...)" (IVO); "O texto não é algo que cai lá em cima depois (...)" (PG). Os outros dois entrevistados afirmam que o texto é determinado pela ilustração: "É determinado pela ilustração" (CS); "(...) depende da ilustração" (MM) e um entrevistado explica que depende do livro: "Depende um bocadinho do livro (...)" (JE). Dos cinco entrevistados, quatro definem a composição do texto com base no ritmo: "(...) tento sempre também perceber um ritmo (...) (JE); "(...) acho que tem a ver com o ritmo (...)" (IVO); "(...) o que eu às vezes sinto necessidade em termos de ritmo é (...)" (CS); "Se tu mudas o texto de sítio (...) tem de ser um ponto em que chames a atenção para qualquer coisa (...)" (MM). Um entrevistado fá-lo através de diagramas ou de um *storyboard* "Eu faço diagramas (...). Faço logo um *storyboard*" (PG) e outro menciona que "...há livros que não precisam de tipos de paginação diferente, há livro que eu tenho que são quase só páginas duplas, depende muito da história, o ritmo da história, da quantidade de texto" (CS).

Quatro entrevistados consideram as margens e o espaço negativo da página importantes: "Eu considero isso um bocado como uma parte da composição da imagem, por isso eu não vejo muito como separar da ilustração. Como tal, é importante..." (JE); "Sim (...), são coisas a que eu tenho sempre muita atenção..." (IVO); "É... É, a importância é total..."

(PG); "Nós damos muita importância a (...) todos esses elementos..." (MM). O outro entrevistado, Catarina Sobral, indica que "não, margens não penso muito em margens... (...) o espaço vazio é importante (...)".

Três profissionais indicam que a sua prática de ilustração e de design, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos, devido à experiência adquirida[148]: "(...) sinto sempre que estou a evoluir, porque cada novo livro é um desafio muito diferente" (JE); "Sim, sim, claro (...), então comecei a mudar isso e a praticar, a ganhar mais vocabulário, a desenhar mais mulheres, pessoas não binárias, de diferentes raças, de diferentes etnias" (CS); "Sim, eu acho que sim. (...) Acho que estamos sempre a aprender, sempre, sempre e estamos sempre a incorporar isso" (MM).

Os outros dois entrevistados consideram que a sua prática de ilustração, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido à experiência adquirida[149]: "Sim, eu acho que sim, acho que quanto mais tu trabalhas e quantas mais coisas fazes, mais atenta vais estando (...)" (IVO); "Eu tomei uma decisão que é por isso que eu não tenho um estilo definido, todos os meus livros são diferentes uns dos outros. (...) Estou sempre a usar técnicas completamente diferentes (...)" (PG).

Todos os entrevistados (5) consideram peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado: "São tipo a sala de espera para a história... eu acho que ter essas outras páginas ajuda muito a criar um ambiente." (JE); "Sim... A capa é uma coisa muito importante. (...) A ficha-técnica também é uma coisa que é importante (...). As guardas são super importantes..." (IVO); "Totalmente. (...) tudo é livro, tudo é livro" (PG); "São as fronteiras do álbum... São... Tudo, eu penso sempre no álbum como um todo..." (CS); "Sim, sim, como tudo o resto (...). O nosso pensamento aqui está sempre à procura disso, que é o que é melhor para o livro, o que faz sentido para o livro" (MM).

Processo colaborativo entre o designer e o ilustrador

Dos três entrevistados que tiveram contacto com a questão "De que forma considera importante ser a mesma pessoa a desenvolver todo o álbum ilustrado"[150], três não julgam importante: "Não acho que seja importante, acho que é conveniente..." (JE); "Não acho

[148] Questão presente no primeiro guião apenas.
[149] Questão presente no segundo guião apenas.
[150] Questão presente no primeiro guião apenas.

que seja mais importante…" (CS); "Também não sinto que tenha que ser regra obrigatória" (MM).

Os outros dois entrevistados[151] consideram que a questão tipográfica deve ser da responsabilidade do designer e do ilustrador: "Ficou a cargo da designer (…) voltou para trás, para eu aprovar isso, para perceber se estava tudo como eu queria" (IVO), "(…) havendo designer na equação, eu acho que tem que haver diálogo entre os dois universos" (PG). Para estes entrevistados, é importante serem duas pessoas, com formações específicas, a desenvolverem o álbum ilustrado: "Sim… é super importante, porque, ao mesmo tempo, também dá mais liberdade ao ilustrador (…) me deixa muito descansada, saber que há alguém muito competente a fazer esse trabalho e que não é uma preocupação que eu tenho de ter a 100%…" (IVO); "É muito importante ouvir uma segunda opinião, ainda para mais se for uma pessoa com sensibilidade para a área" (PG).

À questão "Sente que o processo colaborativo com o designer é pertinente no desenvolvimento do álbum ilustrado? Porquê?"[152], dois entrevistados responderam de forma positiva: "É, acho que é super importante. Pronto, como eu te disse, as minhas lacunas levam-me a que eu faça erros (….) por isso acho que é mesmo essencial que haja um designer e que seja uma colaboração…" (IVO); "Portanto, qualquer parte do livro se, de repente, tiver um contributo de um designer (…) é, para mim, válido" (PG);

Dois entrevistados admitem não ter muita experiência para responder à pergunta "Em que momento do processo de desenvolvimento do álbum ilustrado contacta com o designer?"[153]: "não tive nenhum momento prévio em que tivesse apresentado ou tirado dúvidas em relação ao design…" (IVO); "Não tenho, em nenhum momento, do meu trabalho… Não passo o meu trabalho para um designer" (PG).

À questão "Quando trabalha com um designer são compartilhadas e discutidas ideias relativamente ao desenvolvimento do álbum ilustrado? De que forma?"[154], dois entrevistados responderam que não têm experiência suficiente: "Sim, pois, olha, é que eu só tive esta experiência do livro e, nesta caso, foi muito suave…" (IVO); "Portanto, essa pergunta, no meu caso, não é muito aplicável, mas acredito muito, como princípio basilar, no diálogo entre as pessoas e nos *brainstormings*" (PG).

[151] Questão presente no segundo guião apenas.
[152] Questão presente no segundo guião apenas.
[153] Questão presente no segundo guião apenas.
[154] Questão presente no segundo guião apenas.

Relativamente ao *layout* do texto resultar de uma colaboração com o designer ou ser trabalhado de forma individual (pelo designer e pelo ilustrador), um afirma que o processo é colaborativo[155]: "Sim, sim, é um processo colaborativo de certa forma" (IVO) e outro indica que é individual, mas que pode haver contacto: "É só minha, mas pode, depois, haver mudanças em processo de revisão (...) também me dão dicas, antes até de escolher a fonte..." (PG).

3.5. Conclusão do Capítulo

De modo geral, o capítulo que agora se conclui teve como propósito apresentar as metodologias de investigação utilizadas no presente trabalho, que se organizam em três fases: observação e análise dos estudos de caso, apresentação de exemplos avulso e entrevistas semiestruturadas. Destaca-se a importância do atual capítulo, na medida em que se trata de uma etapa pertinente à investigação que sustenta e valida cientificamente o protótipo a elaborar no capítulo 3.

Os dados obtidos através da análise dos estudos de caso permitiram compreender que os peritextos têm uma importância considerável no álbum ilustrado português, dado serem trabalhados como parte do livro em todas as obras analisadas. Verificam-se algumas diferenças quando um designer participa no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado, na medida em que se notam distinções no enquadramento da ilustração, na quantidade de cores utilizadas e na utilização de tipografia não serifada, com foco na expressividade da letra. Todavia, estas diferenças não parecem ser significativas.

Em relação à informação recolhida por meio dos exemplos avulso, destacam-se diversos aspetos, entre eles a quantidade de possibilidades com as quais um designer editorial pode contactar durante o processo de desenvolvimento de uma obra e que poderão ser transpostas para o contexto do álbum ilustrado. Também se concluiu que a composição tipográfica e a inclusão de peritextos, como o código de barras, em elementos narrativos podem auxiliar no desenvolvimento de uma obra mais interessante a nível textual e gráfico. Também a materialidade se revelou pertinente, dado poder dotar o livro de significados mais profundos, através da inclusão de técnicas características dos livros móveis: abas, carrossel, *pop-up* e acordeão; e da introdução de diferentes materiais e técnicas: acetatos, anáglifos estereoscópicos, diferentes papéis, perfurações e recortes. Seguem-se duas sínteses esquemáticas (figuras 106, 107) que demonstram aspetos

[155] Questão presente no segundo guião apenas.

relevantes ao nível da expressividade que o álbum ilustrado pode adquirir e que resultam, maioritariamente, da análise dos estudos de caso e dos exemplos avulso.

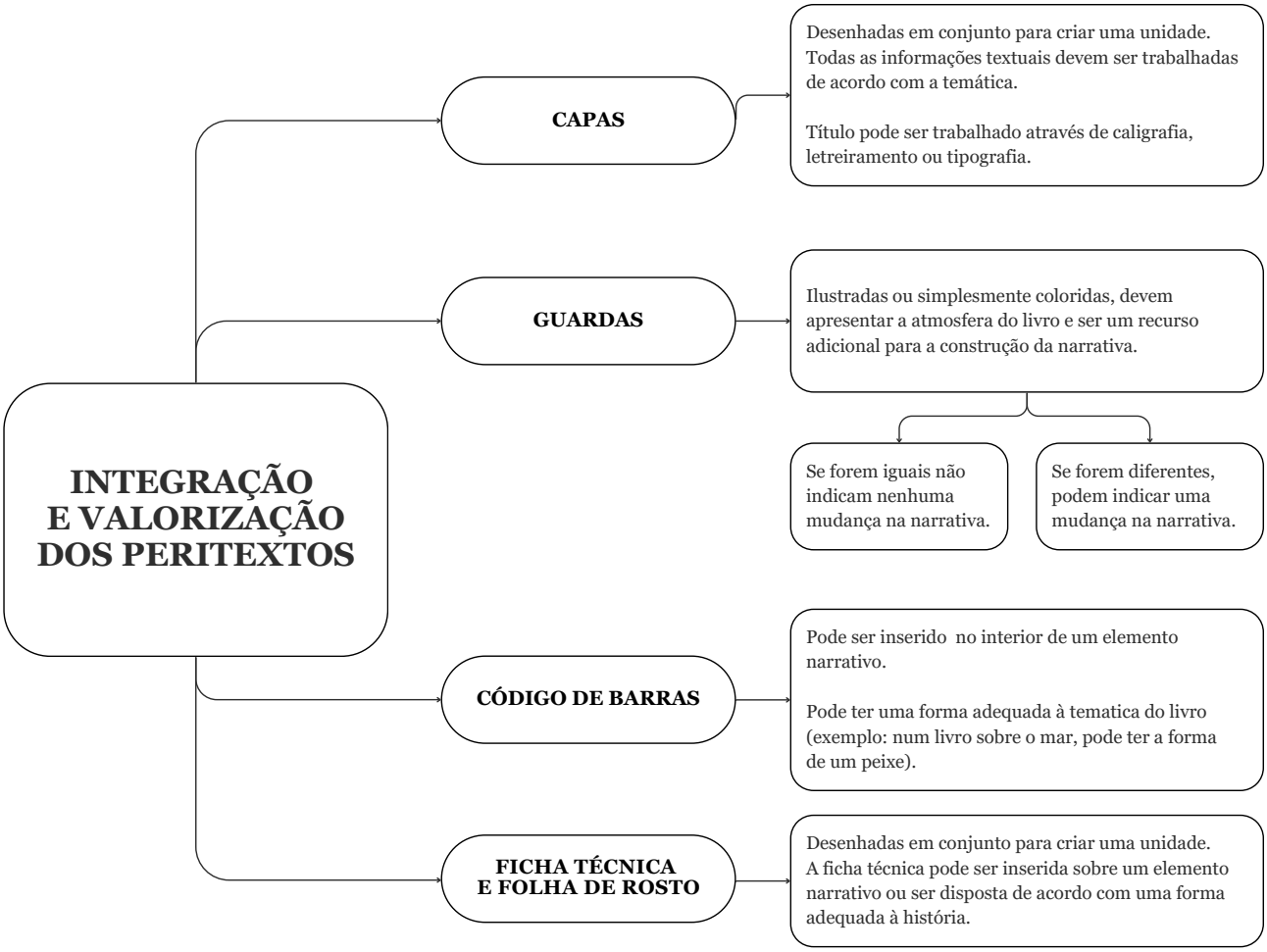


Figura 106 – Síntese esquemática relativa à integração e valorização dos peritextos (obtida através da análise dos estudos de caso) (fonte própria)

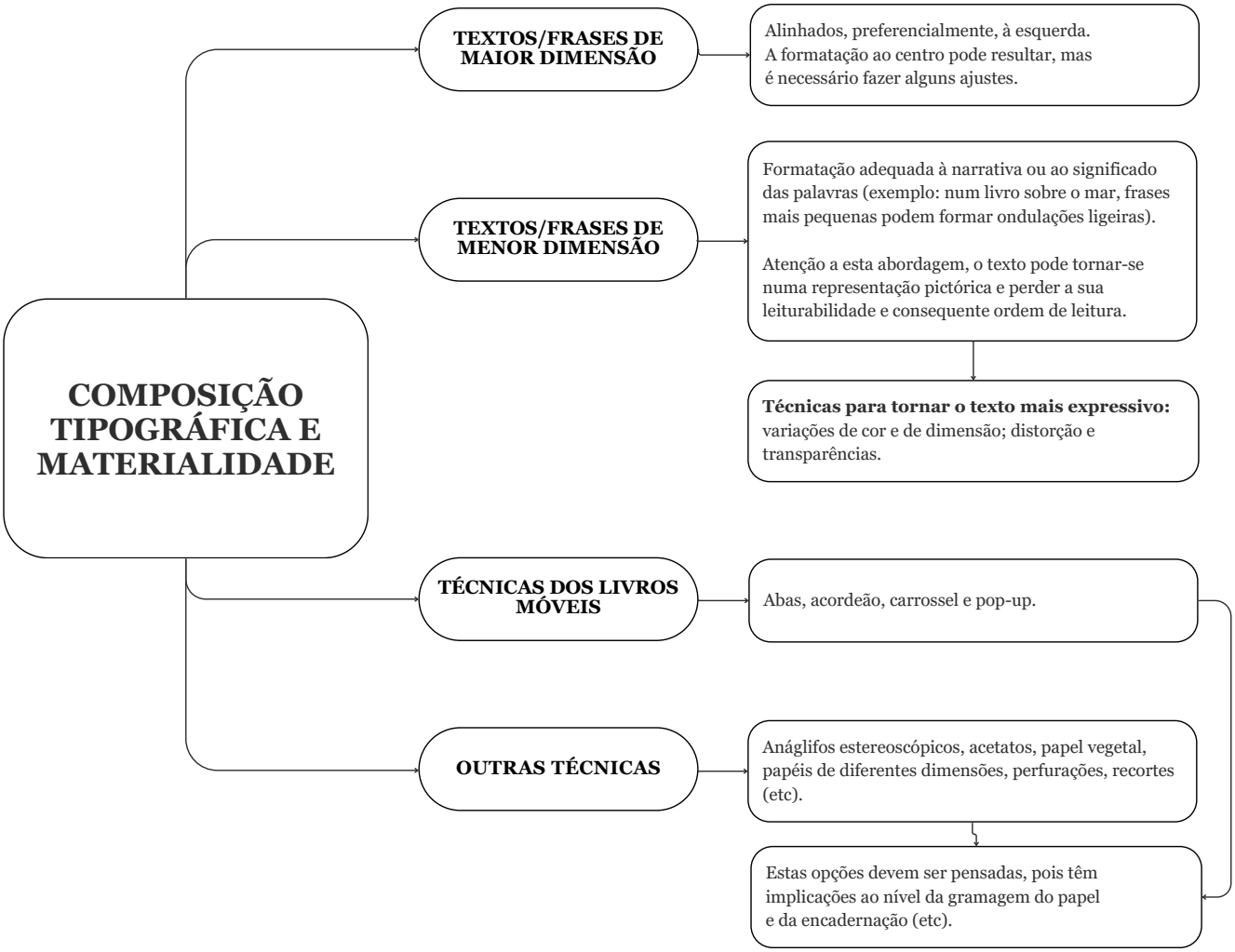


Figura 107 – Síntese esquemática relativa à composição tipográfica e à materialidade (obtida através da análise dos exemplos avulso) (fonte própria)

Já as entrevistas permitiram entender que a formação em ilustração e design gráfico, editorial e/ou de comunicação tem influência no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado. Todos os entrevistados notam um crescimento relevante do formato em Portugal e trabalham texto, ilustração e design em simultâneo. Os elementos que os profissionais entrevistados consideram ser do campo do design são a impressão, os formatos, a capa, a composição do texto e da ilustração e o tratamento de imagem e das suas cores. Os elementos que os profissionais entrevistados consideram ser do campo da ilustração são as técnicas escolhidas, o desenho e a caligrafia. O processo de desenvolvimento do álbum ilustrado é referido de diversas formas por cada entrevistado. Todavia, é possível reunir pontos comuns, tais como: ideia ou leitura do texto, pesquisa e procura, pequenos esboços e desenhos, *storyboard*, artes finais, tratamento da imagem no *Adobe Photoshop*, paginação no *Adobe InDesign* e escolha da tipografia ou desenho do texto em caligrafia.

Além disso, o design editorial está implícito no trabalho de ilustração, sendo elaborado de forma intuitiva, ao serviço do livro e, em alguns casos, em conjunto com a editora. O momento em que os entrevistados se preocupam com o design gráfico e editorial difere de projeto para projeto. Todavia, podem definir-se questões relacionadas ao formato, ao material e ao número de páginas no início do processo, e de ilustração, tipografia, design e impressão no meio ou no final. Menciona-se, inclusive, uma preferência pelo formato vertical. A utilização da caligrafia é opcional e quando traduzida para outros idiomas pode ser facilmente trabalhada pela editora ou pelo ilustrador, que a refaz. Os entrevistados consideram que tanto a tipografia como a caligrafia podem enriquecer o texto e a grande maioria classifica a legibilidade e a leiturabilidade como um fator importante. O texto pode ser trabalhado em função da ilustração ou vice-versa e a composição é desenvolvida em função do ritmo do livro, com base em diagramas ou *storyboards*. Tal como as margens e os espaços negativos da página, também os peritextos são considerados importantes por todos os entrevistados, que indicam que a sua prática de design e/ou de ilustração tem evoluído. Na generalidade, o trabalho colaborativo entre designer e ilustrador é mencionado como uma prática benéfica ao desenvolvimento do formato. Através das entrevistas realizadas, elaborou-se uma síntese esquemática (figura 108) que permite compreender a perceção dos entrevistados relativamente ao álbum ilustrado, a relação entre design e ilustração neste formato e o modo como o processo de desenvolvimento decorre.

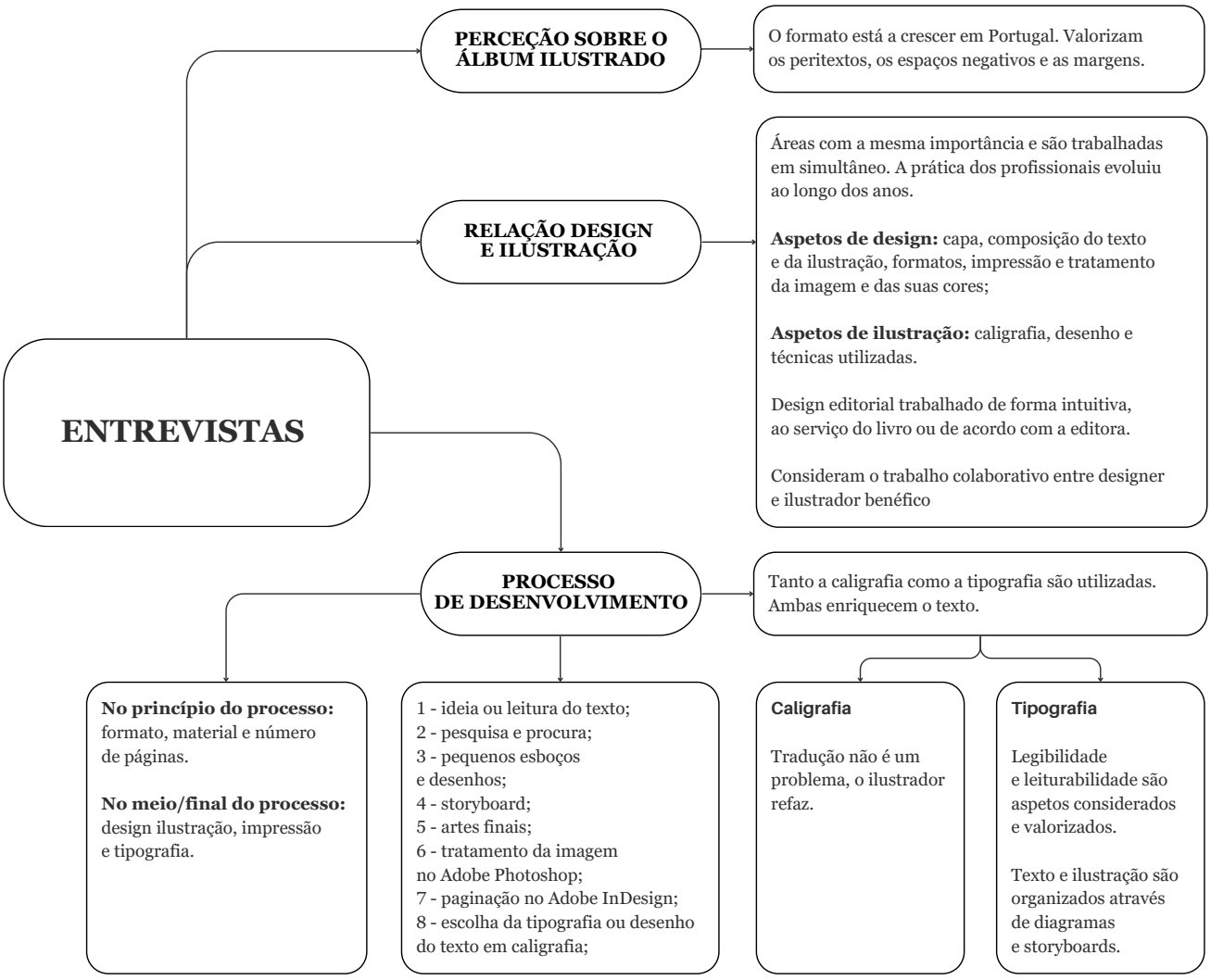


Figura 108 – Síntese esquemática relativa aos resultados obtidos nas entrevistas realizadas (fonte própria)

Capítulo 4 - Protótipo

O presente capítulo tem como desiderato expor as fases de desenvolvimento de um protótipo, cuja intenção foi a exploração e a experimentação do design editorial e da ilustração, no âmbito do álbum ilustrado. O projeto que se apresenta considerou a pesquisa realizada no capítulo 1 e a investigação ativa, presente no capítulo 2, que inclui estudos de caso, exemplos avulso e entrevistas. Assim sendo, este capítulo expõe o processo criativo e a prática projetual inerente ao desenvolvimento do protótipo, explorando o conceito, a seleção da obra e a metodologia utilizada.

4.1. Conceito

Uma vez que o protótipo a desenvolver no capítulo 3 tem como intuito explorar os domínios do design editorial e da ilustração, tem-se como intuito criar uma obra simbiótica, que reflita a ligação entre estas disciplinas de forma coerente, harmoniosa e expressiva. Para alcançar este objetivo, texto, ilustração e suporte serão pensados em simultâneo, como elementos de igual importância. Assim sendo, pretende-se investir na ilustração, na composição tipográfica e na materialidade, de forma a conceber um protótipo significativo do ponto de vista gráfico e interativo.

4.2. Seleção da Obra

A obra selecionada designa-se de *O Primeiro Barco* e foi escrita pelo renomado autor português José Saramago, nos *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*, em 1996. A edição consultada para a elaboração do protótipo foi publicada no ano de 2023, pela Porto Editora, e contém 36 páginas. Esta obra destina-se a crianças dos 6 aos 10 anos e aborda a "história de um homem que, antes de se lançar pela primeira vez ao mar, no primeiro barco, reflete sobre a imensidão azul à sua frente" (Fundação José Saramago, s.d.).

A seleção desta obra prende-se com diversos fatores, entre eles o facto de ser um livro escrito por um autor consagrado português e o presente trabalho se propor a estudar o álbum ilustrado nesse contexto geográfico. Também o número reduzido de texto e de páginas se apresentou como um fator pertinente, dado tratar-se de uma característica determinante neste formato. Por último, destaca-se um interesse pessoal pela temática marítima e pelas possibilidades criativas que a obra suscita.

4.3. Metodologia de Projeto

Para o desenvolvimento do presente projeto, selecionou-se a metodologia pré-existente *The Double Diamond*[156], uma representação visual e descritiva do processo de design, criada pelo *British Design Council*. Esta metodologia é formada por quatro fases distintas: descobrir, definir, desenvolver e entregar[157]. Em cada uma destas, podem integrar-se algumas das técnicas mencionadas pelos profissionais entrevistados, no âmbito do processo criativo do álbum ilustrado.

4.4. Fase 1 – Descobrir

A primeira etapa, que tem como objetivo entender o problema de design, trata a leitura do texto e a pesquisa de dados significativos à criação do protótipo.

4.4.1. Leitura do Texto e Pesquisa

A leitura do texto trata-se de uma etapa crucial no desenvolvimento do álbum ilustrado, na medida em que permite entender o conteúdo da narrativa e associar-lhe ideias que poderão ser consideradas nas restantes fases do processo. Através da leitura da obra, foi possível apontar conceitos e sentimentos que caracterizam os diferentes momentos narrativos, bem como analisar o papel e a relação que o mar e a população estabelecem ao longo da obra.

De seguida, foram definidos aspetos relacionados ao estilo, à paleta cromática e à composição que cada ilustração teria e destacaram-se nomes, verbos e adjetivos que, através da tipografia, poderiam ser enfatizados, a fim de conceber uma abordagem lúdica e interessante do ponto de vista gráfico: "subia, baixava, levantarem-se, desfaziam, delicado, estrondo, sussurrando, voo e desceram". Posteriormente, desenvolveu-se um *mindmap* (figura 109) que auxiliou na definição do conceito que o protótipo deveria seguir: no princípio da obra, o oceano é observado como um local profundo, intimidador, frio, agitado e solitário que, devido à coragem, à união, ao conhecimento e ao trabalho, dá lugar a um espaço claro, calmo e repleto de vida.

[156] Duplo Diamante
[157] Discover, define, develop, deliver.

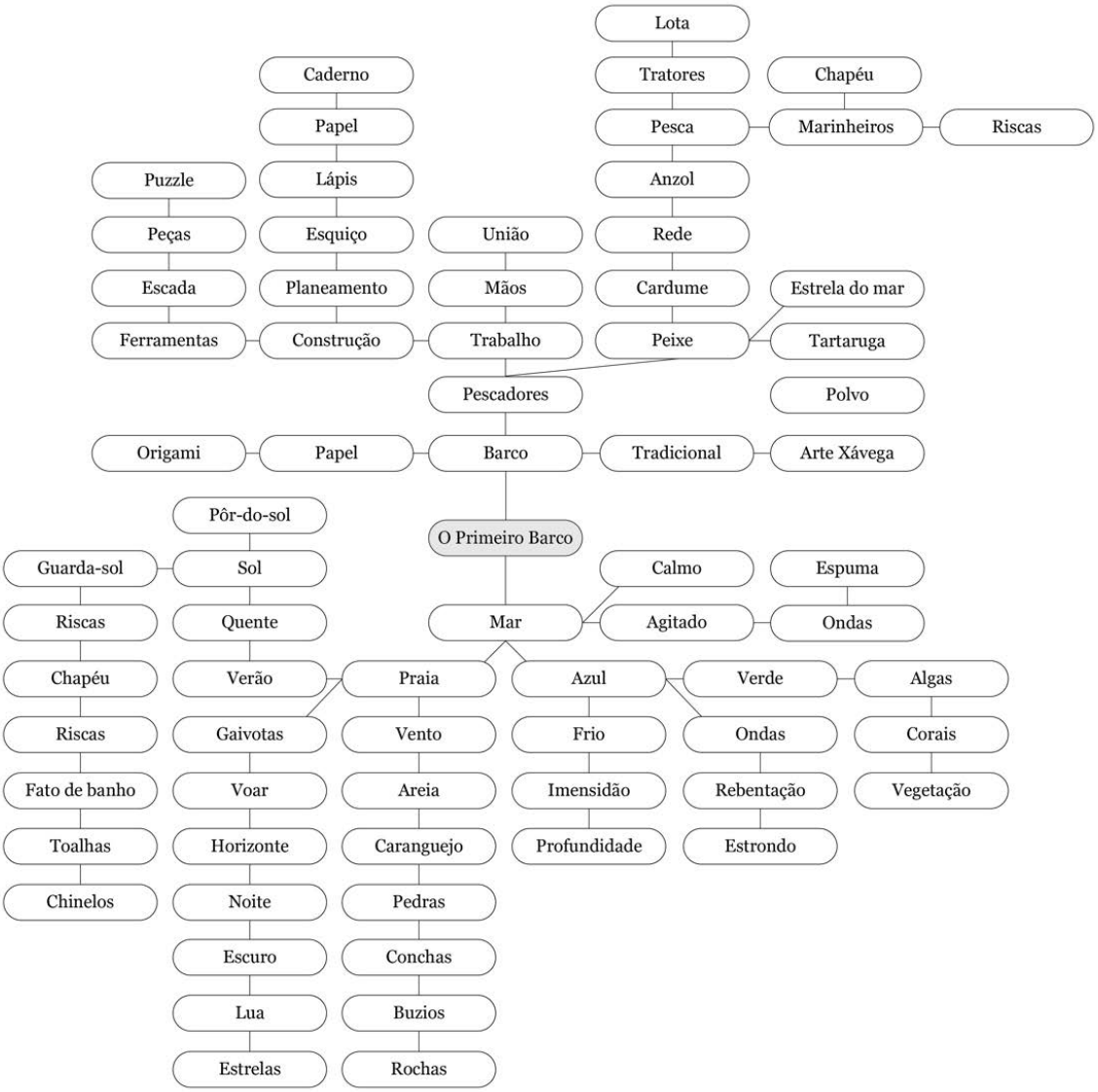


Figura 109 – Mindmap (fonte própria)

Por meio destas ideias, iniciou-se uma pesquisa de referências gráficas (figura 110) que, por se relacionarem ao universo da obra, poderiam auxiliar na definição da linguagem e do ambiente em que a narrativa se iria desenvolver. A estas adicionaram-se registos fotográficos (figura 111) que, devido ao seu carácter pessoal, poderiam facultar uma abordagem mais personalizada e única ao protótipo. Nesta perspetiva, salienta-se a arte xávega como fonte de inspiração, na medida em que se trata de uma atividade com a qual a autora deste projeto de mestrado estabeleceu contacto durante diversos anos.

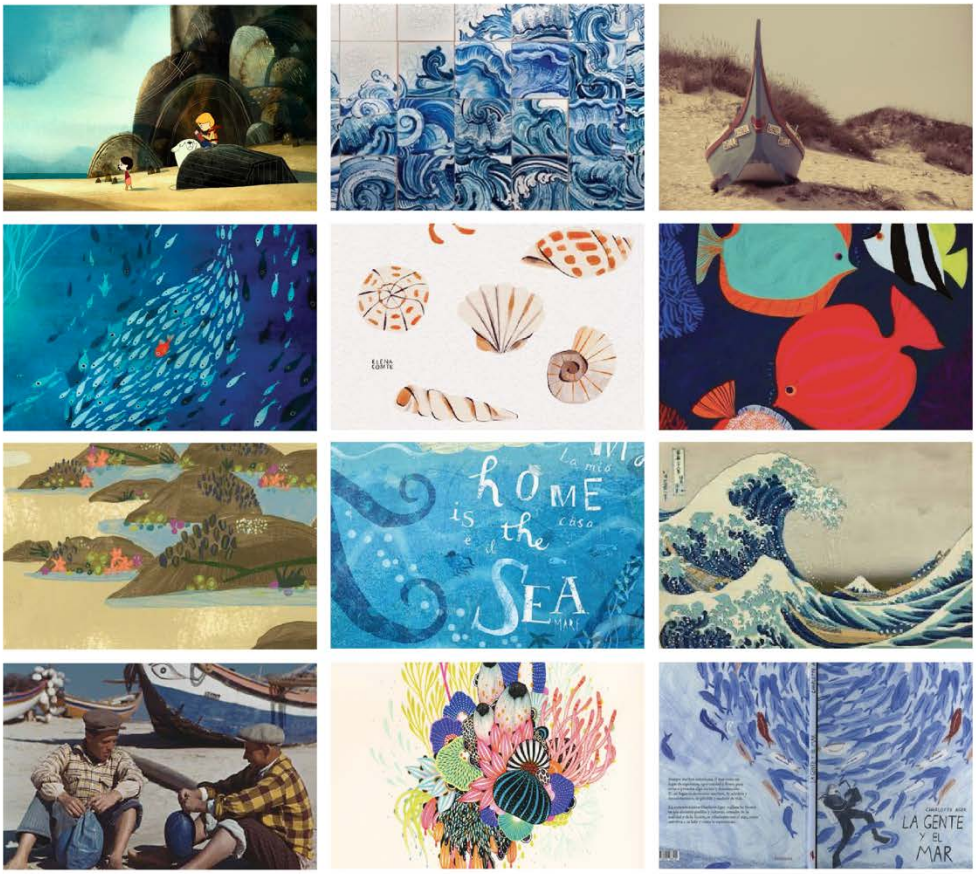


Figura 110 – Referências gráficas (fonte própria)

Figura 111 – Registos fotográficos (fonte própria)

4.5. Fase 2 – Definir

A segunda fase tem como intuito observar a informação recolhida anteriormente, de modo a definir o problema. Assim, esta etapa define-se pela tomada de decisões relacionadas ao público-alvo, às dimensões, ao formato e ao número de páginas do protótipo, aos materiais, técnicas e paleta cromática utilizados e à tipografia, caligrafia e *lettering*. Neste subcapítulo, apresentar-se-ão também esboços, *storyboards* e experiências realizadas ao nível da materialidade.

4.5.1. Público-alvo, Dimensões, Formato e Número de Páginas

O protótipo dirige-se a um público-alvo dos 6 aos 10 anos, em virtude da obra original se destinar a crianças dessa faixa etária e dos álbuns ilustrados analisados, no capítulo 2, convergirem para essa audiência. Relativamente às dimensões e ao formato, o protótipo terá um modelo clássico e seguirá as seguintes medidas: 21,0 cm x 29,7 cm. O seu formato será retangular e a sua orientação vertical, por se tratar de uma configuração acessível de manusear, transportar e organizar a nível visual, como indicou Catarina Sobral: "é mais fácil organizar a composição…". Outro motivo que justifica a escolha deste formato consiste no facto de a maioria dos estudos de caso analisados apresentarem uma configuração retangular e vertical. Além do mais, o livro foi dividido em 36 páginas, onde se incluem as capas, as guardas e a história propriamente dita.

4.5.2. Materiais, Técnicas e Paleta Cromática

No que respeita os materiais, destaca-se a utilização de papel couché de 200g, para as capas, e de 130g para o miolo da obra. Esta decisão prende-se com as necessidades que os elementos interativos, ao nível da materialidade, requerem[158]. Utilizou-se também papel vegetal de 90g devido à sua transparência. O protótipo foi elaborado por meio de desenho digital e apresenta diversas técnicas ao nível da materialidade, como é o exemplo das abas, do desdobrável e do *pop-up* com aba deslizante.

Relativamente à paleta cromática (figura 112), nota-se uma utilização de cores características da zona costeira, como é o caso do azul e do amarelo que foram aplicadas em diversas tonalidades, a fim de representar os momentos narrativos e permitir a criação de sombras e brilhos. Além disso, e através do círculo cromático, selecionaram-se cores complementares e análogas, com o objetivo de criar uma composição agradável e contrastante. Ressalta-se a utilização do sistema de cores *CMYK* para o desenvolvimento das ilustrações, na medida em que se trata do padrão utilizado para a impressão em papel.

[158] Uma vez que o protótipo contém diversas dobras, em razão do desdobrável e do *pop-up* com aba deslizante, é pertinente utilizar no máximo um papel de 130g.

Figura 112 – Paleta cromática (fonte própria)

4.5.3. Tipografia, Caligrafia e *Lettering*

A escolha tipográfica a utilizar no protótipo incidiu sobre o conteúdo teórico apreendido no capítulo 1, pelo que se selecionou uma família tipográfica que contribuísse para uma maior compreensão e legibilidade do texto. Optou-se, então, pela tipografia sem serifa Sassoon Primary e Sassoon Primary Std Bold (figura 113) para o corpo de texto, em caixa-baixa.

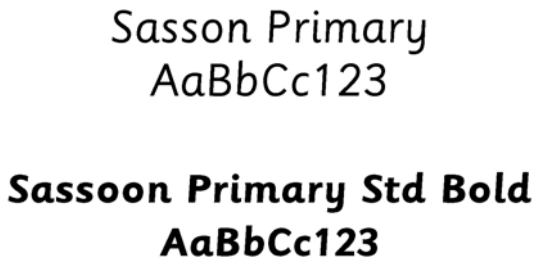


Figura 113 – Tipografia selecionada (fonte própria)

No que respeita o título, elaboraram-se experiências ao nível da tipografia, da caligrafia e do *lettering* (figura 114), de modo a perceber se alguma destas apresentava um resultado agradável. Foram, inclusive, utilizadas técnicas de distorção, no *Adobe Illustrator*, que permitiram simular o movimento de onda e, consequentemente, adequar

o aspeto do título à temática da obra. Todas estas experiências foram, posteriormente, inseridas sobre a capa finalizada, no capítulo "3.7.1. Capas". O mesmo ocorreu com as restantes informações que deveriam figurar na capa e na contracapa.

Figura 114 – Experiências em tipografia, caligrafia e lettering (fonte própria)

4.5.4. Esboços e *Storyboard*

O esboço (figura 115) é uma etapa indispensável à criação artística, visto que, através de um processo interativo, possibilita a criação e recriação de imagens que, após refinamento, integrarão a obra. Esta etapa permitiu entender qual deveria ser a linguagem e o estilo de desenho a utilizar. Também o *storyboard* (figura 116) é uma ferramenta pertinente, dado que permite antever o funcionamento do livro como um conjunto, através da definição da sequencialidade e do ritmo da narrativa, da composição visual e da paginação do texto. Todavia, destaca-se que, em alguns aspetos, o protótipo se distancia do *storyboard* realizado, devido à necessidade de efetuar alterações ao longo do processo.

Figura 115 – Esboço de diversos elementos costeiros (fonte própria)

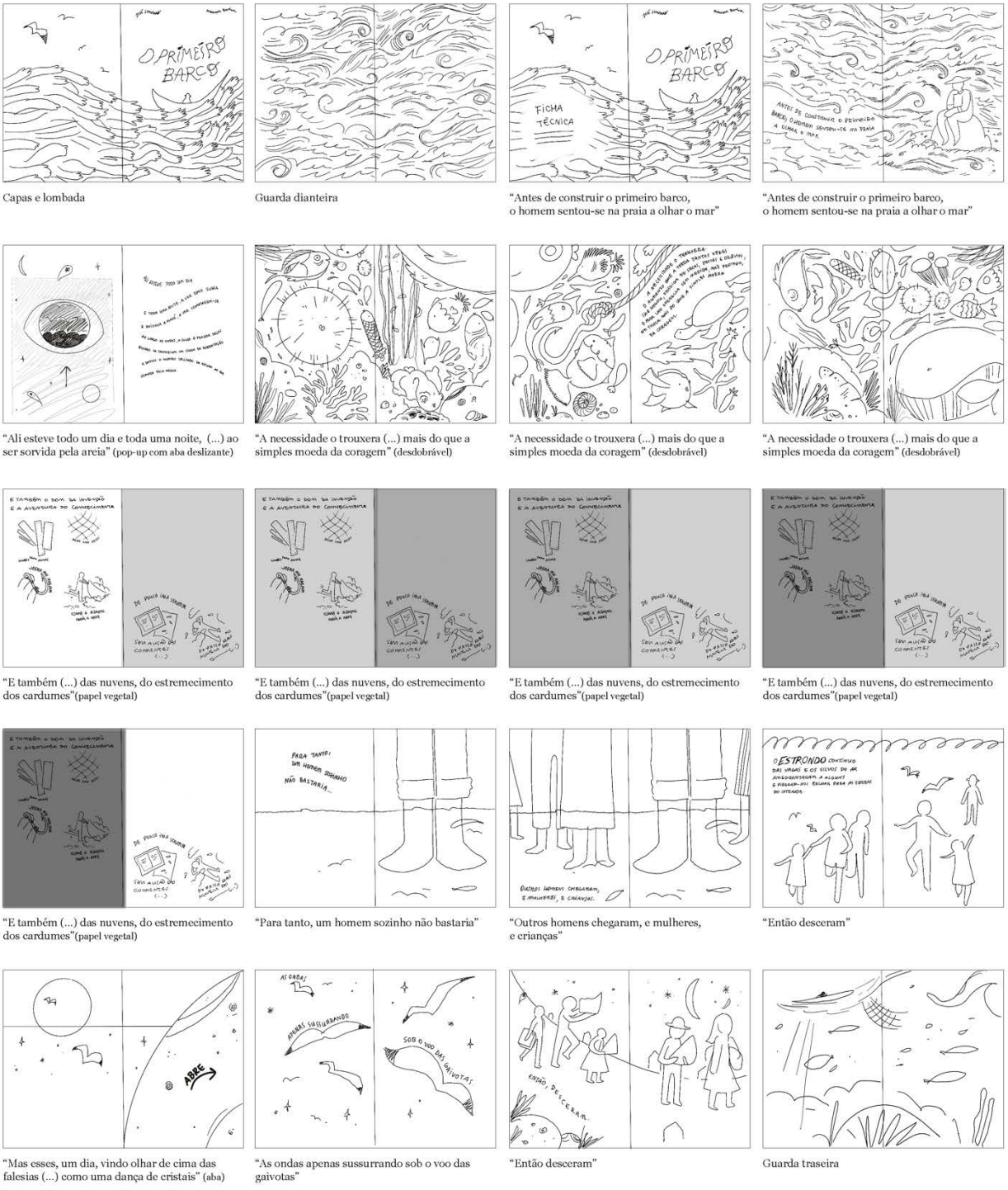


Figura 116 – Storyboard (fonte própria)

4.5.5. Exploração dos Elementos Interativos

Após estudo e análise dos diferentes elementos interativos, decidiu-se que se iriam utilizar abas para criar um elemento de surpresa relativamente à aldeia que se teria formado na franja da areia; um desdobrável para expor a imensidão do oceano; um *pop-*

up com aba deslizante para demonstrar a subida e a descida da maré, no olhar do pescador, e papel vegetal para simular a descida da população no final da história. Para compreender o seu correto funcionamento, foi necessária a realização de um protótipo de dimensão reduzida que permitisse movimentar os elementos interativos. Simulou-se, então, o mecanismo das abas (figura 117), do desdobrável (figura 118) e do *pop-up* com aba deslizante (figura 119), a fim de perceber as suas qualidades e fraquezas.

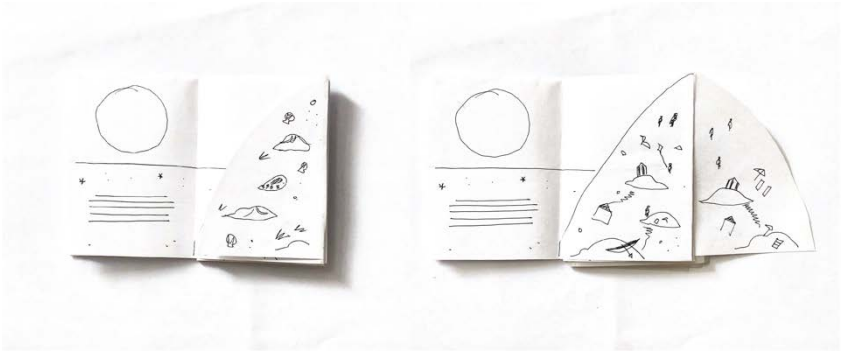


Figura 117 – Simulação das abas (fonte própria)

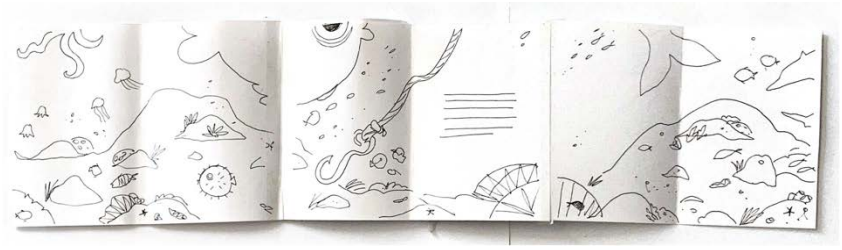


Figura 118 – Simulação do desdobrável (fonte própria)

Figura 119 – Simulação do pop-up com aba deslizante (fonte própria)

Por meio deste entendimento, percebeu-se que o protótipo deveria ser impresso, dada a impossibilidade de apresentar esta dimensão em formato digital. Por esse motivo, foi realizada uma breve pesquisa relativamente aos tipos de papel e de encadernação existentes e estabeleceu-se um diálogo com um profissional de uma gráfica, para verificar se as soluções propostas a nível material eram exequíveis.

4.6. Fase 3 – Desenvolver

A terceira etapa, que procura desenvolver possibilidades e respostas para o problema encontrado, pretende expor o processo de criação dos peritextos, do miolo da obra e da paginação do texto. Assim sendo, este subcapítulo apresenta uma gama de potenciais soluções que serão, posteriormente, submetidas a uma avaliação e a um refinamento.

4.6.1. Capas

Após a leitura e análise da obra selecionada, compreendeu-se que a mensagem central da obra estava vinculada ao conceito de união. Nessa perspetiva, decidiu-se que a capa deveria incluir elementos que evocassem essa ideia, optando-se pela representação de algumas mãos. Estas surgem na capa e na contracapa, em função do prolongamento visual, e representam a união necessária para construir o primeiro barco. Num primeiro momento, as mãos foram coloridas em azul, mas logo se compreendeu que tal ideia não era viável devido à ausência de contraste com o barco. Perante esta situação, optou-se pela utilização de diferentes tons de pele. Posteriormente, foram adicionados elementos característicos da zona costeira, como, por exemplo, o oceano, as conchas e os peixes. O código de barras foi também inserido sobre um elemento narrativo, para lhe conceder a devida importância na narrativa (figura 120).

Figura 120 – Desenvolvimento das capas (fonte própria)

Relativamente ao título, compreendeu-se que a utilização de caligrafia e/ou *lettering* não produzia os resultados esperados, optando-se pela tipografia previamente selecionada, em caixa-alta. Devido à sua formatação, decidiu-se que as restantes informações técnicas, da capa e da contracapa, deveriam ser trabalhadas de forma mais sóbria (figura 121).

Figura 121 – Experiências ao nível do título e das informações técnicas nas capas (fonte própria)

4.6.2.Guardas

Uma vez que a história apresenta uma evolução ao nível do mar e da sua relação com a população, decidiu-se que as guardas, dianteira e traseira, deveriam ser representadas de forma independente e contrastante. Assim sendo, a guarda dianteira (figura 122) representa o oceano e a sua ondulação revoltosa, forte e sonora, através de diferentes tons de azul mais escuro. O seu aspeto impenetrável torna impossível a observação de qualquer espécie, concedendo-lhe um carácter desconhecido e intimidador. Este apresenta também uma imensidão e um carácter dominador, pois ocupa a totalidade da dupla-página. Em contrapartida, a guarda traseira (figura 123) expõe um mar calmo, claro e brilhante, através de tons de azul-claro. Neste, é possível observar diversos elementos, como, por exemplo, um barco, um pescador e outros indivíduos. Mediante esta representação, pode notar-se que o oceano é, agora, representado como um ambiente convidativo, acessível e povoado, contrariamente ao que fora analisado no princípio da obra.

Figura 122 – Guarda dianteira (fonte própria)

Figura 123 – Guarda traseira (fonte própria)

4.6.3. Ficha Técnica e Folha de Rosto

Devido aos estudos de caso analisados e às informações recolhidas nas entrevistas, a ficha técnica e a folha de rosto encontram-se dispostas no princípio da obra. Apesar de apresentarem elementos comuns às capas, foi necessário refletir acerca da disposição dos dados técnicos, que poderiam ser inseridos no centro da página ou na margem superior esquerda, por exemplo. Uma vez que no álbum ilustrado todos os elementos são concebidos como uma unidade e contribuem para o sentido da narrativa, optou-se pela inclusão da ficha técnica num elemento ilustrado. Além do mais, decidiu-se que estes peritextos deveriam atuar como uma área de pausa entre a guarda dianteira e o princípio da história, razão essa que justifica a ausência de uma cor de fundo (figura 124).

Figura 124 – Desenvolvimento da ficha técnica e da folha de rosto (fonte própria)

4.6.4.Exploração Tipográfica e Paginação da Obra

Como referido anteriormente, o protótipo pretende trabalhar o design editorial e a ilustração, sendo, portanto, necessário desenvolver uma exploração a nível tipográfico. Nesta perspetiva, destacam-se as palavras selecionadas, no princípio do processo, cuja formatação foi elaborada de acordo com seu significado (figura 125). É pertinente referir a complexidade sentida nesta etapa, na medida em que além da dificuldade em conciliar o carácter lúdico do texto com a ilustração, se questionava se tal abordagem não prejudicaria a experiência e a ordem de leitura do texto.

Figura 125 – Experiências tipográficas (fonte própria)

Relativamente à paginação da obra, realizada no *Adobe InDesign*, destaca-se a utilização de 12 colunas e a formatação do texto, que ora está disposto à esquerda, ora ao centro. Salienta-se, inclusive, a utilização da ferramenta *pen tool* (figura 126) que permitiu desenvolver novas configurações textuais e adequá-las à temática. Além disso, foram criadas variações de tamanho, com o intuito de desenvolver uma composição lúdica,

dinâmica e apelativa. Por último, definiu-se que as cores a utilizar deveriam ter contraste e, ainda assim, estar de acordo com as aplicadas nas ilustrações em que o texto estaria inserido.

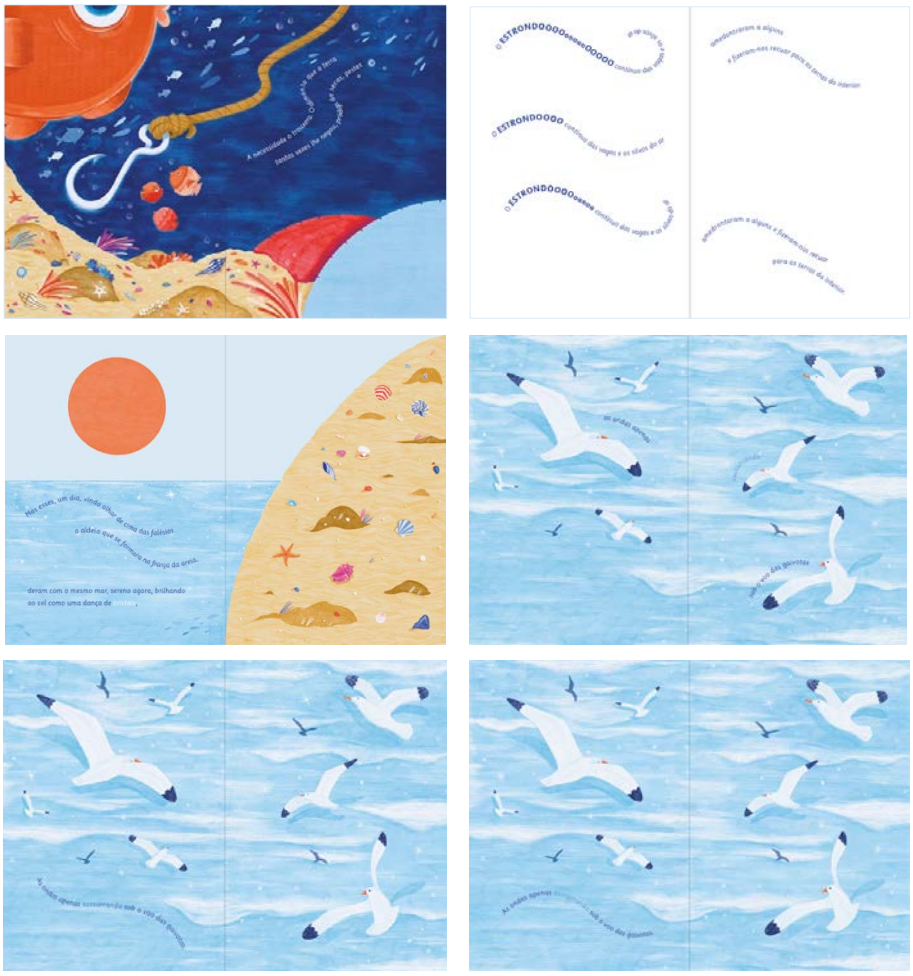


Figura 126 – Experiências tipográficas com a pen tool (fonte própria)

4.7. Fase 4 – Entregar

A quarta fase tem como desiderato testar e validar as soluções encontradas, descartando as que não se aplicam e aprimorando as restantes. Nesta fase, é importante frisar que se adaptaram algumas ilustrações em função do texto. Além do mais, e dada a decisão de imprimir o protótipo, revelou-se necessário verificar se a escala tipográfica estaria correta ou se, em contrapartida, necessitaria de ajustes. Elaboraram-se também alterações no que respeita a paginação (figuras 127-130) e selecionaram-se abordagens de maior interesse, considerando o conteúdo apreendido no enquadramento teórico e na investigação ativa.

Figura 127 – Diminuição da opacidade da ilustração e da ondulação (fonte própria)

Figura 128 – Reformulação da ilustração em função do texto pictórico (fonte própria)

Figura 129 – Reformulação da ilustração em função do papel vegetal e da composição tipográfica criada (fonte própria)

Figura 130 – Alteração da disposição do texto para uma melhor leiturabilidade, fonte própria, 2024

4.7.1. Maqueta Final

Este subcapítulo apresenta o resultado do protótipo desenvolvido (figuras 131-152), após refinamento, onde se pode considerar a simbiose entre texto, ilustração e suporte. Em maior detalhe, constata-se que este apresenta ilustrações de dupla-página que, em conjunto com o texto, se adequam à temática e expõem a evolução narrada no livro. Também os elementos selecionados ao nível da materialidade merecem relevância, na medida em que conferem um maior nível de interatividade e estão de acordo com algumas das ideias ou frases do livro. Estes elementos, assim como o protótipo impresso, podem ser observados no apêndice 5.

Figura 131 – Capas e lombadas – páginas 1 e 2 (fonte própria)

Figura 132 – Guarda dianteira – páginas 3 e 4 (fonte própria)

Figura 133 – Ficha técnica e folha de rosto – páginas 5 e 6 (fonte própria)

Figura 134 – Páginas 7 e 8 (fonte própria)

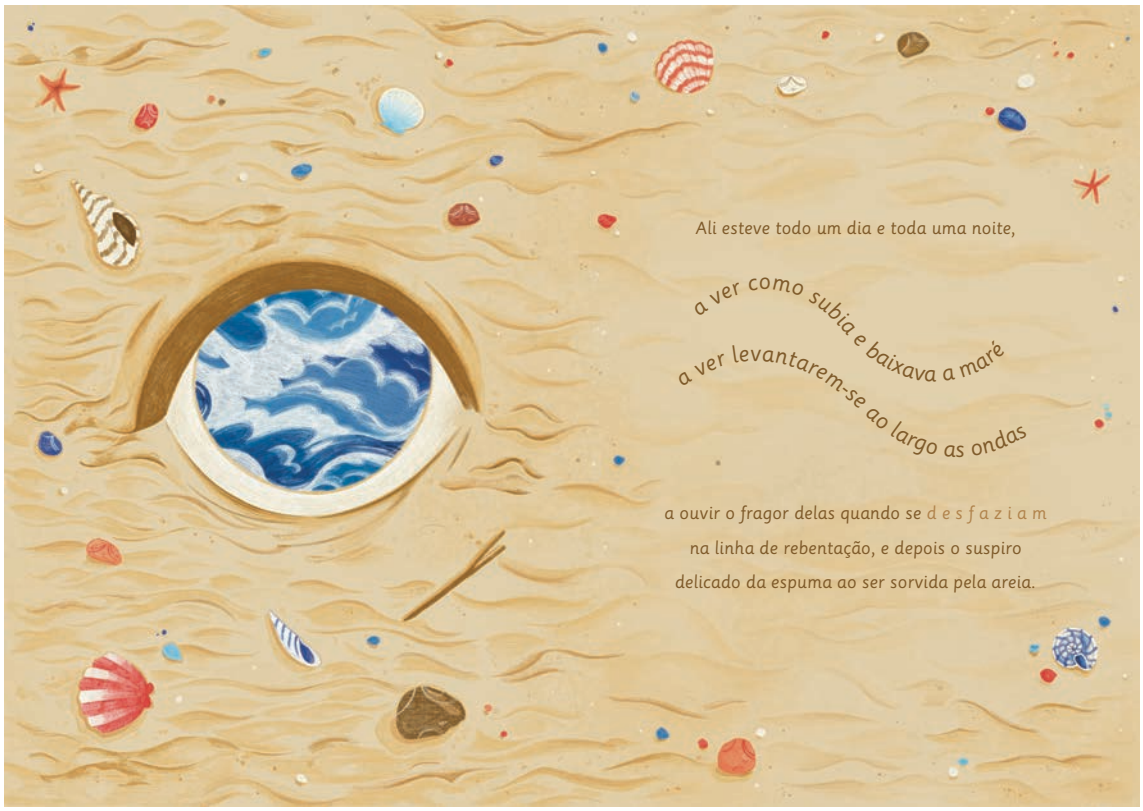


Figura 135 – Pop-up com aba deslizante – páginas 9 e 10 (fonte própria)

Figura 136 – Desdobrável (página esquerda) (fonte própria)

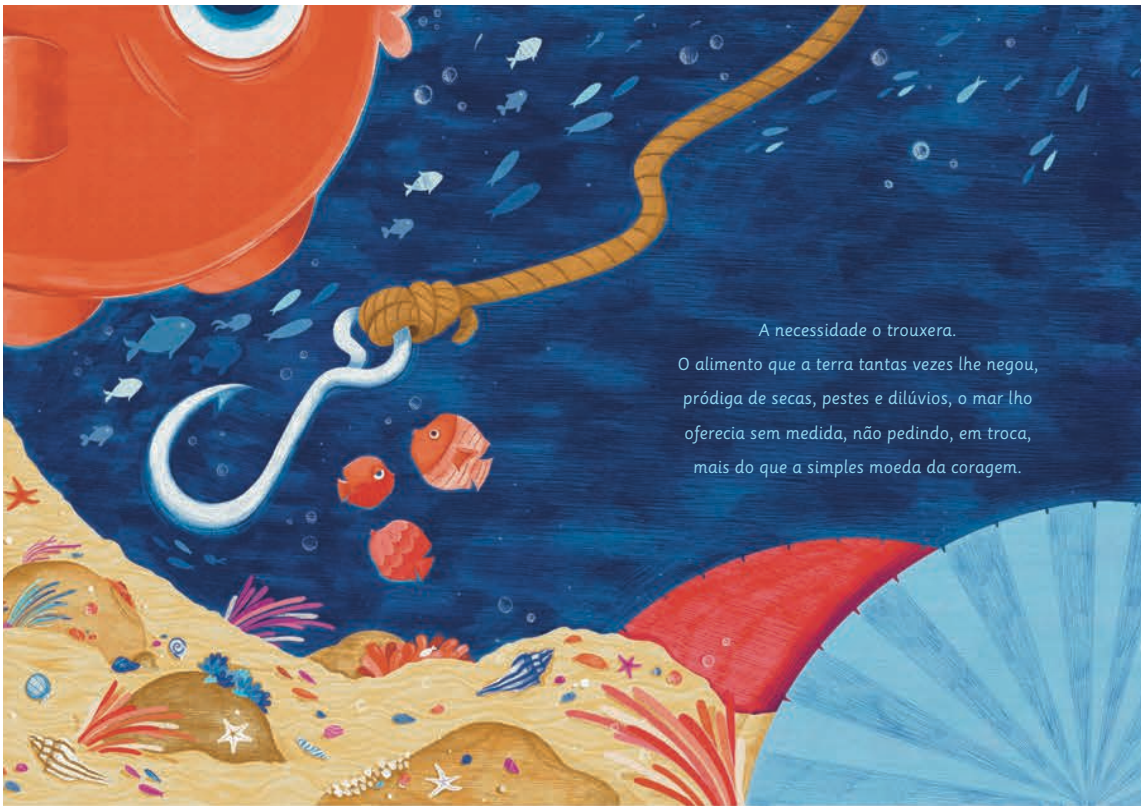


Figura 137 – Desdobrável – páginas 11 e 12 (página central) (fonte própria)

Figura 138 – Desdobrável (páginas direita) (fonte própria)

Figura 139 – Páginas 13 e 14 (fonte própria)

Figura 140 – Páginas 15 e 16 (fonte própria)

Figura 141 – Páginas 17 e 18 (fonte própria)

Figura 142 – Páginas 19 e 20 (fonte própria)

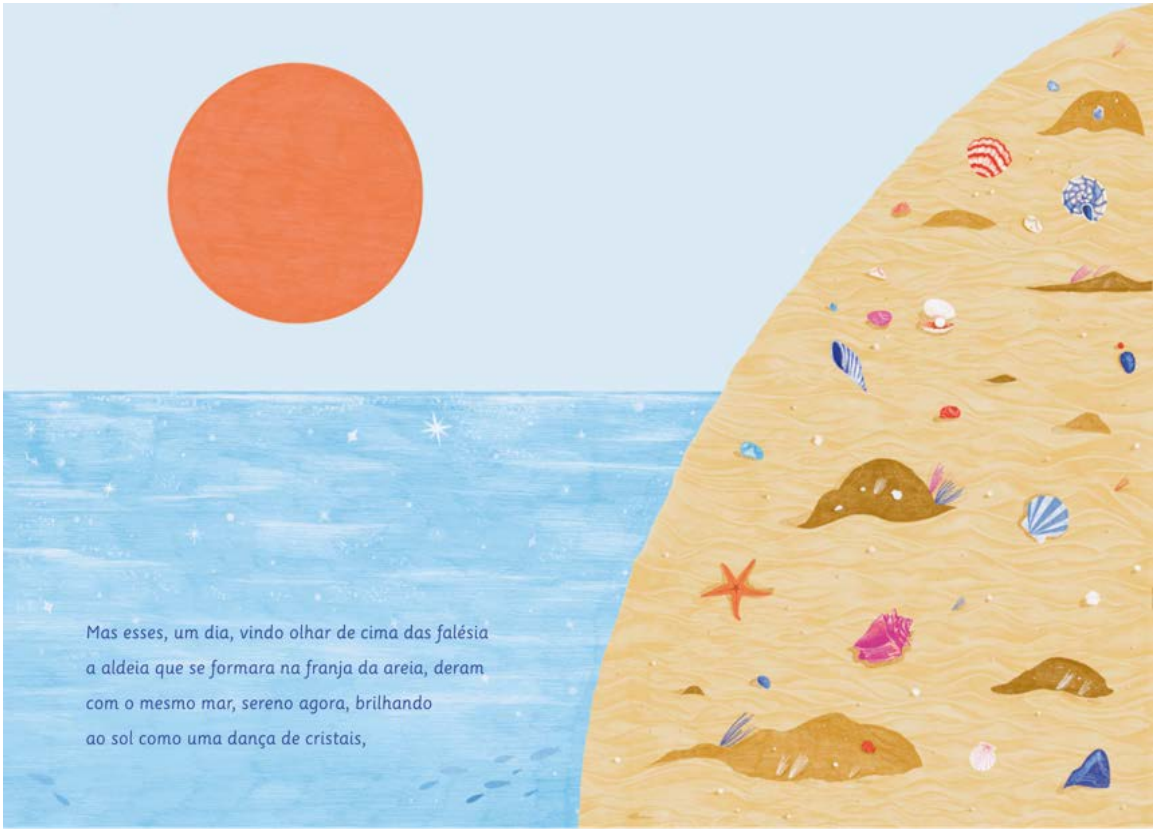


Figura 143 – Aba fechada – páginas 21 e 22 (fonte própria)

Figura 144 – Aba aberta – páginas 21 e 22 (fonte própria)

Figura 145 – Páginas 23 e 24 (fonte própria)

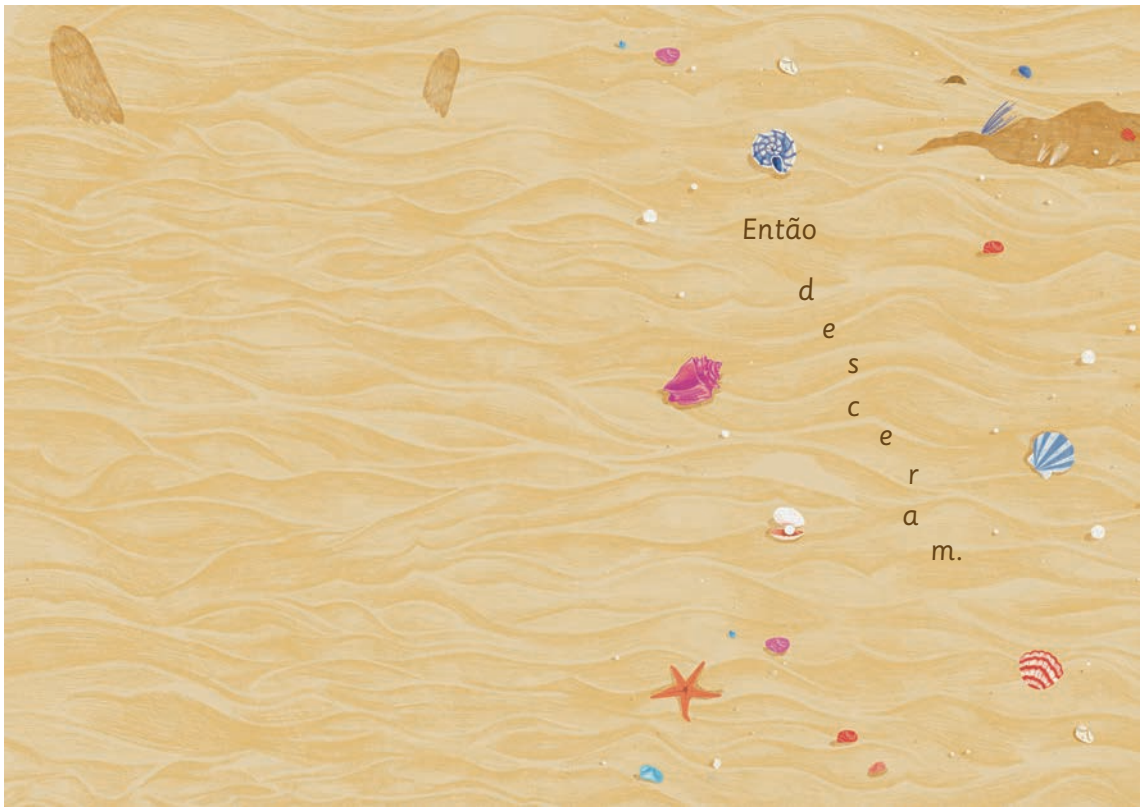


Figura 146 – Páginas 25 e 26 (fonte própria)

Figura 147 – Papel vegetal – páginas 27 e 28 (fonte própria)

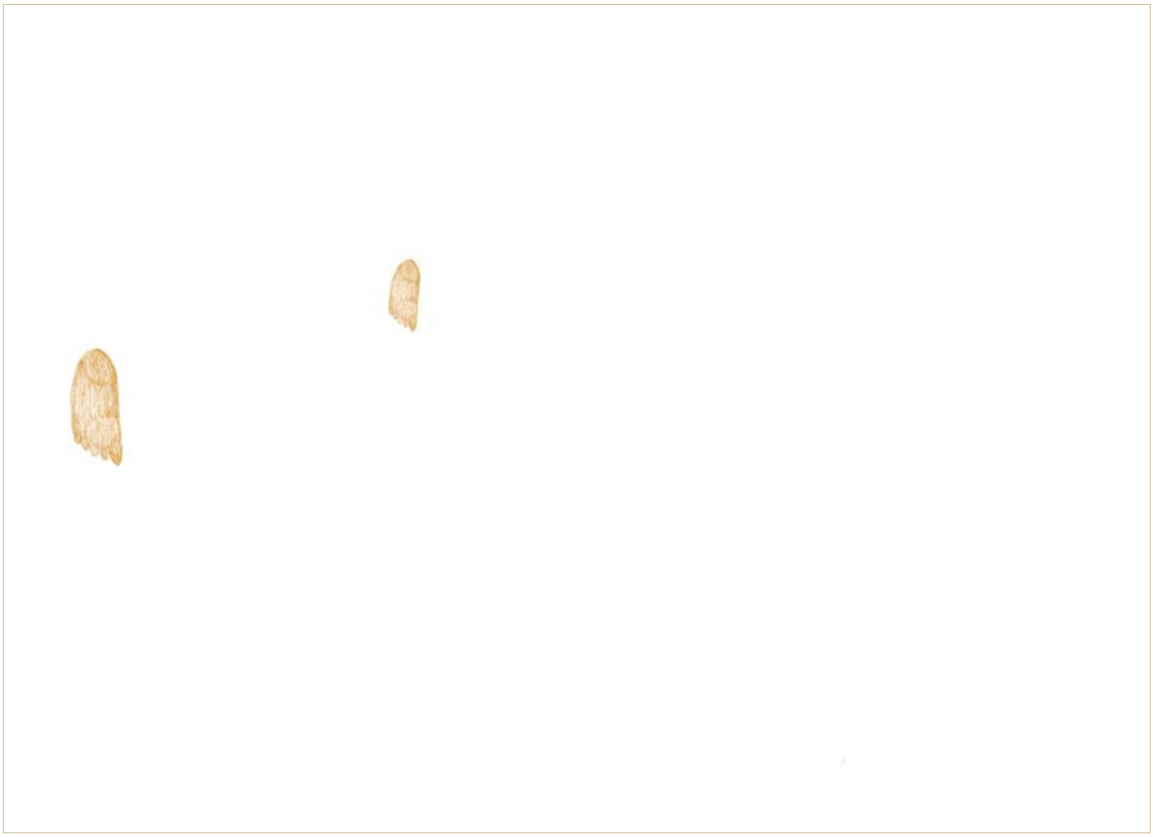


Figura 148 – Papel vegetal – páginas 29 e 30 (fonte própria)

Figura 149 – Papel vegetal – páginas 31 e 32 (fonte própria)

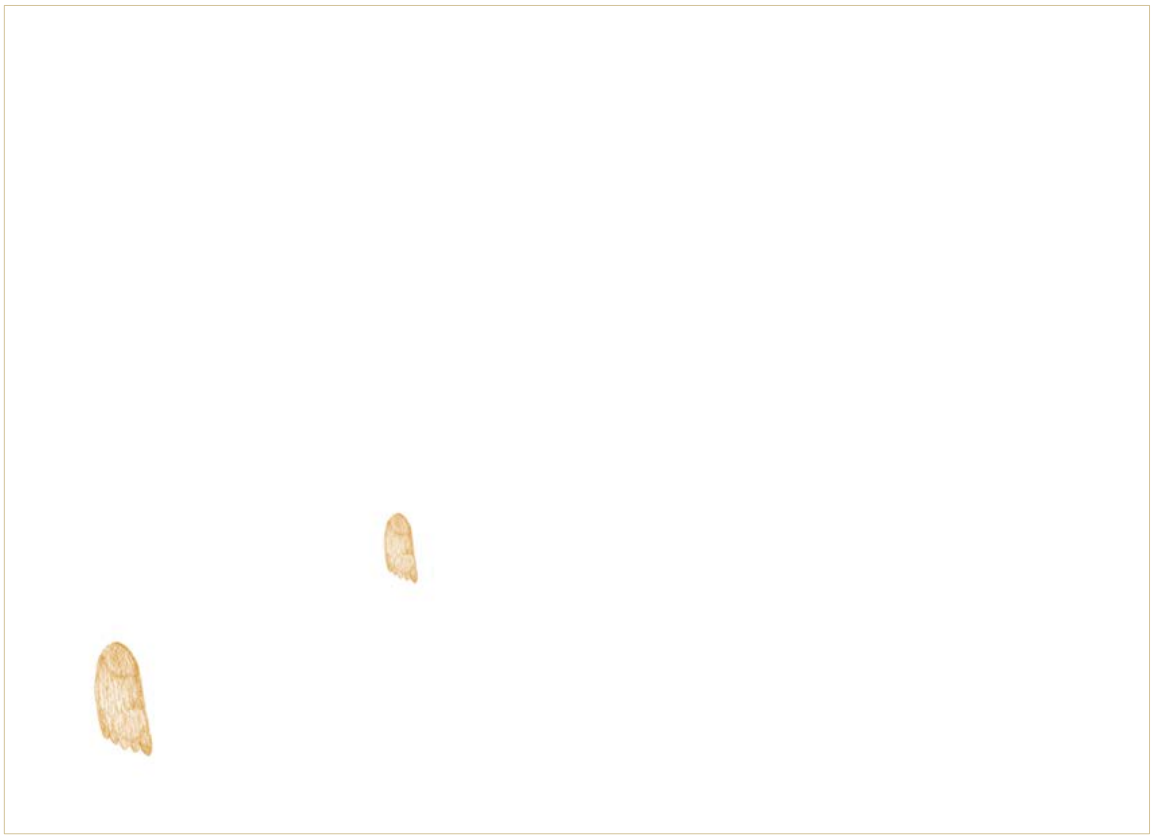


Figura 150 – Papel vegetal – páginas 33 e 34 (fonte própria)

Figura 151 – Guarda traseira – páginas 35 e 36 (fonte própria)

O mar é o universo para lá do cais.
José Saramago
O PRIMEIRO BARCO
Mariana Barbas
O
PRIMEIRO
BARCO

José Saramago
Mariana Barbas
O
PRIMEIRO
BARCO

Antes de construir o primeiro barco,
o homem sentou-se na areia a olhar o mar.

Ali esteve todo um dia e toda uma noite,
a ver como subia e baixava a maré
a ver levantarem-se ao largo as ondas
a ouvir o fragor delas quando se desfazem
na linha de rebentação, e sepois o suspiro
delicado da espuma ao ser sorvida pela areia.

A necessidade o trouxera.
O alimento que a terra tantas vezes lhe negara,
pródiga de secas, pestes e dilúvios, o mar lho
oferecia sem medida, não pedindo, em troca,
mais do que a simples moeda da coragem.

E também o dom da invenção e o aventura
do conhecimento. Juntar umas tábuas, tecer
uma rede, moldar um anzol, impelir o barco
para a água.
De pouco iria servir-lhe sem a lição das correntes
e dos ventos, das mudanças do céu, do passo
das nuvens, do
estremecimento
das cardumes.

Para tanto, um homem sozinho não bastaria.

Outros homens chegarem, e mulheres, e crianças

o ESTRONDOOOseuOO cantidade das vagas e os gritos de a
amedrontaram a alguns e fizeram-nos recuar
para as terras do interior.

Mas esses, um dia, vindo olhar de cima das falésia
a aldeia que se formara na franja da areia, seram
com o mesmo mar, sereno agora, brilhando
ao sol como uma dança de cristais,

Mas esses, um dia, vindo olhar de cima das falésia
a aldeia que se formara na franja da areia, deram
com o mesmo mar, sereno agora, brilhando
ao sol como uma dança de cristais,

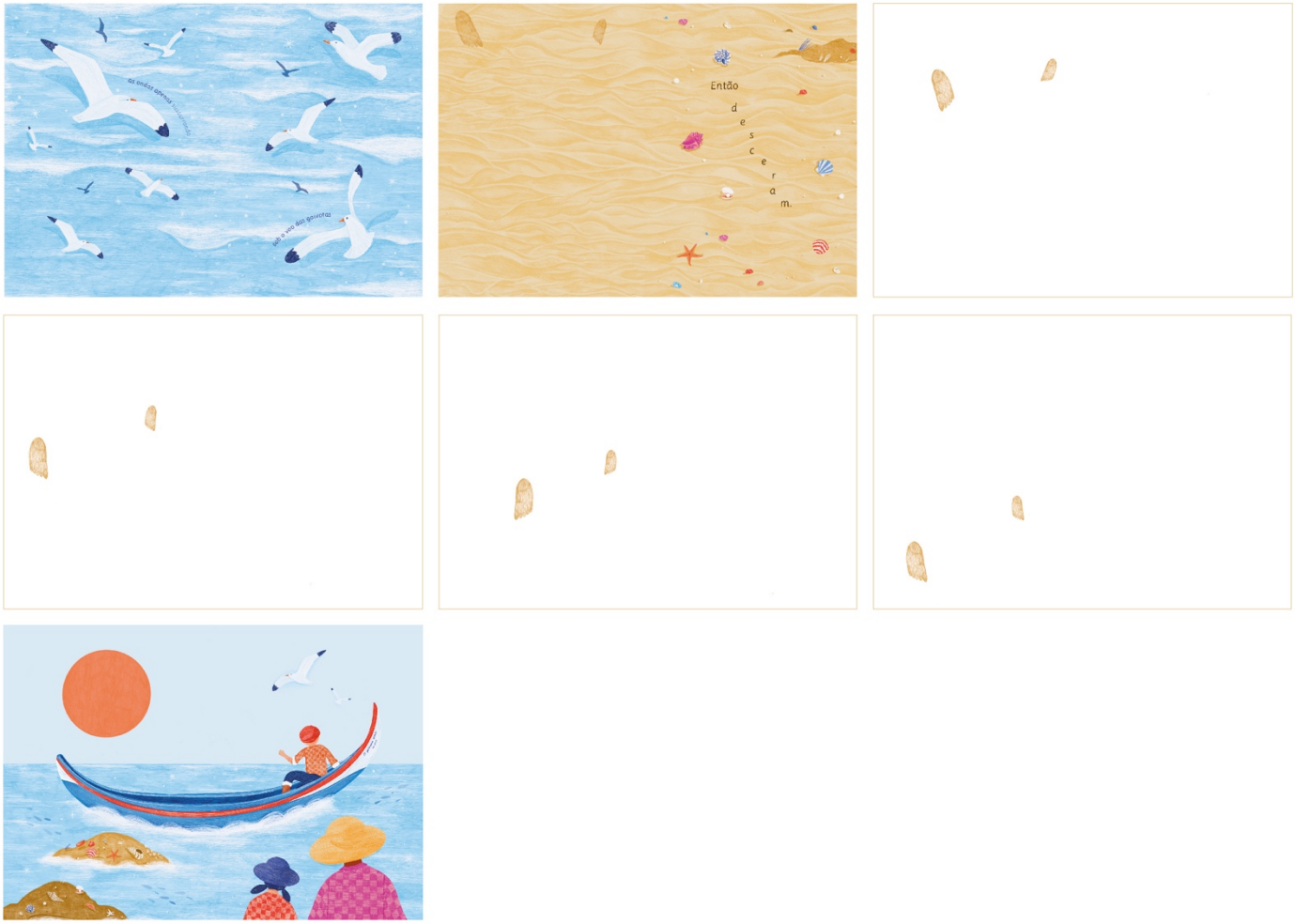


Figura 152 – Conjunto de spreads da obra desenvolvida (fonte própria)

Conclusão

O álbum ilustrado é um formato com grande relevância na atualidade e a simbiose entre texto, ilustração e suporte (design) que o caracteriza levaram-nos a inquirir qual a importância do design editorial no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado. Neste sentido, o presente relatório de projeto levou-nos a perseguir os seguintes objetivos:

1) Enquadrar o álbum ilustrado, os seus constituintes e os seus primórdios em contexto nacional e internacional.

2) Compreender de que forma o objeto de estudo faz uso do design editorial e entender qual é a pertinência dos peritextos para a sua criação e expressividade. Nesta sequência, verifica-se se existem diferenças significativas quando um designer participa no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado.

3) Entender e analisar de que modo o processo simbiótico entre design e ilustração é pensado e desenvolvido pelos profissionais.

4) Desenvolver um álbum ilustrado que permita explorar e refletir a prática projetual no domínio do design editorial.

Estes objetivos foram alcançados através da elaboração de um enquadramento teórico, da análise de oito estudos de caso (4 deles produzidos por profissionais com dupla formação em design e ilustração e outros 4 produzidos por profissionais só com formação em ilustração), da realização de cinco entrevistas semiestruturadas e do desenvolvimento de um protótipo com base na obra *O Primeiro Barco*, de José Saramago.

O presente estudo, no domínio do design multimédia, com particular foco no design editorial, permitiu compreender o álbum ilustrado como um formato e adquirir maior conhecimento relativamente às dimensões que o constituem, de forma individual e coletiva. Para tal, foi necessário defini-lo, caracterizá-lo e procurar as suas origens e terminologia, compreendendo a sua distinção para com o livro ilustrado e outros géneros contíguos, onde a imagem exerce também uma função de relevo. Além disso, o primeiro capítulo permitiu, igualmente, o estudo dos principais elementos que definem o álbum

ilustrado - texto, ilustração e suporte - e que o caracterizam devido à relação simbiótica que estabelecem. Também os seus primórdios e a sua evolução, a nível nacional e internacional, foram considerados neste capítulo, de modo a mapear a sua evolução, ajudando-nos a entender as suas particularidades e desenvolvimento.

Partindo dos elementos estudados ao nível da materialidade (suporte), compreendeu-se que as decisões associadas às capas, lombada, guardas, ficha técnica, folha de rosto e tipografia se revelam de extrema importância, na medida em que o álbum ilustrado se assume como um artefacto misto que deve ser apreendido de forma total, através de todos os elementos que o constituem. Nesta perspetiva, e com o objetivo de verificar de que forma os peritextos mencionados são pensados e desenvolvidos no álbum ilustrado português, elaborou-se um segundo capítulo, onde se empreendeu uma investigação ativa. Neste, realizou-se uma análise de oito estudos de caso que permitiram entender que, de facto, os peritextos contribuem para a criação e expressividade do álbum ilustrado e são pensados, pelos designers e ilustradores, como áreas de extrema importância para a narrativa.

Ainda no capítulo 2, e relativamente aos estudos de caso, realizaram-se tabelas comparativas que permitiram notar diferenças pouco significativas quando um designer participa no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado. Estas prendem-se com o enquadramento das ilustrações, com a quantidade de cores utilizadas e com a utilização de tipografia não serifada, com especial foco na expressividade da letra. Face a este resultado, importa refletir se a ausência de diferenças significativas se deve ao equilíbrio intrínseco entre design e ilustração no álbum ilustrado, às poucas áreas que são atribuídas ao design editorial para trabalhar no âmbito deste formato ou às contingências editoriais que não permitiram explorar, nos estudos de caso escolhidos, a materialidade do álbum ilustrado. Os resultados obtidos nos estudos de caso podem dever-se também à amostra escolhida, pois uma amostra maior e que respeitasse outros critérios poderia implicar outros resultados.

Como nos estudos de caso se notou uma ausência de exploração no que respeita à composição tipográfica e à materialidade efetuou-se um levantamento de exemplos avulso. Neste levantamento, pretendia-se encontrar casos significativos a nível tipográfico e material, domínios onde o designer editorial poderiam contribuir em maior escala. Foram também elaboradas cinco entrevistas semiestruturadas que tornaram possível entender diversos aspetos, entre eles a relação entre ilustração e design na prática projetual do álbum ilustrado. Os resultados obtidos indicaram que:

1) A formação na área do design e da ilustração tem influência no processo de desenvolvimento do álbum ilustrado, que tem registado um crescimento significativo em Portugal.

2) O texto, a ilustração e o suporte (design) são pensados e trabalhados em simultâneo pelos profissionais. Os elementos que são do domínio do design são: impressão, formatos, capas, composição do texto e da ilustração, tratamento da imagem e das suas cores; e da ilustração: técnicas, desenho e caligrafia.

3) A metodologia de trabalho no álbum ilustrado difere, mas existem pontos comuns: ideia ou leitura do texto, pesquisa e procura, esboços e desenhos, *storyboard*, artes finais, tratamento da imagem no *Adobe Photoshop*, paginação no *Adobe InDesign* e escolha da tipografia ou desenho do texto em caligrafia.

4) O design editorial está implícito no trabalho de ilustração e é elaborado de forma intuitiva, de acordo com o livro e, em algumas situações, com a editora. O momento em que o design editorial é pensado difere de projeto para projeto, embora se possam definir questões no princípio do processo: formato, material, número de páginas; e no meio/final; ilustração, tipografia, design e impressão.

5) Tanto a tipografia como a caligrafia enriquecem o texto; a tradução para outros idiomas não se considera um problema quando se utiliza caligrafia e, no geral, a legibilidade e a leiturabilidade são apontados como fatores importantes.

6) O texto e a ilustração podem ser trabalhados em função um do outro e a sua disposição é pensada de acordo com o ritmo do livro, através de diagramas ou *storyboards*.

7) À semelhança dos peritextos, também as margens e espaços negativos são considerados importantes e todos os entrevistados mencionam que a sua prática de design ou de ilustração tem evoluído. Referem igualmente que o trabalho colaborativo entre designer e ilustrador é uma prática benéfica à produção do álbum ilustrado.

Após a análise, escrita e esquemática, desenvolvida nos capítulos anteriores, iniciou-se a terceira parte da investigação que visava refletir sobre a prática projetual no âmbito do design editorial no formato em análise, por meio do desenvolvimento de um protótipo.

O protótipo, intitulado *O Primeiro Barco*, assume um carácter experimental e marca o culminar de um longo processo de trabalho, fundamentado no conhecimento teórico adquirido e na investigação ativa, presente no projeto prático. Nele, destaca-se o conteúdo referente ao álbum ilustrado enquanto objeto e as questões relacionadas ao design e à ilustração, que foram cruciais na seleção da tipografia, das cores e na elaboração da composição visual, respetivamente. Além disso, o capítulo 2 foi particularmente relevante, pois a análise dos estudos de caso permitiu compreender como os peritextos são trabalhados e de que forma as áreas do design e da ilustração podem ser conciliadas. Observou-se também que a exploração tipográfica ficava aquém em alguns dos exemplares analisados, uma vez que os textos eram, na sua maioria, formatados de forma tradicional e uniforme, sem variações significativas ao nível da cor ou do tamanho. A ausência de exploração estende-se também à materialidade das obras que, invariavelmente, adotavam o formato *códex* e não possuíam elementos interativos. Partindo dessa constatação, decidiu-se investir nessas áreas, de modo a desenvolver uma obra lúdica e simbiótica que se adequasse à temática e à narrativa de José Saramago.

Para alcançar esse objetivo, refletiu-se acerca da disposição tipográfica e da sua relação com a ilustração, através do desenvolvimento de um *storyboard*, prática que foi indicada por alguns dos profissionais entrevistados. Também se destacaram palavras e frases em função do seu significado e da temática costeira, através de alterações ao nível da cor e do tamanho e da utilização de ferramentas como a *pen tool* e a distorção. Além disso, foram desenvolvidos elementos interativos e relacionados às técnicas utilizadas nos livros móveis, que concederam, ao protótipo, uma posição de destaque relativamente aos estudos de caso examinados: *pop-up* com aba deslizante, abas, desdobrável e transparências. Através deste exercício, entendeu-se que a relação simbiótica entre texto, ilustração e suporte enriquece significativamente a narrativa e concede, ao protótipo, uma maior profundidade e complexidade, pois todos estes elementos contribuem ativamente para a transmissão da narrativa. Nesse sentido, o protótipo desenvolvido revela-se pertinente ao demonstrar que é fundamental explorar o design editorial no álbum ilustrado, criando uma obra onde texto, ilustração e suporte atuam de forma interdependente e possibilitam a criação de uma experiência de leitura completa. Embora a análise dos estudos de caso não tenha evidenciado diferenças significativas nos álbuns ilustrados que contaram com a participação de designers, o protótipo aqui desenvolvido comprova que a intervenção deste profissional pode ser crucial, uma vez que pode influenciar positivamente a expressividade e a simbiose que se espera encontrar neste formato. Além de destacar o impacto do design, enquanto disciplina, e a

contribuição do designer para o sucesso do projeto, o protótipo indicou a conveniência de utilizar uma metodologia de design, visto que:

1) As suas etapas garantem que cada constituinte do álbum ilustrado seja considerado no momento adequado, evitando que uma área se sobreponha ou seja priorizada em relação às outras. Por exemplo, aspetos relacionados ao texto, à ilustração e ao suporte são estabelecidos em simultâneo na fase de definição.

2) Incentiva a realização de uma fase exploratória que, além de essencial para o processo criativo, auxilia na procura de soluções distintas das já existentes. Esta etapa permite que se invista mais na composição tipográfica e na materialidade, por se procurarem opções que se distanciam das originais.

3) Promove o início do desenvolvimento do álbum ilustrado apenas quando as decisões fundamentais foram já consideradas, minimizando erros básicos que poderão comprometer a produção e a eficácia do projeto. Neste sentido, destaca-se a tomada de decisões relativamente ao público-alvo, às dimensões, ao formato e ao número de páginas, aspetos que devem ser considerados antes de se iniciar o desenvolvimento da obra.

4) Permite que se trabalhe de forma iterativa, pois as soluções desenvolvidas podem ser reformuladas e refinadas de forma contínua, mediante *feedback*. Esta questão foi crucial na organização do texto que sofreu diversas alterações em função da leiturabilidade e da ilustração, por exemplo.

Contudo, e apesar das boas práticas adotadas ao nível da metodologia, encontraram-se também obstáculos, especialmente na conciliação da dimensão lúdica do texto com a legibilidade que o mesmo deveria apresentar. Notou-se também que, por vezes, o texto perdia a sua ordem de leitura por se transformar por completo numa representação pictórica. As restantes dificuldades surgiram ao nível da materialidade, na medida em que a criação de uma obra onde esta dimensão se encontra aflorada requer a elaboração de inúmeras experiências, a fim de compreender os mecanismos envolvidos e identificar possíveis limitações. Enfrentaram-se também obstáculos de ordem técnica e económica relacionados à seleção do papel, à encadernação, à organização do arquivo e à sua montagem, que reforçaram que o desenvolvimento de um álbum ilustrado com tais características requer um maior investimento a nível temporal, económico e técnico e que a sua produção em larga escala não se revela proveitosa para as editoras. Por este

motivo, esta experiência prática propiciou o surgimento de uma nova perspetiva relativamente aos estudos de caso analisados que, como observado, não apresentavam grande exploração ao nível da tipografia e da materialidade e seguiam abordagens mais tradicionais. Ainda assim, este exercício revelou-se bastante enriquecedor, pois possibilitou a aplicação prática dos conhecimentos teóricos e a exploração de novas técnicas e ferramentas, principalmente ao nível da composição tipográfica, da materialidade e das suas relações com a ilustração.

Propõe-se que, no futuro, se realize uma análise mais profunda, com uma amostra maior, e direcionada à relação texto, ilustração e suporte, de modo a apresentar melhores soluções no que respeita a coexistência entre imagem, composição tipográfica e materialidade no álbum ilustrado. Sugere-se que as futuras soluções desenvolvidas tenham como fundamento exemplares que trabalhem a simbiose de forma pertinente e que possam, posteriormente, ser submetidas a avaliação por profissionais da área e/ou do público-alvo ao qual se destinam. Dessa maneira, os resultados poderão ser reformulados e/ou refinados contribuindo para que autores, ilustradores e designers desenvolvam obras relevantes do ponto de vista gráfico e interativo.

Com este estudo, espera-se ter contribuído para uma melhor compreensão do álbum ilustrado, dos seus constituintes e da sua origem e desenvolvimento, tanto em contexto nacional quanto internacional, assim como da importância dos peritextos na criação e expressividade deste formato. Espera-se ter esclarecido a relação existente entre design e ilustração na prática projetual do álbum ilustrado e demonstrado como ambos os profissionais envolvidos pensam e atuam durante o desenvolvimento deste formato. Por fim, espera-se ter sublinhado a relevância do design editorial no álbum ilustrado, evidenciando que essas áreas são fundamentais para o desenvolvimento de uma obra simbiótica e que a metodologia de design pode, efetivamente, ser aplicada a este contexto. Também se espera ter realçado a participação do designer como um profissional essencial na produção do álbum ilustrado, que contribui positivamente para a criação de um projeto criativo e experimental, principalmente no que respeita à tipografia e à materialidade.

Referências Bibliográficas

Agostinho, M. R. (2017). *Design de Comunicação e Literacia Visual: uma Ferramenta na Aprendizagem*. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Lisboa. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.5/15110

Alaca, I. V. (2019). Materiality in Picturebooks: an Introduction. *Libri & Liberi, 8(2)*, 243-255. https://doi.org/10.21066/carcl.libri.8.2.8

Albuquerque, A. I. (2023). *Ilustração Híbrida e Expandida: Diálogos Estilísticos, Mediáticos e Textuais. Os Casos de Ana Aragão e Catarina Sobral*. Tese de doutoramento, Universidade da Beira Interior, Departamento de Artes, Covilhã. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.6/13411

Andrade, J. P. (2020). *A Trama do Tempo no Álbum Ilustrado*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Coimbra. Disponível em https://hdl.handle.net/10316/95453

Andreu, E. B. (2007). Hacia una Definición de Álbum. *El Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, 5*.

Antunes, M. F. (2013). Tipografia para a Infância. *9º Encontro Nacional (7º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração* (pp. 163-179). Braga: CIEC - Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho. Disponível em https://hdl.handle.net/1822/31573

Arnheim, R. (2005). *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora: Nova Versão*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Bader, B. (1976). *American Picturebooks from Noah´s Ark to the Beast Within*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co.

Bang, M. (2000). *Picture This: How Pictures Work*. São Francisco: Chronicle Books.

Blaiklock, D. (2019). What is the Nature of Illustration Expertise? Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 185-198)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Bland, D. (1958). *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*. California: Berkeley: University of California Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A Arte do Cinema: uma Introdução*. Campinas: Editora Unicamp/Edusp.

Brightman, A. E., & Sipe, L. R. (2009). Young Children´s Interpretation of Page Breaks in Contemporary Picture Storybook. *Journal of Literacy Research, 41*, pp. 68-103. https://doi.org/10.1080/10862960802695214

Bringhurst, R. (1996). *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, Publishers.

Campagnaro, M. (2019). Materiality in Bruno Munari's Book Objects: the Case of Nella Notte Buia and I Prelibri. *Libri & Liberi, 8(2)*, 359-379. https://doi.org/10.21066/carcl.libri.8.2.7

Cardoso, M. D. (2017). *A Relação Texto e Imagem na Criação do Livro-Álbum: O Caso de Catarina Sobral*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro. Disponível em http://hdl.handle.net/10773/21374

Cardoso, S., Lima, L., & Madureira, M. (2017). O Pacto entre as Palavras e as Imagens. *CONFIA 2017 International Conference on Illustration & Animation*, 215-224.

Carvalho, F. R. (2020). *O Livro Ilustrado como Exercício do Olhar no Ensino de Artes Visuais*. Monografia de especialização, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Contagem. Disponível em http://hdl.handle.net/1843/34210

Centro Português de Serigrafia. (s.d.). *Paulo Galindro*. Obtido em abril de 2024, de Centro Português de Serigrafia: https://www.cps.pt/pt/artistas/paulo-galindro

Clarke, S. (2019). The Illustrator as Visual Problem Solver: a Deconstruction of Conceptual Strategies for the Contemporary Illustrator. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 199-228)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Conto, R. F. (2017). *Tipografia e Alfabetização: Criação e Avaliação de uma Fonte de Texto para Crianças*. Projeto de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis. Disponível em https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177144

Cordas, M. I. (2017). *Da Ilustração Tridimensional ao Plano da Página no Álbum para a Infância em Portugal*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro. Disponível em http://hdl.handle.net/10773/22455

Cravinho, C. I. (2015). *Lettering na Arquitetura em Lisboa*. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Lisboa. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.5/11074

Dias, M. D. (2020). *A [Ideia da] Morte nos Álbuns Ilustrados Publicados em Portugal no Início do Século XXI*. Tese de doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/127027

Dicionário Priberam. (s.d.). *Assemblage*. Obtido em 2024 de fevereiro, de Dicionário Priberam: https://dicionario.priberam.org/Pesquisar/assemblage]

Dicionário Priberam. (s.d.). *Litografia*. Obtido em maio de 2024, de Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: https://dicionario.priberam.org/litografia

Dondis, D. A. (2003). *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes.

Doonan, J. (1993). *Looking at Pictures in Picture Books*. Lockwood: Thimble Press.

Doyle, S., Grove, J., & Sherman, W. (2019). *History of Illustration*. (S. Doyle, J. Grove, & W. Sherman, Edits.) Nova Iorque e Londres: Fairchild Books - Bloomsbury Publishing.

Duarte, C. R., & Segabinazi, D. M. (2020). O Papel dos Paratextos na Estratégia de Leitura em Grande Livro dos Medos, de Emily Gravett. *Revista de Letras, 22*, 64-81. https://doi.org/10.3895/rl.v22n37.10667

Feisner, E. A., & Reed, R. (2014). *Color Studies 3. ed*. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing.

Felici, J. (2003). *The Complete Manual of Typography*. Berkeley: Peachpit Press.

Fernandes, S. d. (2019). *Prática de Ensino Supervisionada - Álbum ilustrado como Recurso Expressivo de Integração Curricular*. Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior de Educação, Bragança. Disponível em http://hdl.handle.net/10198/20568

Ferraz, B. A. (2019). *A Autonomia da Imagem vs a Imagem que Explica - Beorn: a Criação de um Álbum Ilustrado*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/123248

Florindo, C. E. (2012). *O Álbum Narrativo de Potencial Recepção Infantil: uma Nova Forma de Edição*. Projeto de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa. Disponível em http://hdl.handle.net/10362/7752

Fonseca, L. F. (2013). *A Importância do Ilustrador no Processo do Livro*. Tese de doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/68882

Fundação José Saramago. (s.d.). *O Primeiro Barco*. Obtido em julho de 2024, de Fundação José Saramago: https://www.josesaramago.org/livro/o-primeiro-barco/

Garcia, L. B., Gonçalves, L. V., & Junior, R. D. (2016). *Composição Visual*. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Genette, G. (2009). *Paratextos Editoriais*. Cotia-SP: Ateliê Editorial.

Gill, E. (1998). *An Essay on Typography*. Londres: Lund Humphries.

Gomes Filho, J. (2008). *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma (8ª edição)*. São Paulo: Escrituras Editora.

Harris, D. (1995). *The Art of Calligraphy* . Londres: Dorling Kindersley.

Harris, P., & Ambrose, G. (2007). *The Layout Book*. Lausanne: AVA Publishing SA.

Heller, E. (2013). *A Psicologia das Cores: como as Cores Afetam a Emoção e a Razão*. São Paulo: Gustavo Gili.

Hische, J. (2015). *In Progress: See Inside a Lettering Artist´s Sketchbook and Process, from Pencil to Vector (Hand Lettering Books, Learn to Draw Books, Calligraphy Workbook for Begginers)*. São Francisco: Chronicle Books LLC.

Houston, K. (2016). *The Book: A Cover to Cover Exploration of the Most Powerful Object of our Time*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.

Kümmerling-Meibauer, B., & Meibauer, J. (2019). Picturebooks as Objects. *Libri & Liberi, 8*, 257-278. https://doi.org/10.21066/carcl.libri.8.2.1

Karana, E., Pedgley, O., & Rognoli, V. (2015). On Materials Experience. *Design Issues, 31(3)*, 16-27. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00335

Kiefer, B. Z. (1995). *The Potential of Picturebooks: from Visual Literacy to Aesthetic Understanding*. Nova Jérsia: Prentice-Hall, Inc.

Knight, K. (2019). The Symbiotic Dilemma of the Children´s Picture Book Maker in a Polymathic World. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 354-377)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Kress, G., & Leeuwen, T. v. (2006). *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. Nova Iorque: Routledge: Taylor & Francis Group.

Labarre, A. (2005). *História do Livro*. Lisboa: Livros Horizonte.

Lambert, M. D. (2018). Picturebooks and Page Layout . Em B. kümmerling-meibauer, *The Routledge Companion to Picturebooks (pp. 28-37)*. Nova Iorque: Routledge.

Lee, M. (2004). *Bookmaking: Editing, Design, Production*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.

Leroy, N. (2017). *Os Recursos Narrativos Metaficcionais na Expansão da Audiência do Álbum Ilustrado: um Estudo a partir dos Prémios Jabuti e do Prémio Nacional de Ilustração*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/109076

Lewis, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. Nova Iorque: Routledge-Falmer.

Linden, S. V. (2011). *Para Ler o Livro Ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify.

Lourenço, D. A. (2011). *Tipografia para Livro de Literatura Infantil: Desenvolvimento de um Guia com Recomendações Tipográficas para Designers*. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba. Disponível em https://hdl.handle.net/1884/26092

Lupton, E. (2010). *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Lusa. (2023). *Inês Viegas Oliveira Vê a Ilustração como Meio Simples para Comunicar Ideias Complicadas*. Obtido em março de 2024, de RTP Notícias: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ines-viegas-oliveira-ve-a-ilustracao-como-meio-simples-para-comunicar-ideias-complicadas_n1496718

Młodzieży, C. B. (2021). *Prof. Ana Margarida Ramos. Innovation and Experimentation in Portuguese Picturebooks*. Obtido em dezembro de 2023, de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=GTs8JpyMEzc&t=319s

Male, A. (2007). *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective*. Lausanne: AVA Publishing SA.

Male, A. (2019). The Paradigm of Illustration. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 1-18)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Marshall, T., & Erlhoff, M. (2008). *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology*. (T. Marshall, & M. Erlhoff, Edits.) Basileia: Birkhäuser Verlag AG.

Martins, I. M., & Matoso, M. (2014). *Com o Tempo*. Carcavelos: Planeta Tangerina.

Mattos, M. S., Ribeiro, P. F., & Vianna, S. (2016). Capas e Contracapas de Livros Ilustrados: Espaços Privilegiados de Estratégias Discursivas. *A Crise da Leitura e a Formação do Leitor, 52*, pp. 349-372. https://doi.org/10.22409/cadletrasuff.2016n52a119

McGuire, C. E., & Sipe, L. (2006). Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children´s Literature in Education, 37*, pp. 291-304. http://dx.doi.org/10.1007/s10583-006-9007-3

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.

Menegazzi, D., & Debus, E. (2018). O Design da Literatura Infantil: uma Investigação do Livro Ilustrado Contemporâneo. *Calidoscópio, 16(2)*, pp. 273-285. https://doi.org/10.4013/cld.2018.162.09

Mills, R. (2019). Future Dialogs for Illustration. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 495-514)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Minichiello, M. (2019). Putting Theory into Practice. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 250-273)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Monteiro, M. F. (2019). *Presença da Edição Infantojuvenil Portuguesa nas Redes Sociais*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro. Disponível em http://hdl.handle.net/10773/28345

Moraes, O. A. (2019). *Quando a Imagem Escreve - Reflexões sobre o Livro Ilustrado*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em https://hdl.handle.net/20.500.12733/3051

Mourão, A. I. (2016). *Tipografia: uma Componente Indispensável no Mundo da Publicidade*. Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Tomar, Escola

Superior de Tecnologia de Tomar, Tomar. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.26/18624

Munari, B. (1968). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70.

Nascimento, A. T., & Silva, J. A. (2021). Aspectos Relacionais da Linguagem Verbo-Visual ao Processo da Gênese de um Livro Ilustrado: uma Construção Narrativa. *Interfaces Científicas - Educação, 10(3)*, 171-185. https://doi.org/10.17564/2316-3828.2021v10n3p171-185

Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Nova Iorque: Routledge.

Nikolajeva, M., & Scott, C. (2011). *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*. São Paulo: Cosac & Naify.

Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children´s Picturebooks*. Atenas & Londres: University of Georgia Press.

Nodelman, P. (2010). Words Claimed - Picturebook Narratives and the Project of Children´s Literature. Em T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz, *New Directions in Picturebook Research*. Nova Iorque: Taylor & Francis.

Pantaleo, S. (2018). Paratexts in Picturebooks. Em B. Kümmerling-Meibauer, *The Routledge Companion to Picturebooks (pp. 38-48)*. Nova Iorque: Routledge.

Phillips, J. C., & Lupton, E. (2008). *Novos Fundamentos do Design*. São Paulo: Cosac Naify.

Planeta Tangerina. (s.d.). *Bernardo P. Carvalho*. Obtido em março de 2024, de Planeta Tangerina: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/sobre/bernardo-p-carvalho/

Planeta Tangerina. (s.d.). *Com o tempo*. Obtido em abril de 2024, de Planeta Tangerina: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/com-o-tempo/

Planeta Tangerina. (s.d.). *Hei, Big Bang!* Obtido em abril de 2023, de Planeta Tangerina: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/hei-big-bang/

Planeta Tangerina. (s.d.). *Joana Estrela*. Obtido em março de 2024, de Planeta Tangerina: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/sobre/joana-estrela/

Planeta Tangerina. (s.d.). *Madalena Matoso*. Obtido em março de 2024, de Planeta Tangerina: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/sobre/madalena-matoso/

Planeta Tangerina. (s.d.). *O Duelo*. Obtido em abril de 2024, de Planeta Tangerina: https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/o-duelo/

Porto Editora. (s.d.). *Fotolitografia*. Obtido em fevereiro de 2024, de Infopédia Dicionários Porto Editora: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fotolitografia)

Porto Editora. (s.d.). *Offset*. Obtido em fevereiro de 2024, de Infopédia Dicionários Porto Editora: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/offset

Prades, A. N. (2019). *Trajetórias de um Fio de Rio: Narrar por Imagens no Contexto do Livro Ilustrado*. Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes - Campus São Paulo, São Paulo. Disponível em http://hdl.handle.net/11449/191050

Prata, M. C. (2019). *A Primeira História na História das Histórias: da Parede da Caverna ao Álbum Ilustrado*. Relatório de projeto, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/125283

Prémio Serpa. (s.d.). *Serpa Prémio Internacional para Álbum Ilustrado*. Obtido em janeiro de 2024, de Prémio Serpa: https://www.serpaaward.com/

Quental, J. M. (2009). *A Ilustração Enquanto Processo e Pensamento. Autoria e Interpretação*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro. Disponível em http://hdl.handle.net/10773/3617

Ramos, A. M. (2011). Apontamentos para uma Poética do Álbum Contemporâneo. Em B.-A. Roig Rechou, I. Soto López, & M. Neira Rodríguez, *O Álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)*. Vigo: Editorial Xerais.

Ramos, A. M. (2020). Hibridismos e Contaminações: A Propósito do Livro-Álbum como Formato Omnívoro. Em P. A. Pereira, I. Costa, & E. Madalena, *Mix & Match: Poéticas do Hibridismo*. Edições Húmus.

Ramos, A. M. (2022a). Usos Narrativos e Significados da Dobra: Contribucións para o Estudo da Metaficcionalidade no Álbum Ilustrado Contemporáneo. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 1-26. https://doi.org/10.15304/elos.9.8095

Ramos, A. M. (2022b). Contributos para uma Aproximação Histórica ao Livro Álbum em Portugal: a Relação entre os Clássicos Internacionais e as Novidades Nacionais. *Miscelânea Revista de Literatura e Vida Social, 32*, 19-38. https://doi.org/10.5016/msc.v32i0.2395

Ramos, A. M., & Navas, D. (2021). Contar Várias Histórias ao Mesmo Tempo: para uma Teoria do Livro-Álbum com Narrativas Paralelas. *Acta Scientiarum Language and Culture, 43*, 1-8. https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v43i1.57404

Reim, M. (2019). Reportage: Drawing the Stories. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 85-101)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Ribeiro, M. (2000). *Planejamento Visual Gráfico*. Brasília: Linha Gráfica Editora.

Rincon, H. R., & Morello, A. S. (2017). *Amarelo e Azul/Azul e Amarelo: um Livro Ilustrado Infantil sobre o Potencial Criativo na Infância*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Goiânia. Disponível em http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/14818

Rodrigues, C. (2017). Para uma Poética do Álbum Ilustrado: Teoria e Crítica em Torno de um "Metagénero". *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil, 4*, 133-158. https://doi.org/10.15304/elos.4.4218

Rodrigues, C. M. (2013). *Palavras e Imagens de Mãos Dadas. A Arquitetura do Álbum Narrativo em Manuela Bacelar*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro. Disponível em http://hdl.handle.net/10773/10586

Rong, Q. (2023). Methods and Characteristics of Material Media Representation in Illustrated Books. *4th International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2023)* (pp. 381-386). Hangzhou: Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/978-2-38476-094-7_48

Saghir, S. (2019). *The Role of Design in Picturebooks*. Dissertação de mestrado, York University, Faculty of Graduate Studies, Ontario. Disponível em http://hdl.handle.net/10315/36306

Salisbury, M. (2004). *Illustrating Children´s Book: Creating Pictures for Publication*. Nova Iorque: Barron´s Educational Series.

Salisbury, M., & Styles, M. (2012). *Children´s Picturebooks - the Art of Visual Storytelling*. Londres: Laurence King.

Santos, R. P. (2015). *O Influxo da Mudança no Álbum Ilustrado - a Influência da Gramática Digital*. Tese de doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/80137

Saraiva, j. M. (2013). *O Álbum Narrativo em Portugal na Passagem do Século XX para o Século XXI: um Estudo Sobre a Relação entre a ilustração e o Leitor-modelo*. Tese de doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/74119

Sassoon, R., & Williams, A. (2000). *Why Sassoon?* Obtido em novembro de 2023, de Sassonfont: http://sassoonfont.co.uk/doc/Why_Sassoon.pdf

Scott, C. (2010). Frame-making and Frame-breaking in Picturebooks. Em T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz, *New Directions in Picturebook Research*. Nova Iorque: Routledge .

Serafini, F., & Reid, S. F. (27 de janeiro de 2024). Analyzing Picturebooks: Semiotic, Literary, and Artistic Frameworks. *Visual Communication, 23(2)*, 330-350. https://doi.org/10.1177/14703572211069623

Shulevitz, U. (1997). *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*. Nova Iorque: Watson-Guptill Publications.

Silva, S. D. (2017). A Escrita e a Ilustração para a Infância de Leonor Praça: um Exemplo do que as Imagens podem Fazer. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, 14*, 213-238. https://doi.org/10.32112/2174.2464.2017.198

Sipe, L. R. (1998). How Picture Books Work: a Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. *Children´s Literature in Education, 29(2)*, 97-108. https://doi.org/10.1023/A:1022459009182

Sotto Mayor, G. (2014). *Ilustração de Livros de Literatura Infantojuvenil em Portugal [2000-2009]: Tipificação, Tendência e Padrões de Recetividade do Público-Alvo*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Instituto de Educação, Braga. Disponível em https://hdl.handle.net/1822/38467

Staples, A. M. (2018). Pop-Up and Movable Books. Em B. Kümmerling-Meibauer, *The Routledge Companion to Picturebooks (pp. 180-190)*. Nova Iorque: Routledge.

The Art Room Plant. (26 de agosto de 2018). *Catarina Sobral III*. Obtido em abril de 2024, de The Art Room Plant: https://theartroomplant.blogspot.com/2018/08/catarina-sobral-iii.html

Tschichold, J. (2007). *A Forma do Livro: Ensaios Sobre Tipografia e Estética do Livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Ursell, M. (2013). *Illustrating Children´s Books*. Ramsbury: The Crowood Press.

Valente, I. F. (2017). *Design Editorial Aplicado a Revistas: Revista de Design Gráfico Português*. Projeto final de mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Lisboa. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.5/15431

Vidinhas, C. S. (2015). *Rotator: o Álbum Ilustrado Infantil Digital, uma Nova Forma de Criar Narrativas Visuais*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Faculdade de Engenharia, Porto. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/80034

Walker, S. (2005). Typography in Children´s Books. *Books for Keeps, 154*, pp. 12-13.

Walther, F. (2019). Shifting Authorship: the Illustrator's Role in Contemporary Book Illustration: Decision-Making with Depictive, Augmenting, and Appropriational Strategies: Illustration: Concept of Diffusion vs. Innovation. Em A. Male, *A Companion to Illustration (pp. 305-329)*. Nova Jérsia: Wiley Blackwell.

Yokota, J., & Bird, E. (2018). Picturebooks and Illustrated Books. Em B. Kümmerling-Meibauer, *The Routledge Companion to Picturebooks (pp. 281-290)*. Nova Iorque: Routledge.

Zimmermann, M. E. (2019). *Design Editorial do Livro Ilustrado Infantil*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Porto Alegre. Disponível em http://hdl.handle.net/10183/219362

Apêndice 1 – Fichas de Análise

1. Modelo da Ficha de Análise dos Estudos de Caso

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título _____
Autor _____
Ilustrador _____
Editora _____
Ano de publicação _____
Faixa etária _____

TEXTO

☐ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

☐ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura _____ x _____ cm
Formato _____
Orientação _____
Encadernação _____
Nº de páginas _____
Nº de páginas duplas _____
Nº de páginas sangradas _____
Nº de páginas apenas ilustradas _____
Nº de páginas com texto apenas _____
Nº de páginas com texto e ilustração _____

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Sinopse
☐ Código de barras ☐ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

☐ Numa forma ☐ Num elemento visual
☐ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

☐ Sim ☐ Não

A lombada contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ☐ Padrão ilustrado
☐ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

☐ Iguais ☐ Distintas

Ficha técnica

☐ Surge no início ☐ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
☐ Surge numa página sem ilustrações ☐ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

☐ Contém elementos textuais
☐ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

☐ Serifada ☐ Não serifada

Utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

Na caligrafia utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

No *lettering* utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

O parágrafo encontra-se formatado:

☐ À direita ☐ À esquerda
☐ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

☐ Igual no tamanho ☐ Diferente no tamanho
☐ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ☐ Diferente na cor
☐ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ☐ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

☐ Alinhado a 90º graus ☐ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

☐ Acima da ilustração
☐ Abaixo da ilustração
☐ À direita da ilustração
☐ À esquerda da ilustração
☐ Dentro da ilustração
☐ Sozinho na página esquerda
☐ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ☐ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração possui:

☐ Fundo branco ☐ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

☐ Uma paleta cromática restrita
☐ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

☐ Vermelho ☐ Laranja
☐ Amarelo ☐ Verde
☐ Azul ☐ Roxo
☐ Castanho ☐ Cinzento
☐ Branco ☐ Preto
☐ Outra: _____

2. Ficha de Análise de *Com o Tempo*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título Com o Tempo
Autor Isabel Minhós Martins
Ilustrador Madalena Matoso
Editora Planeta Tangerina
Ano de publicação 2014
Faixa etária 3-5 anos; 6-8 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

☐ Linear ■ Não Linear

☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 19,5 x 22,0 cm
Formato Quadrado
Orientação Vertical
Encadernação Cosida
Nº de páginas 48
Nº de páginas duplas 8
Nº de páginas sangradas 14
Nº de páginas apenas ilustradas 6
Nº de páginas com texto apenas 2
Nº de páginas com texto e ilustração 39

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

☐ Numa forma ☐ Num elemento visual
■ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ■ Padrão ilustrado
☐ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

☐ Iguais ■ Distintas

Ficha técnica

☐ Surge no início ■ Elaborada com tipografia
■ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
☐ Surge numa página sem ilustrações ■ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
■ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

☐ Serifada ■ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Ficha técnica
■ Corpo de texto ■ Sinopse
■ Outra: Reconhecimentos

Na caligrafia utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

No *lettering* utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ele é utilizado no:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

O parágrafo encontra-se formatado:

☐ À direita ■ À esquerda
■ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

☐ Igual no tamanho ■ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ☐ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ■ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
■ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
■ Sozinho na página esquerda
■ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

■ Moldura quadrada ■ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ☐ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ■ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração possui:

■ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ■ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

■ Uma paleta cromática restrita
☐ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ☐ Laranja
■ Amarelo ☐ Verde
■ Azul ☐ Roxo
☐ Castanho ☐ Cinzento
■ Branco ■ Preto
☐ Outra: _____

3. Ficha de Análise de *Tão Tão Grande*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título Tão Tão Grande
Autor Catarina Sobral
Ilustrador Catarina Sobral
Editora Orfeu Negro
Ano de publicação 2016
Faixa etária 6-8 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 26,0 x 21,8 cm
Formato Retangular
Orientação Horizontal
Encadernação Cosida
Nº de páginas 40
Nº de páginas duplas 18
Nº de páginas sangradas 34
Nº de páginas apenas ilustradas 13
Nº de páginas com texto apenas 0
Nº de páginas com texto e ilustração 27

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ☐ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

☐ Numa forma ☐ Num elemento visual
■ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ☐ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ■ Padrão ilustrado
☐ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

☐ Iguais ■ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ☐ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ■ Elaborada com caligrafia
☐ Surge numa página sem ilustrações ■ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
■ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

■ Serifada ☐ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
■ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

Na caligrafia utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Ficha técnica
■ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

No *lettering* utilizam-se:

■ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

O parágrafo encontra-se formatado:

☐ À direita ■ À esquerda
■ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

☐ Igual no tamanho ■ Diferente no tamanho
☐ Igual no peso ■ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ■ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ■ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
■ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
☐ Sozinho na página esquerda
☐ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ■ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ☐ Não se aplica

Se sim, possui borda?

■ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração possui:

■ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ■ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

■ Uma paleta cromática restrita
☐ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ☐ Laranja
■ Amarelo ☐ Verde
■ Azul ☐ Roxo
☐ Castanho ☐ Cinzento
■ Branco ■ Preto
☐ Outra: _____

4. Ficha de Análise de *A Rainha do Norte*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título A Rainha do Norte
Autor Joana Estrela
Ilustrador Joana Estrela
Editora Planeta Tangerina
Ano de publicação 2017
Faixa etária 6-8 anos; 9-11 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 16,5 x 23,0 cm
Formato Retangular
Orientação Vertical
Encadernação Cosida
Nº de páginas 60
Nº de páginas duplas 18
Nº de páginas sangradas 45
Nº de páginas apenas ilustradas 16
Nº de páginas com texto apenas 9
Nº de páginas com texto e ilustração 35

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ☐ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

■ Numa forma ☐ Num elemento visual
☐ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ☐ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ■ Padrão ilustrado
☐ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

■ Iguais ☐ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ■ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
☐ Surge numa página sem ilustrações ☐ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
■ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

☐ Serifada ■ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Reconhecimentos

Na caligrafia utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ☐ Ficha técnica
■ Corpo de texto ■ Sinopse
☐ Outra: _____

No *lettering* utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

O parágrafo encontra-se formatado:

☐ À direita ■ À esquerda
■ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

☐ Igual no tamanho ■ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ■ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ☐ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
☐ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
■ Sozinho na página esquerda
☐ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ■ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ■ Quase sempre

A ilustração possui:

■ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

☐ Uma paleta cromática restrita
■ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ■ Laranja
■ Amarelo ■ Verde
■ Azul ■ Roxo
■ Castanho ■ Cinzento
■ Branco ■ Preto
■ Outra: Cor-de-rosa

5. Ficha de Análise de *Hei, Big Bang (Ninguém Disse que Era Fácil)*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título Hei, Big Bang!
Autor Isabel Minhós Martins
Ilustrador Bernardo P. Carvalho
Editora Planeta Tangerina
Ano de publicação 2019
Faixa etária 6-8 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 22,0 x 26,0 cm
Formato Retangular
Orientação Vertical
Encadernação Cosida
Nº de páginas 48
Nº de páginas duplas 21
Nº de páginas sangradas 38
Nº de páginas apenas ilustradas 24
Nº de páginas com texto apenas 2
Nº de páginas com texto e ilustração 22

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

■ Numa forma ☐ Num elemento visual
☐ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ■ Padrão ilustrado
☐ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

☐ Iguais ■ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ■ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
■ Surge numa página sem ilustrações ☐ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
■ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

☐ Serifada ■ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Ficha técnica
■ Corpo de texto ■ Sinopse
☐ Outra: _____

Na caligrafia utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

No *lettering* utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

O parágrafo encontra-se formatado:

■ À direita ■ À esquerda
■ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

☐ Igual no tamanho ■ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ☐ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ■ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
■ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
■ Sozinho na página esquerda
☐ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

■ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ☐ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ■ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração possui:

■ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

☐ Uma paleta cromática restrita
■ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ■ Laranja
■ Amarelo ■ Verde
■ Azul ■ Roxo
☐ Castanho ☐ Cinzento
■ Branco ■ Preto
■ Outra: Cor-de-rosa

6. Ficha de Análise de *Come a Sopa, Marta!*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título Come a Sopa, Marta!
Autor Marta Torrão
Ilustrador Marta Torrão
Editora O Bichinho do Conto
Ano de publicação 2016
Faixa etária 6-8 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 29,5 x 23,7 cm
Formato Retangular
Orientação Horizontal
Encadernação Cosida
Nº de páginas 48
Nº de páginas duplas 20
Nº de páginas sangradas 48
Nº de páginas apenas ilustradas 13
Nº de páginas com texto apenas 0
Nº de páginas com texto e ilustração 35

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

■ Numa forma ☐ Num elemento visual
☐ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

☐ Sim ■ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ☐ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ☐ Padrão ilustrado
■ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

■ Iguais ☐ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ■ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
☐ Surge numa página sem ilustrações ■ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
■ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

■ Serifada ☐ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Ficha técnica
■ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

Na caligrafia utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
■ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

No *lettering* utilizam-se:

■ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

O parágrafo encontra-se formatado:

■ À direita ■ À esquerda
■ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

☐ Igual no tamanho ■ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ■ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ■ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
■ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
☐ Sozinho na página esquerda
☐ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ■ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ■ Quase sempre

A ilustração possui:

☐ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

■ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

■ Uma paleta cromática restrita
☐ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ■ Laranja
■ Amarelo ■ Verde
■ Azul ☐ Roxo
☐ Castanho ☐ Cinzento
■ Branco ■ Preto
☐ Outra: _____

7. Ficha de Análise de *O Cuquedo*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título O Cuquedo
Autor Clara Cunha
Ilustrador Paulo Galindro
Editora Livros Horizonte
Ano de publicação 2008
Faixa etária 3-5 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 22,3 x 30,8 cm
Formato Retangular
Orientação Horizontal
Encadernação Cosida
Nº de páginas 40
Nº de páginas duplas 20
Nº de páginas sangradas 38
Nº de páginas apenas ilustradas 17
Nº de páginas com texto apenas 4
Nº de páginas com texto e ilustração 15

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: ____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

■ Numa forma ☐ Num elemento visual
☐ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ☐ Elementos ilustrados
☐ Outra: ____

Guardas

☐ Cor sólida ☐ Padrão ilustrado
■ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

☐ Iguais ■ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ■ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
■ Surge numa página sem ilustrações ☐ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
☐ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

■ Serifada ☐ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Ficha técnica
■ Corpo de texto ■ Sinopse
☐ Outra: ____

Na caligrafia utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

No *lettering* utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

O parágrafo encontra-se formatado:

■ À direita ■ À esquerda
☐ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

■ Igual no tamanho ☐ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
■ Igual na cor ☐ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ☐ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ■ Inclinado
☐ Outro: ____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
☐ Abaixo da ilustração
☐ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
■ Sozinho na página esquerda
■ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ■ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ■ Quase sempre

A ilustração possui:

☐ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

■ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

■ Uma paleta cromática restrita
☐ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ■ Laranja
■ Amarelo ☐ Verde
☐ Azul ☐ Roxo
☐ Castanho ■ Cinzento
■ Branco ■ Preto
☐ Outra: ____

*8.*Ficha de Análise de *O Protesto*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título O Protesto
Autor Eduarda Lima
Ilustrador Eduarda Lima
Editora Orfeu Negro
Ano de publicação 2020
Faixa etária 6-8 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 21,9 x 28,6 cm
Formato Retangular
Orientação Vertical
Encadernação Cosida
Nº de páginas 40
Nº de páginas duplas 15
Nº de páginas sangradas 33
Nº de páginas apenas ilustradas 20
Nº de páginas com texto apenas 1
Nº de páginas com texto e ilustração 19

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

■ Numa forma ☐ Num elemento visual
☐ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ☐ Padrão ilustrado
■ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

☐ Iguais ■ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ■ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ☐ Elaborada com caligrafia
☐ Surge numa página sem ilustrações ■ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
■ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

☐ Serifada ■ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Ficha técnica
■ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Dedicatória

Na caligrafia utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

No *lettering* utilizam-se:

☐ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Não aplicável

O parágrafo encontra-se formatado:

☐ À direita ■ À esquerda
■ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

■ Igual no tamanho ☐ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ☐ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ☐ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
☐ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
☐ Sozinho na página esquerda
■ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ■ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
☐ Algumas vezes ■ Quase sempre

A ilustração possui:

■ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

■ Uma paleta cromática restrita
☐ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

☐ Vermelho ☐ Laranja
☐ Amarelo ■ Verde
■ Azul ☐ Roxo
☐ Castanho ☐ Cinzento
■ Branco ☐ Preto
■ Outra: Magenta

9. Ficha de Análise de *O Duelo*

INFORMAÇÃO BÁSICA

Título O Duelo
Autor Inês Viegas Oliveira
Ilustrador Inês Viegas Oliveira
Editora Planeta Tangerina
Ano de publicação 2022
Faixa etária 3-5 anos; 6-8 anos

TEXTO

■ Narrativo ☐ Lírico ☐ Sem texto

Tipo de Narrativa

■ Linear ☐ Não Linear
☐ Paralela ☐ Cruzada

MATERIALIDADE

Formato

Largura x Altura 19,0 x 26,0 cm
Formato Retangular
Orientação Vertical
Encadernação Cosida
Nº de páginas 64
Nº de páginas duplas 29
Nº de páginas sangradas 55
Nº de páginas apenas ilustradas 37
Nº de páginas com texto apenas 3
Nº de páginas com texto e ilustração 22

Capas e Lombada

A capa é dura e contém:

■ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

A contracapa contém:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ■ Sinopse
■ Código de barras ■ Elementos ilustrados

O código de barras encontra-se:

☐ Numa forma ☐ Num elemento visual
■ Na página (sem nenhum elemento de "apoio")

A capa e a contracapa relacionam-se?

■ Sim ☐ Não

A lombada contém:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Elementos ilustrados
☐ Outra: _____

Guardas

☐ Cor sólida ☐ Padrão ilustrado
■ Ilustração

A guarda dianteira e traseira são:

■ Iguais ☐ Distintas

Ficha técnica

■ Surge no início ☐ Elaborada com tipografia
☐ Surge no final ■ Elaborada com caligrafia
■ Surge numa página sem ilustrações ☐ Surge numa página com ilustrações

Folha de rosto

■ Contém elementos textuais
☐ Contém elementos ilustrados

Tipografia, caligrafia e lettering

A tipografia é:

■ Serifada ☐ Não serifada

Utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
■ Corpo de texto ■ Sinopse
☐ Outra: _____

Na caligrafia utilizam-se:

■ Maiúsculas ■ Minúsculas

Ela é utilizada no:

☐ Título e/ou subtítulo ■ Autor e/ou ilustrador
■ Editora ■ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
■ Outra: Destinatário de uma carta no final da obra

No *lettering* utilizam-se:

■ Maiúsculas ☐ Minúsculas

Ele é utilizado no:

■ Título e/ou subtítulo ☐ Autor e/ou ilustrador
☐ Editora ☐ Ficha técnica
☐ Corpo de texto ☐ Sinopse
☐ Outra: _____

O parágrafo encontra-se formatado:

☐ À direita ■ À esquerda
☐ Ao centro ☐ Justificado

O corpo de texto mantém-se:

■ Igual no tamanho ☐ Diferente no tamanho
■ Igual no peso ☐ Diferente no peso
☐ Igual na cor ■ Diferente na cor
■ Igual no tipo de letra ☐ Diferente no tipo de letra
☐ Igual no estilo de escrita ■ Diferente no estilo de escrita

O texto mantém-se:

■ Alinhado a 90º graus ☐ Inclinado
☐ Outro: _____

O texto surge:

■ Acima da ilustração
■ Abaixo da ilustração
■ À direita da ilustração
■ À esquerda da ilustração
■ Dentro da ilustração
☐ Sozinho na página esquerda
■ Sozinho na página direita

ILUSTRAÇÃO

Encontra-se enquadrada numa:

☐ Moldura quadrada ☐ Moldura retangular
☐ Moldura circular ☐ Moldura oval
☐ Moldura irregular ■ Não se aplica

Se sim, possui borda?

☐ Sim ☐ Não

Com que frequência a ilustração é sangrada:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração possui:

■ Fundo branco ■ Fundo ilustrado

Com que frequência possui fundo branco:

☐ Nunca ☐ Quase nunca
■ Algumas vezes ☐ Quase sempre

A ilustração dispõem de:

☐ Uma paleta cromática restrita
■ Uma paleta cromática diversa

Quais são as cores maioritariamente utilizadas:

■ Vermelho ■ Laranja
■ Amarelo ■ Verde
■ Azul ■ Roxo
■ Castanho ■ Cinzento
■ Branco ■ Preto
■ Outra: Cor-de-rosa

Apêndice 2 – Declaração de Consentimento Livre, Informado e Esclarecido

Caro(a) participante,

No âmbito do presente relatório de projeto (O Design Editorial no Álbum Ilustrado Português: Uma Abordagem Prática e Exploratória), atualmente em execução, estamos a realizar uma entrevista com base em dois guiões, cujo objetivo principal é compreender a relação entre o design e a ilustração no álbum ilustrado. As entrevistas, que ocorrerão através da plataforma *Google Meet*, terão o seu áudio gravado, a fim de facilitar a sua posterior transcrição. Informamos que estas gravações não serão transmitidas a terceiros e serão eliminadas logo após o processo de transcrição.

Assim:

☒Declaro que todos os procedimentos relativos à investigação em curso foram claros.
☒Declaro que autorizo que sejam feitas gravações de áudio e que estas sejam transcritas.
☒Declaro que autorizo a participação neste estudo.

Apêndice 3 – Guião das Entrevistas

1. Guião das entrevistas a profissionais com dupla formação em design e ilustração

1. Frequentou algum curso na área da ilustração?

1.1. Se sim, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

1.2. Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

2. Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?

2.1. Se sim, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

2.2. Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

3. Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?

4. Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica?

5. Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

6. Que elementos do álbum ilustrado considera pertenceram à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

7. Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as diferentes obras em que trabalha?

8. Como pensa o design editorial do álbum ilustrado, nomeadamente a tipografia, a grelha, o *layout*, a legibilidade e a leiturabilidade do texto?

9. Em que fase do processo se começa a preocupar com a vertente do design editorial?

10. Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

11. Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

12. Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado, pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

13. Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

14. O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?

15. Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página. Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?

16. Quando elabora um álbum ilustrado de autoria única, pensa texto, ilustração e design numa ordem específica? Como gere cada uma destas vertentes?

17. Sente que a sua prática de ilustração e de design, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido à experiência adquirida? Se sim, como?

18. Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?

19. De que forma considera importante ser a mesma pessoa a desenvolver todo o álbum ilustrado?

2. Guião das entrevistas a ilustradores

1. Frequentou algum curso na área da ilustração?

1.1. Se sim, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

1.2. Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

2. Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?

2.1. Se sim, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

2.2. Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

3. Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?

4. Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica?

5. Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

6. Que elementos do álbum ilustrado considera pertenceram à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

7. Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as diferentes obras em que trabalha?

8. Sente que o processo colaborativo com o designer é pertinente no desenvolvimento do álbum ilustrado? Porquê?

9. Em que momento do processo de desenvolvimento do álbum ilustrado contacta com o designer?

10. Quando trabalha com um designer são compartilhadas e discutidas ideias relativamente ao desenvolvimento do álbum ilustrado? De que forma?

11. Quando trabalha com um designer, a questão tipográfica é inteiramente da responsabilidade do designer ou o ilustrador tem também um papel ativo nessa seleção?

12. Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

13. Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

14. Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado, pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

15. Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

16. O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?

17. O *layout* do texto resulta de uma colaboração com o designer ou é trabalhado de forma individual (pelo designer ou pelo ilustrador)?

18. Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página. Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?

19. Sente que a sua prática de ilustração, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido à experiência adquirida? Se sim, como?

20. Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?

21. De que forma considera importante serem duas pessoas, com formações específicas, a desenvolverem o álbum ilustrado?

Apêndice 4 – Entrevistas

1. Entrevista à designer e ilustradora Joana Estrela realizada, por videoconferência, no dia 25 de abril de 2024

Entrevistadora (E): Frequentou algum curso na área da ilustração?
Joana Estrela (JE): Não, eu fiz design de comunicação na Faculdade da Belas Artes do Porto. Tínhamos uma disciplina ou outra de ilustração, mas não era dedicado só à ilustração.

(E): Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?
(JE): Eu não sinto... Eu não senti essa falta de formação. Eu acho que tu aprendes de várias maneiras e podes aprender com um curso na universidade, mas também podes aprender de outras formas e a verdade é que, na história da ilustração, a maior parte das pessoas que faziam ilustração eram de outras áreas, eram de pintura, de design. A existência do curso de ilustração é relativamente recente, então, na altura, nem sequer havia muitas opções, por isso não era uma coisa que eu sentia falta.

(E): Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?
(JE): Sim, design de comunicação na Faculdade de Belas Artes do Porto.

(E): De que forma essa formação influencia o seu processo criativo quando desenvolve um álbum ilustrado?
(JE): Sim, bem, porque também acho que tem a ver com aquele curso em específico, apesar de ser um curso de design era dentro de uma faculdade de belas-artes, que tem um historial de aulas de desenho clássico muito forte. Eu tive bastantes aulas de desenho e acho que havia uma espécie de tendência, que também não existe já, não sei, em que nós usávamos muito ferramentas analógicas para fazer mesmo os trabalhos de design, fazíamos muitas coisas à mão. Eu acho que mesmo que não fosse exatamente ilustração eu já fazia coisas com caligrafia, por isso influenciou, mesmo que não seja diretamente.

(E): Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?

(JE): Sim, eu acho que é uma tendência para... de crescimento. Se é relevante? Não sei para quem. Acho que, em parte, acho que em certas questões, eu acho que conheço mais gente que tem livros-álbuns ilustrados que compra para si, mesmo tendo crianças em casa, sei lá, por isso – eu imagino que isso não acontecia há 20, 30 anos atrás – por isso, acho que houve uma evolução em termos de cultura visual e de como é que esses livros... Se calhar esses livros são tratados, às vezes, um bocado também como livros de poesia, ou seja, que as pessoas percebem que é uma história curta, mas não quer dizer que seja menos complexa. Sim, acho que, pronto, poderia ser mais, poderia ser menos, acho que está num bom caminho.

(E): Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica? Como gere cada uma destas vertentes?

(JE): Não sei bem, eu acho que elas não acontecem assim. Acho que quando uma obra está terminada nós podemos ver as partes e analisá-las separadamente e mesmo quando eu estou a trabalhar em alguma coisa, quando essa coisa já está começada, acho que consigo ver essas diferentes disciplinas dentro de um projeto, mas quando começo é tudo misturado. [**E:** Acontece assim de forma meio simultânea, então?] Sim, é difícil de dizer. Acho que, em muito projetos, vem primeiro o texto. Isso acontece, por exemplo, ao trabalhar com outra pessoa, que escreveu o texto. Nesse caso, o texto já vem, mas, mesmo assim, e muitas vezes também, o formato vem, porque eu trabalho sempre com o Planeta Tangerina e eles têm coleções e as coleções têm tamanhos específicos, ou seja, há muitas coisas de formato que não posso inventar e dizer "ah, quero fazer um livro de *pop-up*". [**E:** Pois, não dá para fazer.] Quer dizer, dá, não é impossível, mas é muito difícil. Então, há certas coisas do formato que já estão lá desde o início, mas eu acho que o texto e a imagem, quando sou eu a trabalhar os dois, vêm todos muito misturados.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(JE): Eu diria que, tipo, a maneira como é impresso, os formatos...a capa? Sinto que a capa é mais... sinto sempre que a capa é a parte mais difícil para mim e a parte em que tens de fazer quase um poster ou tens de pensar em mais coisas, porque não estás só a pensar no que é que faz sentido na história. Então, também tens de criar uma imagem que seja cativante e que resuma a obra, mas que, ao mesmo tempo, seja aquilo que faz as

pessoas olharem e quererem descobrir o que vem a seguir. Se calhar esse lado é um pouco misturado com o marketing, tem mais a ver com o design.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?
(JE): São os desenhos e talvez a caligrafia, não sei. Para mim, o que é ilustração são todas as coisas que são possíveis de ler, mas que não são texto... Que passam uma mensagem, que é visual.

(E): Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as obras em que trabalha?
(JE): É complicado dizer, porque é muito caótico, é sempre diferente de projeto para projeto. Eu adorava ser daquelas pessoas que têm um método, mas acho que, tipo, eu descubro o método para um determinado projeto. Então, aquele método funcionou para aquele, mas não vai funcionar para outro a seguir. [**E:** Então, não é fixo?] Não, mas isto também, não estou a dizer que seja sempre assim, mas comigo é assim, mas, geralmente, quando sou eu a escrever, eu tenho uma ideia do texto ou tenho, pelo menos, uma lista de ideias, de coisas que eu quero que aconteçam no livro e, a partir dessa lista, faço desenhos e depois percebo como é que tudo fica numa sequência, ou seja, normalmente, parto de páginas soltas e de ideias soltas e tento ver como é que elas ficam juntas e se consigo encontrar um arco narrativo dentro delas e, muitas vezes, depois faltam-me coisas e tenho de desenhar coisas extra, para fazer um final ou fazer uma coisa no meio, mas sei que há pessoas que têm e, já me aconteceu também, mas a mim é muito, muito raro, de ter mesmo uma história com princípio, meio e fim, super organizada e ir uma página de cada vez. Só consegui fazer isso uma vez, por isso. [**E:** Parece ser um processo assim mais livre e espontâneo, não é?] É, mais caótico, sim. Mais quase como fazer um puzzle, vais tendo coisinhas e vais pondo no sítio onde achas que fica bem e enfim.

(E): Nessa parte, em que trabalha sobre folhas soltas, desenha e escreve logo?
(JE): Desenho e escrevo, tenho rascunhos. Às vezes tenho as coisas separadas, então penso "ah, este texto pode vir aqui, se este vier aqui, esta imagem pode ficar bem aqui"; e ando ali a mexer.

(E): Como pensa o design editorial do álbum ilustrado, nomeadamente a tipografia, a grelha, o *layout*, a legibilidade e a leiturabilidade do texto?

(JE): Será que eu penso muito isso? Em relação a texto e legibilidade, quase todos os livros que fiz são com caligrafia, por isso acaba por ser uma parte que já está meio que inserida no trabalho de ilustração. Contudo, já fiz alguns livros que eram com fontes e aí tenho a ajuda de uma designer do Planeta Tangerina, ou seja, posso dar sugestões ou assim, mas acho que das duas vezes que fizemos com fontes foi ela que me sugeriu, tipo "ah, eu acho que ficava melhor assim"; e eu confiei, porque, apesar de ter estudado design de comunicação, eu sinto que nunca cheguei a praticar, nunca cheguei a ter um trabalho como designer e já passaram mais de 10 anos, então, tipo, sinto que já não tenho muita prática e é fixe ter outra pessoa com quem... com quem trabalhar isso. [**E:** Mas, por exemplo, quanto ao espaço livre – margens – sente necessidade de deixar esse espaço livre, de deixar as margens limpas, como é que pensa isso? Quer puxar o desenho até às extremidades?] Tipo, fazer sangrias e assim? Ou decidir como é que é o design? [**E:** Decidir o *layout* da página.] Acho que isso eu decido, mas eu sinto que decido sempre como parte da ilustração, porque a maior parte das páginas são todas ilustradas, então acho que tem mais a ver com a composição do desenho e com a composição do desenho com o texto. Nunca penso nisso como – claro que é design gráfico também – mas, não penso nisso tanto, eu acho que se tivesse de fazer, por exemplo um livro que fosse mesmo... com texto mais longo, aí teria de ter ajuda a decidir como são as margens, a entrelinha, o alinhamento, essas coisas todas. [**E:** Perguntei isto, porque me lembrei da obra *A Rainha do Norte*, em que, de certo modo, os desenhos estão centrados em algumas páginas.].

(E): Então mesmo sendo designer continua a colaborar com outros designers?

(JE): Sim, sim, sim, porque também quando estou a trabalhar com editora eu não estou... Eu ofereço-me muitas vezes para fazer a paginação e certas coisas de design, mas não é obrigatório. Eles têm uma designer para isso e mesmo a parte das artes finais e assim já não está nas minhas mãos e eu prefiro isso, porque senão é ainda mais trabalho por cima do trabalho do livro.

(E): Em que fase do processo se começa a preocupar com a vertente do design editorial?

(JE): Isto depende um bocado e eu acho que existem momentos diferentes em partes diferentes do livro, ou seja, à partida, eu tenho de saber dizer mais ou menos quantas páginas são e, quando começo a trabalhar, eu tenho de saber que são páginas divisíveis por quatro, por isso há logo ali uma regra e também há algumas coisas que já sei que têm de ser. Como já te disse, não posso fazer um livro que seja com *pop-ups*, ou seja, há certos

limites, mas há coisas que pensamos mais no final, por exemplo, como é a capa, que tipo de papel é, às vezes até decidir como vai ser a impressão - se vai ser *CMYK* ou se vai ser apenas algumas cores- , mas acho que isso pode acontecer a meio, mais no final. Já posso ter uma ideia totalmente precisa do que vai ser, mas cada projeto é diferente.

(E): Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

(JE): Acho que... A maneira como eu penso é que eu acho que fica bem e acho que como os textos que eu tenho não são assim tão longos não torna o trabalho extremamente difícil de fazer. (...) Sim, não sei, eu acho que vejo o texto como parte do desenho e, então, assim fica tudo muito bonito e também acho que torna mais fácil ser expressiva com o texto, porque posso fazer o texto que também tem aspetos, ou seja, estou a dar aspetos visuais ao texto, não é só aquilo que está escrito, mas é a maneira como está escrito. Se está escrito de uma maneira completamente mal escrita, isso diz qualquer coisa sobre – com uma caligrafia feia ou com uma caligrafia gigante – isso diz alguma coisa, não é, por isso eu vejo como dar um extra de leitura, mas eu sei que podia fazer isso também com fontes, mas, sei lá, se calhar também porque não domino tanto. Acho que o livro em que usei fontes – o *picturebook*, o álbum ilustrado em que usei fonte – que a primeira vez que senti que tinha de usar uma fonte foi porque era um livro que fiz a guache as ilustrações e que senti "agora não vou por aqui outra coisa por cima com outro material, tipo não quero estar a fazer uma caligrafia com caneta". Não sei porquê, porque eu faço quase sempre com o mesmo material com que desenhei e, por alguma razão, eu ter tido essa cena meio falsa de uma coisa que, claramente, não poderia existir dentro do desenho a guache achei "ah, não" e, então, foi aí que usei pela primeira vez uma fonte no livro.

(E): Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

(JE): Ah, isso agora... Depende um bocadinho da editora que traduz. Há editoras que me contratam a mim para fazer caligrafia, há editoras que têm, tipo, alguém *in-house* que faz para eles, e eu aprovo sempre no final, se gosto ou não. E também já aconteceu... também já aconteceu nós fazermos uma caligrafia, então eles usavam – nós fazermos uma fonte a partir da minha caligrafia – então eles usavam isso. E aconteceu já, mas é na América, acho que é menos comum os livros para crianças terem caligrafia, eles querem que seja com fontes, para ser mais legível, para ser como as coisas da escola, por questões educativas, então o *Mana* agora foi traduzido no Canadá e está com uma caligrafia... Mas, pronto, essas coisas depois também são adaptadas à cultura do país e à cultura literária do país.

(E): Mas será que isso não prejudica um pouco a experiência que tentou desenvolver?

(JE): Claro, gostava mais com caligrafia, mas também tenho que ser flexível. Acho que também nunca fui o tipo de pessoa que pensa "ah, a minha obra não pode ser interpretada de outra forma".

(E): Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

(JE): Sim. Nem tem de ser enriquecido, até pode ser ao contrário. Do género, tu até podes escrever uma coisa a dizer "ah, tou tão contente por te ver", mas a maneira como escreves, tipo a caligrafia, mostra que não estás. Tipo, se as letras estão meio a derreter lês de outra maneira. [**E:** Ou seja, ajuda a transmitir alguns significados, talvez?]. Exato. Dá mais ferramentas, se calhar. [**E:** Será essa a razão pela qual utiliza, maioritariamente, caligrafia? Por transmitir mais significado e emoção?]. Sim, mais expressão, talvez, e também porque não sei usar tão bem fontes. Acho que vejo as vantagens de um e não domino imenso a alternativa, por isso.

(E): Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

(JE): A legibilidade é? [**E:** Tem relação com o caracter mesmo, as características: altura x, altura dos ascendentes e descendentes; e a leiturabilidade tem mais a ver com a formatação do texto, ou seja, como formatas: o tipo, a cor, o comprimento]. As letras têm de ser possíveis de ler e eu acho que é essa a fasquia. Tem de ser legível, mas muito legível, pouco legível, não sei, mas tem de ser minimamente legível. Acho que sim, que se calhar tenho uma fasquia muito baixa. Dou um 5. [**E:** Mas, por exemplo, quando está a criar as letras tem preocupação se a "perninha" do "d" tem comprimento suficiente?]. Ah, sim, mas nem sou só eu a ter essa preocupação, ou seja, se, por exemplo, acontecer haver um "d" que parece muito um "o", porque o fiz demasiado redondo, a editora também me chama a atenção para isso, ou seja, acho que o que pode acontecer é que, como eu estou a trabalhar com caligrafia e eu conheço o texto, pode acontecer de vez em quando não me aperceber de certas coisas que não são tão claras, mas o facto de o livro passar por várias pessoas, e outras pessoas o lerem, ajuda-me sempre a melhorar isso. Há uma coisa que eles também me chamam a atenção várias vezes, que é tipo o espaço entre as palavras, porque como eu estou a trabalhar à mão às vezes não é super certo, não é, e dou um espaço demasiado grande. E também uma coisa que eles também me chamam

bastante a atenção é, tipo, não deixar palavras do género "e" ou "d" no final da frase, passá-la para baixo, que é assim uma coisa que, pronto... Às vezes não fica tão bem em termos visuais, mas eu sei que fica melhor quando tu lês e tens ali uma pausa, mas, sim, acho que essas são assim as três coisas que me chamam mais a atenção. [**E:** Se formos pensar, acaba por se preocupar bastante com essas questões de formatação e de mancha gráfica do texto]. Sim, porque acabo por seu eu a fazer uma espécie de paginação do texto, por ser caligrafia, se calhar se fosse texto... Texto à máquina a designer da editora teria feito isso.

(E): O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?
(JE): Depende um bocadinho do livro, respondo sempre isto "depende um bocadinho do livro"; mas, de facto, há livros que pela maneira como a ilustração está feita têm uma liberdade ou a maneira como a história é contada... por exemplo, estavas a falar da *A Rainha do Norte*, a história é contada de uma maneira que existe, não sei... À partida, já sabia onde é que tinha de ir o texto, mais ou menos, e tento também perceber um ritmo, ou seja, o texto não pode estar sempre em cima ou sempre em baixo, a não ser que... Ou seja, não pode estar sempre em baixo e depois haver uma página que está em cima sem razão nenhuma. Se tu mudas o texto de sítio de uma maneira especial no livro tem de ser um ponto em que chames a atenção para qualquer coisa na imagem ou, então, tem de ser sempre mais variado, porque se não, se há só uma página no livro inteiro em que o texto está num sitio diferente das outras páginas todas é estranho, ou seja, eu acho que penso mais nessa questão de... Mas eu acho... Eu vejo isso mais como composição da imagem, de certa forma. [**E:** Pois, eu notei que, em alguns casos, inclui mesmo a caligrafia dentro das ilustrações, dentro dos elementos]. Sim, porque como as coisas são construídas todas ao mesmo tempo, há esse espaço.

(E): Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página? Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?
(JE): Eu considero isso um bocado como uma parte da composição da imagem, por isso eu não vejo muito como separar da ilustração. Como tal, é importante, porque se é um álbum ilustrado a ilustração tem de estar lá. Também vejo como uma maneira importante de dar ênfase a certos momentos e uma das ferramentas que tenho ao meu dispor para encontrar um ritmo e um equilíbrio para o livro em geral.

(E): Sente que a sua prática de ilustração e de design, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido à experiência adquirida? Se sim, como?

(JE): Eu espero que sim! Não, está a diminuir, cada vez pior. Tou a brincar! Não, eu imagino que esteja a evoluir, mas não sei. Estás sempre a aprender, não é? E eu acho que tenho um bocado... eu acho que sou um bocado... eu aborreço-me com facilidade e então tenho um bocado a tendência para, a cada novo livro, reinventar o que quero fazer e uso sempre técnicas – não uso sempre -, mas tento sempre usar técnicas novas ou fazer uma história de outra maneira, usar materiais diferentes. E, então, sinto sempre que estou a evoluir, porque cada novo livro é um desafio muito diferente, mas é por aí, sim, e acho que mesmo em termos de escrita também está a evoluir, porque estou a ganhar mais prática.

E): Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?

(JE): São... São tipo a sala de espera para a história e é uma coisa que também tu tens... Tu tens sempre um número limitado de páginas para contar uma história e eu acho que ter essas outras páginas ajuda muito a criar um ambiente. [**E:** Ou seja, meio que um prelúdio da história?] Sim, ou... Um prelúdio conta qualquer coisa, eu acho que não tem de ser necessariamente isso, mas é quase como... É olhar para a cortina enquanto a peça não começa, mas se tu tás num teatro a olhar para uma cortina, já estás no teatro a olhar para uma cortina, isso já te diz qualquer coisa, já te põe num sentimento de receção com aquilo que vem a seguir, não sei, não é o mesmo que começar uma peça de repente. [**E:** E como é que tu os pensas? Em que fase esse pensamento ocorre?] É sempre ao último minuto, é sempre a última coisa, a não ser que haja problemas de - também já aconteceu com alguns livros – de termos problemas com a contagem das páginas e de nos apercebermos que fizemos mal as contas e que não tínhamos páginas suficientes para a história e de perceber "ah, ok, vamos usar as guardas também". Já aconteceu isso como salvação para problemas, mas, não sei, é como a capa, é das últimas coisas a fazer, porque eu vejo isso como uma espécie de coisa que suporta aquilo que já fizeste, então, tu tens de ter o livro feito para saber o que faz sentido ter nas guardas.

E): E, eventualmente, utiliza elementos que já fizeste numa composição ou são elementos inéditos?

(JE): É diferente, pois... Eu acho que, por exemplo, com o livro - com o *Pardalita* - como ele faz parte da coleção *2 Passos e um 1 Salto*, acho que é assim, ele já tem uma espécie de... as páginas de rosto são todas semelhantes. Eles pegam sempre num objeto... Já

existe um bocado um estilo para a coleção e, por exemplo, para nós foi mais decidir uma coisa que nos demorou a decidirmos, que era o livro terminava muito abruptamente e terminava numa cena longa e depois era abrupto acabar e foi fixe que nós decidimos, a certa altura, já no final do processo, que as duas últimas páginas deviam ser pretas antes de ir para a ficha... Depois, há uma página que fala sobre os outros títulos da coleção e que depois tem as guardas e termos decidido ter essas duas páginas em preto também foi um bocado, é o oposto da cortina, é a cortina a fechar-se, ou seja, em algumas... Em algumas... Em alguns livros eu acho que pensar esses elementos ajudou imenso a resolver qualquer coisa do livro. Às vezes, é só mais, tipo, uma brincadeira toda. Ah, com o livro do *Miau*, por exemplo, não sei se conheces, o livro é silencioso e depois tem umas guardas que falam imenso e também foi... É mais fácil ir falando por exemplos, não sei se isto ajuda. [**E:** Por mim, tudo bem, pode dizer]. Nesse, foi... eu estava a trabalhar com um grupo de cientistas de sociologia, que tinham estado a estudar a relação entre as crianças e os seus animais de estimação e, no final, ela tava a ler aquilo e tava a falar "ah, é engraçado como o livro é silencioso, nós não sabemos os nomes dos animais, mas isso até é uma parte super importante na adoção, as crianças decidirem o nome"; e aquilo deu-me assim uma luz e nós "ah, devíamos arranjar uma maneira de o leitor decidir o nome"; e então decidimos, no final, ter essas guardas no início, em que a autora convida o leitor a escolher os nomes para os gatos. [**E:** Esses elementos, nesse livro, adquiriram um aspeto mais lúdico, de brincadeira?]. Sim, também há muitos livros em que as pessoas - livros antigos - em que tu escrevias o teu nome em "este livro pertence a", é um bocado isso. (E: Isso também pode ser considerado uma estratégia para tornar o livro mais apelativo e chamativo para a criança?]. Sim, ou mais... Para mim, eu pensei mais em tornar a coisa mais... Haver um diálogo, não é, ser um livro em que quem lê pode escrever qualquer coisa lá, acho que isso é super revolucionário para muitos miúdos que os pais não deixam pintar os livros.

E): A capa, ficha técnica e a folha de rosto nos teus livros são normalmente trabalhadas com caligrafia. Porquê?

(JE): Sim, muitos deles sim, estão com caligrafia. Acho que, em parte, também é um bocado o estilo da editora e é o meu estilo. Acho que é isso, ajuda a tornar a coisa mais unificada, a criar a ilusão de que eu me sentei e que fiz um livro assim de repente e que foi tudo à mão. [**E:** Realmente, parece que foi tudo à mão, não foi?]. Epá, foi à mão, mas há muita edição no computador, muitas coisas que não saem assim super certinhas à primeira, mas eu acho que é isso, dar essa ilusão de que foi alguém que esteve ali a fazer tudo num só momento, à partida.

E): De que forma considera importante ser a mesma pessoa a desenvolver todo o álbum ilustrado?

(JE): Não acho que seja importante, acho que é conveniente, porque é difícil arranjar alguém com quem estejas tão em sintonia para trabalhar, mas existem muitos... Outros pares de ilustradora, escritor que funcionaram muito bem e que... Eu tenho muita inveja de pessoas que conseguem isso, mas eu acho que só com a Ana Pessoa é que eu senti mesmo assim uma relação muito... De trabalho ao mesmo nível e de respeito mútuo. Eu senti mesmo que estávamos como colegas a trabalhar num projeto. Acho que isso é mais difícil de conseguir e é isso, não acho que seja importante que seja só uma pessoa a fazer tudo, acho que se consegues encontrar alguém que partilhe uma visão e uma maneira de trabalhar... É ótimo, mas lá está, isso é difícil de conseguir.

E): Mas, por exemplo, se fosse outra pessoa a fazer a caligrafia do seu livro será que se iria produzir um bom resultado?

(JE): Sim, mas, ou seja, não ia ser o meu trabalho, já ia ser outra coisa, mas ia ser uma coisa que eu não ia ser capaz de fazer sozinha e eu acho que isso também é interessante. Tipo: "o que é que acontece ao meu trabalho se já não é só o meu trabalho?"; se já é uma coisa que tive de fazer com outra pessoa e essa coisa - esse projeto - que eu fiz com outra pessoa, vai ter outro tipo de caligrafia se calhar, ou a história vai evoluir para outras ideias que não iria ser capaz de ter sozinha e acho que isso também é... Podes ir mais longe ou podes compensar um bocado certas tendências que já tens por ti, porque acabas por ficar mais habituada a um tipo de trabalho ou a um tipo de história. Acho que isso pode ser super desafiante.

2. Entrevista à ilustradora Inês Viegas Oliveira, realizada por videoconferência, no dia 26 de abril de 2024

Entrevistadora (E): Frequentou algum curso na área da ilustração?
Inês Viegas Oliveira (IVO): Sim, eu tirei uma licenciatura em física, não tem nada a ver, mas depois tirei uma pós-graduação de um ano em ilustração na Universidade Autónoma de Lisboa.

(E): Se sim, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?
(IVO): Sim, acho que sim, porque foi assim um primeiro contacto e tive professores que foram muito importantes para mim, que são uma grande influência e, portanto, sim, diria que sim.

(E): Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?
(IVO): Não, ou seja, tive uma cadeira de design, mas foi só isso na pós-graduação.

(E): Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?
(IVO): Sim, acho que o design é mesmo muito importante, porque está de mãos dadas com a ilustração, pelo menos no caso de pensares em fazer um livro ou em fazer um álbum, porque não é só... Não é só fazeres as imagens, tens de compreender como é que as vais encaixar com o texto ou como é que, sei lá, eu lembro-me que logo dos primeiros erros que fiz era estar a fazer as imagens e fazer o foco das imagens no meio da página, no meio que depois ia ficar no meio das páginas, não é, porque estava a fazer imagens de páginas duplas e estava a fazer o foco da imagem onde ia ficar a zona do livro onde não se pode por imagem, porque não se vê, porque está... Pronto, essas coisas assim que são básicas, mas que acho que são muito importantes, uma pessoa ter ferramentas de design, pelo menos quando está a pensar em fazer livros ou mesmo outras coisas, não é, cartazes ou o que quer que seja.

(E): Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?
(IVO): Sim, acho que sim. Acho que Portugal, apesar de ser assim um sítio pequenino, é um ponto de referência a nível europeu e mundial, acho eu.

(E): Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica?

(IVO): É uma pergunta difícil, porque, às vezes, é um bocado inconsciente, mas eu diria que é em simultâneo. Não no sentido em que estou a desenhar e a escrever, por exemplo, ao mesmo tempo, mas no sentido em que estou sempre com essas três coisas em mente, ou seja, se estou a fazer uma imagem já estou a pensar que texto ou que palavras é que vão estar lá, em que sítio é que eventualmente vão estar, não é, ou seja, nunca penso numa coisa isoladamente, se estou na parte, por exemplo, de fazer um texto, que estou... Nesse caso, estou só a fazer o texto, mas estou sempre a pensar: "ok, que imagens é que combinam bem com este texto, por exemplo" e, por exemplo, se calhar uma das primeiras coisas logo que faço, depois de já ter o texto ou de já ter alguma imagem ou imagens do *storyboard*, é meter no *InDesign* e imprimir. Portanto, acho que é uma coisa muito... Não simultânea no sentido de as fazer todas ao mesmo tempo, mas no sentido de estar sempre neste pingue-pongue, não é? Ah, e depois, às vezes, acontece que é vais adaptando, ou seja, às vezes, se calhar o texto que, normalmente, é uma coisa mais inicial se calhar as imagens que vão casar com esse texto se calhar já vão ter informação que vem no texto, por isso eu depois retiro essa parte do texto, ou seja, eu estou constantemente a voltar a mudar de área ou de situação, neste caso, porque estou sempre constantemente a adaptar umas coisas umas às outras.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(IVO): Não sei, por exemplo, a posição do texto face à imagem, o formato que tu escolhes para o livro ou trabalhar as cores da imagem, por exemplo, que também é uma coisa muito importante, só a passar de *RGB* para *CMYK*, para depois serem impressas as artes finais, não é? A capa, que também é uma coisa muito importante, e a composição, ou seja, no fundo, tudo aquilo que casa o texto com a imagem, acho eu, e também tem a ver com a própria imagem em si, nesta coisa de trabalhar as cores ou de trabalhar a composição ou de limpar as imagens ou como fazer o *scanner*. [**E:** E qual é a sua perceção sobre esses elementos que referiu?]. Não sei, ou seja, eu sinto mesmo que tenho uma lacuna nessa área, é uma coisa que muitas vezes faço de forma intuitiva, ou seja, eu tento informar-me, mas é uma coisa que, muitas vezes, faço de forma intuitiva ou que, às vezes, peço ajuda a outras pessoas. Apesar de, por exemplo, para além de trabalhar em ilustração, eu também faço parte de... sou editora de uma revista literária e eu é que faço o design, mas foi uma coisa que eu que comecei a fazer, ou seja, faço a paginação e etc, mas foi uma coisa que eu comecei a fazer e não sabia propriamente, ou seja, fui vendo

como fazer e fui pedindo ajuda a algumas pessoas, mas sinto que é mesmo uma ferramenta essencial e que eu sinto que, pronto, de alguma forma, gostaria de dominar melhor. Não sei se respondi à tua pergunta. [**E:** Sim, sim, mas, por exemplo, como é que olha esses elementos, tendo em consideração as lacunas que diz ter?]. Pronto, é isso, neste sentido de eu achar que tenho algumas lacunas, mas que estou... Acho que é uma coisa que estou continuamente a pensar, como te disse. Não é uma coisa que penso só no final ou que penso só no início, são coisas que vou pensando e que não me vêm tão naturalmente, por isso eu tenho de estar constantemente a pensar e a lembrar-me delas. Para mim, fazer um desenho é uma coisa muito mais natural do que pensar como é que o tenho de encaixar com o texto ou que desenho é que deve vir a seguir ao que já fiz anteriormente, como é que vai ser o ritmo do livro. Acho que isto são tudo coisas que eu tenho de me estar constantemente a relembrar, enquanto estou a criar, porque tenho tendência de me afastar disto. Acho que o papel, que me esqueci de dizer, também, acho que a escolha do papel também é uma coisa muito importante, por parte do designer.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(IVO): Não sei, por exemplo, a técnica que tu utilizas, a escolha da técnica. Pronto, eu falei de composição, porque acho que é uma coisa do design, mas que se calhar também é uma coisa que, intuitivamente, as pessoas que desenham ou que pintam têm. Eu acho que, como eu te disse, mas, pronto, isto é no meu caso, eu vou-me contradizer agora, porque disse que, muitas vezes, faço o design de forma intuitiva, mas eu acho que o design é sempre uma coisa que me puxa para ser mais... Estão-me a faltar as palavras... Ser mais... Não é concreta, mas é ser... Ou seja, ser menos louca no sentido em que se calhar a ilustração ou desenhar ou pintar é uma coisa que faço de forma muito mais livre. Sinto que o design é uma coisa que me diz: "não, pronto, agora tens de ter calma e fazer isto assim". [**E:** Então, sentes que o design te puxa um pouco à realidade, talvez?] Exato, então, se calhar a ilustração é uma coisa que está muito mais aliada, pronto, a isto, ou à plasticidade dos materiais, por exemplo que técnica é que vou usar, ou às cores que também são uma coisa do design, mas que também é uma coisa que tem muito a ver com a tua intuição, não é, não sou uma pessoa que... Pronto, é que isto são tudo coisas que eu acho que estou sempre na fronteira, não é, porque que há pessoas, por exemplo, que fazem estudos de cores ou que preparam muitas cores. Eu se calhar não faço muito isso, para mim é uma coisa que está muito mais ligada à parte intuitiva de desenhar do que propriamente de preparar ou de pensar o desenho. Portanto, acho que as coisas estão sempre assim na fronteira, mas sim, eu diria que, para mim, mais ligada à ilustração seria a técnica que eu uso ou a escolha da técnica, por exemplo.

(E): Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as diferentes obras em que trabalha?

(IVO): Normalmente, começa com uma ideia assim muito pouco concreta. Tenho uma ideia para alguma coisa, que às vezes nem sequer é bem uma ideia só, pode ser só um tema que eu quero explorar, sei lá, posso querer falar sobre água ou sobre o sol ou sobre o que quer que seja, não preciso de ter uma ideia ou uma faísca para alguma história, às vezes é só um tema que me interessa explorar. Depois, a primeira fase é sempre uma fase de pesquisa ou de procura, às vezes é pesquisa concreta, no sentido em que se calhar eu vou tentar saber mais sobre o tema, às vezes é só tentar perceber que outras coisas é que já foram criadas sobre o tema, desde filmes a livros, se calhar procurar fazer coisas que não estejam ligadas a objetos, por exemplo, ir a alguma exposição ou ir só dar um passeio, ir a um sítio que eu acho que é importante. E depois, a partir daí, são sempre pequenos estudos, ou seja, quer seja na parte do desenho, quer seja na parte de escrever, se for o caso. São sempre coisas muito pequenas até que eu sinta que há alguma coisa à qual eu me consiga agarrar, seja porque sinto que percebi qual é que é a linguagem em termos de desenho que quero usar, e que casa bem com aquele tema, seja perceber qual é que é o ritmo do texto ou qual é que é o tipo de texto que eu vou querer escrever. Pronto, e depois, a partir daí, acho que é muito o pingue-pongue, às vezes há situações em que eu... Eu não sou uma pessoa que consigo fazer as duas coisas ao mesmo tempo, eu, normalmente, ou penso num texto, ainda que eu, como te disse, esteja a pensar já nas imagens, ou penso em palavras ou penso em imagens e vou intercalando isso, mas nunca, por exemplo, nunca no próprio dia. Não é uma coisa que eu consiga fazer com muita facilidade, acho que divido mais ou menos, e, pronto, e depois é isto, vou tentando construir, vou sempre, como eu te disse, mudando ou algumas coisas no texto ou algumas da imagem, ou porque surgem coisas na imagem que já estão no texto ou o contrário, não é, no caso do texto. E, pronto, sempre com esta coisa de pensar já no objeto em si, que eu vou fazer, não é? Se for um livro, se calhar vou... A partir do momento em que já tenho o esqueleto vou tentar paginar, se for um cartaz, por exemplo, também tento perceber qual é que é a posição das coisas, para não estar, sei lá, a fazer um desenho que depois não tenha sítio onde possa enfiar o texto e a informação. No caso da revista, por exemplo, é um bocado diferente, porque os textos já existem, portanto, eu não vou mudar nada. Aí faço sempre a paginação primeiro e, depois, tento perceber se há algumas situações onde vou mudar a paginação, porque há alguma imagem ou alguma situação em que isso faça sentido, mas é uma situação muito mais controlada. [**E:** E esse processo alterar-se de acordo com as diferentes obras que produz?]. Não, acho que muda muito,

ou seja, no caso dos livros, acho que é uma coisa que, pronto, como tem mais texto e como tem mais páginas se calhar é mais controlada, não é, se calhar estou mais preocupada com o ritmo, com o que vem a seguir ao quê. Num cartaz, por exemplo, como é uma coisa única isso já não acontece, se calhar tenho de estar preocupada com outras coisas. Se calhar até a primeira coisa que eu faço é tentar perceber, no caso do cartaz, onde é que isso vai, onde é que vai o texto primeiro ou, no caso de uma capa de um livro, onde o título é, de facto, muito importante, se calhar é a primeira coisa que eu faço, é perceber "ok, onde é que vai estar o título ou qual é que vai ser o tamanho".

(E): Sente que o processo colaborativo com o designer é pertinente no desenvolvimento do álbum ilustrado? Porquê?

(IVO): É, acho que é super importante. Pronto, como eu te disse, as minhas lacunas levam-me a que eu faça erros e acho que é importante, pronto, que o designer perceba qual é que é a tua... O que é que é aquilo que tu queres fazer, não é? Se calhar, por exemplo, se for um livro com mais texto, que tenha colunas, e se tu tens uma página em que falas sobre, não sei... Eu estou a usar a palavra louca, mas que seja um tema que esteja ligado à confusão ou à loucura ou ao que quer que seja, se calhar tu queres que o texto ou a forma como o texto está disposto combine com isso. E isso, eu acho que é... Essa informação é importante que o ilustrador, enquanto está a criar, também a possa passar ao designer, para que ele compreenda o que é que está a acontecer e porque também acho que... É isso, normalmente, os ilustradores não... Pronto, há muitos que são designers, mas muitos não são e por isso é importante. Sei lá, se um livro tiver boas ilustrações e um bom texto, mas o design for péssimo, ele vai ser uma coisa que se nota, por isso acho que é mesmo essencial que haja um designer e que seja uma colaboração, ou seja, que as duas pessoas possam falar e trocar ideias.

(E): Em que momento do processo de desenvolvimento do álbum ilustrado contacta com o designer?

(IVO): Quando fiz o livro sim, porque o Planeta Tangerina tem designers, não é? No resto das situações não, mas pronto, é como te disse, às vezes peço ajuda a amigos que são designers, ou peço opiniões, mas normalmente sou eu que faço essa parte também. [**E:** Mas, por exemplo, no caso do livro, em que momento contactou com os designers do Planeta Tangerina?]. No caso do livro eu apresentei o livro já com uma maquete, ou seja, não tive nenhum momento prévio em que tivesse apresentado ou tirado dúvidas em relação ao design, portanto, o livro, no fundo, já estava terminado nesse sentido. Agora, por exemplo, que estou a fazer um livro com mais texto... O texto ainda não está acabado - eu agora, neste momento, estou a terminar o texto - mas tenho a certeza que, quando

acabar o texto, como é um livro que tem muito mais palavras, mesmo muitas mais, vou pedir ajuda à designer, porque, pronto, vai ser uma parte muito importante... Vai ser uma parte muito importante do processo, para eu poder começar a pensar nas imagens. Vai ser mesmo muito importante, por isso, sim, neste próximo claro que vou contactar a designer mal tenha o texto acabado.

(E): Quando trabalha com um designer são compartilhadas e discutidas ideias relativamente ao desenvolvimento do álbum ilustrado? De que forma?

(IVO): Sim, pois, olha, é que eu só tive esta experiência do livro e, neste caso, foi muito suave, ou seja, foi, por exemplo, na... Se calhar a capa do livro, que foi o que sofreu mais modificações, foi só... Ela ajustou um bocadinho o tamanho das letras ou... Não foi, não foi nada... Não havia nada quase para ser discutido, portanto, não sei se tenho assim um grande exemplo. Se calhar noutros casos, como eu te disse, em que eu se calhar peço ajuda a amigos, já há mais... Ou seja, eu aí já pergunto, dou várias opções, pergunto se as pessoas acham que aquilo funciona bem, se eles queriam ver de outra maneira. Se calhar aí já há mais troca de ideias, mas não tenho mesmo muita experiência ou não tive, acho que foi muito suave a minha experiência. [**E:** Mas como decorreu essa experiência, seja com a editora ou com os seus amigos?] Não sei, estava a pensar, por exemplo... Olha, sim, um exemplo que eu acho que é super importante nos livros é a parte de passar as imagens para *CMYK*, ou seja, as imagens estão todas muito bonitas, fazes o *scan* no computador, estás a ver no *Photoshop* e tens os azuis, os vermelhos, está tudo super bonito, e depois passas para *CMYK*, porque queres perceber como é que vai ficar quando imprimes e as cores ficam terríveis, pronto. Eu, no meu caso, eu passei logo para *CMYK*, porque queria sentir que tinha controlo sobre a situação, ou seja, não queria... Não queria... Queria garantir que as cores estavam como eu queria, mas isto só aconteceu, porque eu tinha falado com uma amiga minha, que também é ilustradora e que também está habituada a fazer essas coisas e ela disse-me que, pronto, seria importante eu passar as imagens, para garantir que as cores ficavam como eu queria. Nesse caso, pronto, ela ensinou-me como é que ela fazia no *Photoshop* e eu fiz isso. Acho que isso, por exemplo, foi uma ferramenta que foi muito importante e que eu nunca teria... Nunca teria conseguido aprender ou que, sei lá, que eu não tinha mesmo noção se eu não tivesse falado com ela antes, portanto, sim, acho que é muito importante trocar informação, trocar dicas, trocar ideias.

(E): Quando trabalha com um designer, a questão tipográfica é inteiramente da responsabilidade do designer ou o ilustrador tem também um papel ativo nessa seleção?

(IVO): Ficou a cargo da designer, ou seja, eu tinha posto uma letra, mas pus uma letra qualquer, claro que era uma letra que eu gostava, mas... Um tipo de letra, uma fonte, mas deixei ao critério da designer, porque senti que era uma pessoa que estava muito mais qualificada do que eu para perceber que tipo de letra é que casaria bem com o livro ou com a editora, neste caso, também. [**E:** Nesse caso, a decisão foi só da designer da editora ou teve também uma palavra a dizer?] Sim, ou seja, ela... Eu, por acaso, nem sequer sei se não foi mesmo usado o tipo de letra que eu tinha escolhido, agora estou em dúvida, mas sei que houve um momento prévio, ou seja, houve um momento em que ela colocou, ou usou a mesma, não sei, e que voltou para trás, para eu aprovar isso, para perceber se estava tudo como eu queria, quer fosse as cores, quer fosse o tipo de letra. Outra coisa muito importante também foi eu ter ido às provas da gráfica, ou seja, ter tido essa possibilidade. Acho que é muito importante para uma editora e, sei lá, se o próprio ilustrador... Ilustrador ou ilustradora não pode estar presente, é muito importante que vá alguém da editora a uma gráfica, para tentar perceber se está tudo bem com as cores, por exemplo, se não há nenhum problema, pronto, e foi muito fixe eu ter tido essa possibilidade também.

(E): Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

(IVO): Não, era uma coisa que eu gostava de fazer. Nesse caso [*O Duelo*], a ficha técnica foi feita à mão, mas foi a única coisa. [**E:** Na capa não tem também apontamentos em caligrafia?] Ah, a da capa também, sim, desculpa. A capa e a ficha técnica, depois o texto em si não, porque eu acho que as imagens, nesse caso, já eram muito... Demasiado plásticas e acho que se o texto também fosse desenhado ia ficar uma grande salganhada. Acho que era importante, até porque, pronto, o texto, às vezes, tem assim um tom muito clássico e muito... Que tem muito a ver, às vezes, com histórias do século XIX, por exemplo. Achei que se calhar uma letra, mesmo que não fosse serifada, que parecesse quase serifada se calhar era uma coisa que funcionava melhor do que eu estar a tentar... Eu própria, estar a fazer mais um desenho por cima do desenho que já existia.

(E): Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

(IVO): Sim, mas normalmente... Até agora ainda não tive esse problema, porque... Não... quer dizer, por acaso, o livro vai ser publicado em sítios que têm alfabetos

diferentes, mas nessas situações ou eles assumem que não vão por, por exemplo, na ficha técnica nem na capa e isso, e fazem eles com o designer deles ou, muitas vezes, eles pedem ao ilustrador e pagam, não é, para o ilustrador refazer... Refazer isso, ou seja, refazer... Por exemplo, no caso da edição... Acho que saíram, até agora, a italiana... A capa, por exemplo, o título do livro está numa fonte deles, porque fazia parte da coleção, e o outro que já saiu também foi a brasileira, por isso não houve problema, mas, por exemplo, no caso da inglesa, em princípio, eu vou ter que fazer, pelo menos... Se calhar a ficha técnica não, até porque se calhar eles conseguem pegar nas letras e refazer em inglês, mas, no caso do título, pronto, eu refaço, não é, também não é por aí, acho eu.

(E): Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado, pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

(IVO): Sim, eu acho que faz diferença. Acho que, como te disse, há situações em que faz mais sentido do que outras, se calhar se as imagens forem muito plásticas ou se houver muito texto... E o texto, sei lá, se for um livro de não-ficção, por exemplo, que é um texto mais denso e que a pessoa tem de estar mais concentrada, se calhar não faz muito sentido que a fonte... Que a fonte seja desenhada por ti, porque uma coisa muito importante é a leitura e como é que um leitor está ou não concentrado na informação que está a ser passada, mas acho que há situações em que faz todo o sentido que a letra seja desenhada... Se houver menos texto, se for uma coisa que casa bem com os desenhos.

(E): Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

(IVO): Sim, acho que sim, tipo 10. Sim, acho que é super importante mesmo e que seja um tipo de fonte adequada também, não só percetível, mas adequada. [**E:** Quando fez a maquete do livro, sentiu uma preocupação com a formatação do texto, por exemplo?]. Eu tive uma preocupação, mas, ao mesmo tempo, tentei não me preocupar demasiado com isso, porque, como eu te disse... Pronto, não era uma coisa que eu dominasse e não queria... Deixava-me um pouco aflita, na verdade, porque sabia que era uma coisa que se calhar estava mal no livro, mas, pronto, é isso, tentei fazer o meu melhor, não... Ou seja, tinha noção que se calhar iria mudar a posição e tentei... E também disse isso, ou seja, quando apresentei disse que tinha noção que aquilo se calhar não estava muito bem feito, mas que era importante para mim, claro, e que, pronto, depois deles terem aceite o livro e etc é que eu disse que claro que poderiam mudar à vontade e, na verdade, foram eles logo que disseram isso, que depois iam fazer o design... Iam mudar o design de acordo

com... Ou seja, acho que é mesmo muito importante, mas, como eu te disse, senti que não tinha se calhar as ferramentas mais adequadas para o fazer como deve de ser.

(E): O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?
(IVO): Pronto, normalmente eu penso nele antes, até logo a primeira coisa que eu faço é tipo por o texto, quando já o tenho, ou as partes do texto, mas, às vezes, muda, ou seja, às vezes eu percebo que se calhar numa situação funciona melhor de outra maneira ou porque a imagem pede alguma coisa ou porque depois o livro pede alguma coisa, ou seja, acho que é pensado antes, mas acho que é uma coisa que está em mutação e em mudança. [**E:** Mas, por exemplo, como decide a disposição do texto ao longo das páginas?]. Pronto, acho que tem a ver com o ritmo do próprio texto... Primeiro, tem a ver com a ordem das páginas, não é, que é sempre... Se calhar não vou começar um livro com - por acaso, começo o livro aí... Estava a pensar - se calhar não vou começar do lado direito, em baixo, por exemplo. Eu, por acaso, começo aí, porque queria que o texto fosse muito discreto neste caso, mas, pronto, lá está, esse é um exemplo de como o sítio do texto tem sempre a ver com o que nós queremos transmitir, não é. Nesse caso, *O Duelo* começa com o texto no lado direito e em baixo, porque eu queria que se calhar fosse um sítio que estivesse mais inacessível ou mais distante da imagem, mas acho que o principal critério tem a ver com o ritmo do texto e o ritmo do livro, ou seja, a passagem das páginas, se calhar o texto vai descendo, vai ficando cada vez mais para a direita ou se calhar é ao contrário, porque o texto é uma confusão e o livro é uma confusão, mas, sim, eu acho que, infelizmente, para mim é uma coisa muito intuitiva. Eu não penso, tento fazê-lo e tento perceber se está equilibrado ou não, mas não é uma coisa que seja muito lógica para mim, se calhar peço ajuda a alguém, nesse caso. [**E:** O *layout* que apresentaste na maquete do *O Duelo* manteve-se igual ou sofreu alterações?]. É parecido, ou seja, não é igual, houve coisas que mudaram, mas a maior parte das coisas manteve-se no sítio, até porque as imagens... Algumas delas não tinham mais espaço para pôr o texto, em algumas situações, mas houve coisas que foram ligeiramente mudadas ou ajustadas, sim. [**E:** Mas a disposição do texto surge de que forma? Como decide a sua posição?]. Primeiro, acho que tem a ver com o que o tema pede, primeiro com a quantidade de texto, não é, porque ser pouco texto ou muito texto muda muito como é que vai ser a paginação, não é? Como é que vai ser a comunicação da imagem, não é, se houver muito texto as imagens não podem ter tanta confusão ou têm que ter mais espaço. A posição do texto acho que é muito por tentativa e erro, não é, ou seja, porque, lá está, eu não tenho... São coisas que eu vou fazendo de forma um bocado intuitiva, ou seja, se calhar numa primeira fase desta paginação, em que ainda tenha o storyboard, por exemplo, são imagens muito... São

rascunhos muito simples, se calhar imprimo primeiro para perceber se o tipo de letra é adequado, se tem o tamanho certo, se a posição é uma coisa que me satisfaz. Acho que, depois, a posição do texto tem muito a ver com o ritmo do livro, ou seja, se calhar se numa página antes teve num sítio, na página a seguir não pode estar noutro sítio, não é? Nós, por exemplo, temos tendência de ler da... Lemos da esquerda para a direita... Se calhar vemos primeiro as coisas que estão em cima e depois as coisas que estão em baixo. Acho que tem muito a ver com o que queres transmitir na página, qual é o foco da tua página, se o texto é, de facto, uma coisa que é muito importante, se faz mesmo parte da imagem, se é uma coisa que é secundária. Acho que tem muito a ver com aquilo que tu pretendes transmitir. Por exemplo, no caso dos álbuns ilustrados, não é, uma definição que eu gosto muito é que "o texto não pode viver sem a imagem, a imagem não pode viver sem o texto", ou seja, eles têm de estar num equilíbrio e por isso neste equilíbrio, não se quer que nem a imagem seja mais importante que o texto, nem o texto mais importante do que a imagem e isso reflete-se não só no tamanho do texto, mas onde é que eu quero por o texto. Se calhar não quero que o texto esteja num sítio de destaque, mas também não quero que o texto esteja escondido. Depois, passa muito por testar, por imprimir e perceber qual é que é a minha leitura enquanto leitora, ou seja, se eu fosse uma leitora, que nunca tivesse aberto aquele livro, para onde é que eu olharia primeiro.

(E): O *layout* do texto resulta de uma colaboração com o designer ou é trabalhado de forma individual (pelo designer ou pelo ilustrador)?
(IVO): Sim, sim, é um processo colaborativo de certa forma.

(E): Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página? Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?
(IVO): Sim, eu tenho às vezes um problema que é fazer pormenores do desenho nas margens da página, que é uma coisa que tento evitar, porque, pronto, as marcas de corte são coisas que, às vezes, são difíceis para um ilustrador nesse sentido, mas, sim, são coisas a que eu tenho sempre muita atenção e também é uma coisa que eu ponho logo, ou seja, penso logo antes de estar a fazer a imagem. Tenho de me relembrar, mas eu penso "ok – como eu te disse - não por informação no meio, nem por informação...", apesar de que há situações em que faz sentido que alguma coisa... tu queiras esconder alguma coisa ou que alguma coisa esteja escondida, mas só nesses casos. Normalmente, eu tenho sempre atenção à questão das margens ou do centro da página, quer para as imagens, quer para o texto. [**E:** Tu consideras que esses aspetos são relevantes no desenvolvimento do álbum?]. Sim, eu acho que são muito importantes, porque o livro é

um objeto particular, não é, tem essas características e por... Então não faz... Tu tens de trabalhar com o objeto que tens, não faz sentido se tens um objeto que não tem legibilidade no centro, na parte do centro, não faz sentido que tu estejas a por lá informação, a não ser que, lá está, isso seja uma coisa propositada para ti ou, por exemplo que tu queiras usar o meio da página, ele próprio, como objeto, não é? Há livros que trabalham muito com isso, com a página esquerda e a página direita, coisas que passam da página esquerda para a página direita. Acho que é muito importante, enquanto estás a trabalhar, que tenhas isso em consideração, não é, que tenhas em consideração o objeto no qual tu estás a trabalhar. Então, neste caso, portanto, no caso dos livros, sim, não vais querer por coisas em sítios onde elas vão desaparecer, a não ser que esse seja o teu intuito.

(E): Por exemplo, no seu livro, é possível notar que o texto, ali mais no meio e no final, acaba por ficar disposto sobre alguns elementos coloridos. Nesse caso pensou esta questão do espaço do texto, do espaço negativo ou foi uma consequência da ilustração?

(IVO): Sim, eu acho que, no caso do livro, como eu tinha esta... A ideia, a principal ideia que me movia, no caso da composição, era que, ao início, tínhamos uma personagem ou duas personagens que estavam muito irritadas e muito preocupadas com o assunto e por isso eu queria que as imagens casassem com isso e por isso se calhar como esta personagem estava muita focada nas suas preocupações não conseguia ver mais nada para além do seu inimigo no início ou para além de poucas coisas que lhe aparecessem no caminho. Daí que apareçam coisas mais isoladas e que não haja tantas cores, não é, porque, no fundo, ele está, como eu te disse, muito preocupado com a sua irritação. Eu sabia que queria que o livro à medida que as páginas fossem passando tivesse ou mais cores ou que as formas fossem mais livres, eu tinha noção que ia ser mais complicado encaixar o texto nessas situações, mas também senti que era uma coisa que casava, de alguma forma, com aquilo que eu queria transmitir, porque para além de tudo isto, eu também queria que o texto no início fosse uma coisa muito mais importante, não é mais importante, mas que fosse mais presente no sentido em que, lá está, esta personagem estava muito mais ansiosa e com muitos mais pensamentos na sua cabeça e que lá mais para o final, como a personagem estava muito mais embrenhada no ambiente e se estava a marimbar para o outro... Não é estava-se a marimbar para o outro... Mas, no fundo, tinha perdoado o outro, se calhar o texto era uma coisa que... Obviamente que continua a ser importante na história, mas ele se calhar já não tinha tantas palavras e tantos pensamentos na sua própria cabeça. Por isso, se calhar fazia sentido que o texto já não fosse tão evidente ou que já não fosse... Já não se destacasse tanto face às imagens e às

cores. Pronto, tenho essa desculpa no fundo, mas acho que... Pronto, que era a sensação que eu queria transmitir.

(E): Sente que a sua prática de ilustração, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido á experiência adquirida? Se sim, como?
(IVO): Sim, eu acho que sim, acho que quanto mais tu trabalhas e quantas mais coisas fazes, mais atenta vais estando a... Vais... Vais... Mais atenção vais tendo em relação aos pormenores e acho que vais mudando, não só a tua forma de desenhar, como a tua forma de escrever, como a tua forma de pensar no livro. Acho que sim, que o tempo é uma coisa muito importante.

(E): Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?
(IVO): Sim, ou seja, a capa... A capa é uma coisa muito importante, porque é a primeira coisa que uma pessoa vê quando pega num livro e, muitas vezes, é um critério ou não... É o principal critério para uma pessoa comprar ou não o livro ou para gostar ou não de um livro. A ficha-técnica também é uma coisa que é importante, que às vezes as pessoas tentam esconder nos livros, é uma coisa que fica um bocado escondida, mas que também pode ser uma forma interessante de comunicar alguma coisa, não é, é uma coisa que tem de estar lá e que, de alguma forma, se pode romper com a história, ou seja, se pode... Enquanto leitor, se estás embrenhado numa história e depois apercebes-te "não, mas afinal isto é um livro, não é tipo a vida real, porque está aqui a ficha-técnica e isto faz-me lembrar que é um livro", mas acho que pode ser uma coisa que, de alguma forma, está embrenhada no livro, não é, pode ser uma brincadeira ou pode ser, não sei, acho que, no meu caso, foi uma coisa que eu fiz só depois, não pensei muito sobre isso, mas acho que, no caso da ficha-técnica, pode ser ou não uma parte importante do processo, não é, a forma como vem a ficha-técnica, a forma como a vais por. [**E:** E as próprias guardas que desenvolveste?] Ah, as guardas, pois é. As guardas são super importantes, porque são uma espécie de preâmbulo ou de fim para o que tu queres, é quase como um embrulho que tu fazes num presente, ou seja, acho que são coisas muito importantes, porque não fazem em si parte da história, mas que, lá está, são uma espécie de introdução para o que vem, ou seja, não te podem revelar o que vem, mas também não pode ser uma coisa à parte, é uma espécie de ambiente. Às vezes também pode fazer parte da própria história, podes usar isso, mas... Mas sim. [**E:** Notei que na folha de rosto não utilizaste nenhum elemento desenhado? Qual foi a razão disso?] Eu já não me lembro... O que é que tem a folha de rosto do livro, podes-me recordar? [**E:** É quase como se fosse a capa, com alguns

elementos, por exemplo o teu nome, a editora, o título, e depois tem assim umas pinceladas, não sei definir ao certo esta parte]. Ah, sim, já me lembro, já me lembro. Pois, eu acho que a folha de rosto foi a designer que fez... Exato... Pois é. Eu não pensei muito sobre isso, ou seja, achei que era importante que tivesse... Eu pensei muito sobre as guardas, mas a folha de rosto pensei que fosse importante que tivesse o título, uma espécie de... Lá está, os livros clássicos têm sempre isso também, não são todos os livros que têm, mas como isto era uma história que, aliás, existem até já livros que têm esse título, era uma história que queria aludir a histórias clássicas, apesar de, depois, não ser... Ser uma... Ser uma nova versão disso. Achei que era importante que tivesse o título, pelo menos, o título, mas sim, acho que foi a designer que fez, ou seja, pegou em coisas que eu já tinha feito no livro ou na capa e pôs na folha de rosto.

(E): De que forma considera importante serem duas pessoas, com formações específicas, a desenvolverem o álbum ilustrado?
(IVO): Sim, acho que, como te disse, que é super importante, porque, ao mesmo tempo, também dá mais liberdade ao ilustrador, não é, ou seja, estar limitado por essas coisas, pelo design, mas um ilustrador sentir que pode ser livre, porque depois alguém vai estar por trás ou ao mesmo tempo a ajudá-lo no que é... No que são estas coisas todas, não é? Não só na composição e na posição do texto, mas em trabalhar as cores da imagem, perceber que tipo de papel é que vai ser usado. Acho que são coisas importantes e que a mim, por exemplo, me deixa muito descansada, saber que há alguém muito competente a fazer esse trabalho e que não é uma preocupação que eu tenho de ter a 100%, ou seja, que posso dividir essa preocupação com o designer.

3. Entrevista ao ilustrador Paulo Galindro, por videoconferência, no dia 30 de abril de 2024

Entrevistadora (E): Frequentou algum curso na área da ilustração?
Paulo Galindro (PG): Eu tirei um grande curso de ilustração na Ar.co (...). Depois tirei alguns workshops, mas, essencialmente, tirei um curso da aguarela com um dos maiores... Ah, e o outro professor da Ar.co[159], já agora, desculpa, e ele vai-me ter que perdoar, eu nunca me lembro do nome dele, é um gajo muito famoso, pá, mas eu tenho memória de peixinho vermelho, ele é o ilustrador que fez... A Deolinda, sabes a banda Deolinda? Ele é o... ai pá, ele é mesmo muito conhecido internacionalmente, foram os

[159] João Fazenda.

dois professores e foi uma epifania para mim tê-los. Eu estou aqui à procura dos Deolinda, porque ele é mesmo conhecido...Que é... Pronto, mas, enquanto estou à procura, tirei também um curso de aguarela com um grande mestre[160] do desenho científico, da ilustração científica, que é o Pedro, o Pedro.... Ele faz ilustração científica, ele é conhecido mundialmente e o mundo da ilustração científica é uma loucura completa, tu não estás mesmo a ver, conheces minimamente? Aquilo é... Meu Deus... Aquilo é outra coisa, aquilo é outra cena, é um mundo completamente à parte, ele é o Pedro, eu já me vou lembrar... Quanto mais eu tento, menos consigo... Menos consigo encontrar. Mas ele é mesmo muito conhecido, mas, pronto, de resto não tenho... Não tenho mais nada, não tenho assim mais nenhum curso, tenho é muita aprendizagem do que aprendo muito no dia a dia, a fazer os quase 60 livros que já ilustrei. É isso.

(E): Se sim, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

(PG): Para mim, foi mesmo muito importante (...), porque eu, sendo arquiteto, tenho tendência para ser... Tinha, já me curei desse mal, quer dizer, ainda tenho um bocadinho. Os arquitetos, ainda estou para ver pessoas... Uma espécie de arquiteto que não encaixe neste lugar-comum, mas os arquitetos têm uma certa tendência para o hipercontrolo, para controlarem tudo, a linha o minimal, a pureza, tudo tem uma justificação. O caos não entra e alguns até são *OCD*, alguns até têm tendência para serem obsessivo-compulsivos e picuinhas, demasiado picuinhas, e, então, se vires o meu primeiro livro, que é o *Xiu*, que já não encontras no mercado, não tem nada a ver com o segundo, que é o do *Cuquedo*. O *Xiu* é minimal, fundo branco, tudo muito limpinho e tal, e depois vou para o *Cuquedo*, que é uma poeirada do caraças, e entre estes dois está um curso que eu tirei na Ar.co e... Eu tive que desmontar, também graças àquele meu professor que eu tive, o Miguel Mira, mas tive que desmontar toda aquela tendência para a limpeza e a pureza das linhas e tive que aprender a sujar-me, salvo seja, eu sei, é esquisito estar a dizer o que estou a dizer, mas faz sentido... Mas a Natalina também me ajudou muito, porque ela, sendo educadora de infância, ela está com crianças muito pequeninas, ela está em contacto direto. Ela é que não tem mesmo formação nenhuma em nada, a não ser o curso superior de educação de infância, também tem lá noções de arte, mas não é nada como, por exemplo, como eu tive... Desenho clássico, texturas, tudo aquilo que se aprende em desenho, não é, clássico, em universidades na área de pintura e de escultura, eu tive um pouco, mas esse curso da Ar.co foi importante para ela. Mas ela, enquanto ilustradora, ela é muito livre, porque ela, como é educadora, está em contacto com as

[160] Pedro Salgado.

crianças, as crianças são livres e, então, ela ajudou-me sendo ilustradora. Sendo educadora ajudou-me muito a desmontar este meu lado de arquiteto de híper controle. Aprendi a aceitar o erro, a abraçá-lo e a sujar as mãos e a divertir-me com as mãos sujas, muito com ela e, também, muito nesse curso da Ar.co, que me permitiu experimentar técnicas. Cá está, eu acho que a experimentação é absolutamente fundamental.

(E): Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?

(PG): Portanto, a minha formação... Eu sou arquiteto, exerci arquitetura no início, trabalhei numa Câmara do Barreiro - numa Câmara Municipal do Barreiro - durante 15 anos, como arquiteto. Entretanto, saí e agora estou na Administração Pública Central, trabalho num pequeno instituto chamado Instituto Nacional para a Reabilitação, que trabalha os direitos das pessoas com deficiência. Portanto, tudo o que a Mariana ouvir falar de políticas relacionadas com pessoas com deficiência, a lei da não discriminação, tudo, as barreiras arquitetónicas, a acessibilidade, tudo isso passa por aquele pequeno instituto e, nesse sentido, eu continuo a exercer como arquiteto, mas não a nível criativo. A nível de curso, eu tirei o curso de arquitetura, como disse, tive formação em desenho. A arquitetura é, sempre foi, e ainda é um bocado, já não é tanto, mas ainda é um bocado uma espécie de uma atividade renascentista, onde cabem... Ou seja, é uma atividade... Ou seja, é muito fácil vermos... É aquela parte que vai parecer assim um bocadinho, como é que eu te posso explicar? (...) Pronto, mas vai parecer um bocadinho convencido da minha parte, mas a verdade é que os arquitetos... É muito fácil veres um arquiteto músico ou um arquiteto escultor ou um arquiteto que seja pintor, porque, de facto, a arquitetura sempre foi vista como uma espécie de pai de toda... Ou mãe de todas as artes. E continua a ser assim um bocadinho, já não é tanto, mas, de facto, eu tive aulas de desenho, tive muita formação na área de desenho, e, de facto, o que tem piada também é que a linguagem... É giro, porque eu consigo falar com um designer, eu consigo falar com um designer ou com um... A linguagem com que nós fazemos um cartaz ou uma paginação ou um design gráfico é a mesma com que se faz, por exemplo, um edifício de arquitetura. É muito giro, porque... Existem muitos campos em comum e tu consegues facilmente passar de um para outro... Consegues ter um designer e um arquiteto a falarem e eles entendem-se, porque as regras são as mesmas, o claro escuro, os ritmos, o peso, o equilíbrio, o desequilíbrio e a simetria, tudo isso, que organiza uma página ou um livro, é também as regras com que se faz... É o bê-á-bá com que se faz arquitetura. E as aulas de desenho, que foram com um professor, que descobri agora há pouco tempo - voltei a encontrá-lo e foi assim maravilhoso - foi onde eu tive uma grande epifania, foi com um professor que se chama arquiteto... É o arquiteto Miguel Mira que, em um ano - só tive

aquele professor durante um ano - foi o primeiro ano em desenho, ele destruiu tudo o que eu sabia sobre desenho, até ao 12º, e construiu uma coisa nova. E foi, para mim, uma epifania tão grande que deixei de o ver, a certa altura já não sabia onde é que ele andava, dediquei-lhe um livro, um dos meus livros, e vim a encontrá-lo agora há pouco tempo, ele toca violoncelo e contrabaixo, acho que... No Hot Club, penso que é isso, jazz. Portanto, a minha formação não é de licenciatura - não é na área do design, mas, de facto, tirei arquitetura e foi fundamental para a minha formação como ilustrador.

(E): Se não, acredita que essa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?

(PG): Olha, eu tenho um filho... Eu tenho dois filhos, tenho um com 23 e um com 17. O meu filho João, que tem 23 anos, tirou o curso na ESAD, de design gráfico. Se me perguntares assim, se eu pudesse estudar agora - se eu pudesse voltar a estudar ou tivesse tempo ou tivesse vida para estudar - o que é que eu estudava? E eu digo-te assim, há algumas coisas que eu adoro, porque a gente descobre, com a idade, que há coisas que nós até detestávamos há uns anos e agora achamos fascinantes. E uma das coisas que eu garantidamente tiraria seria design gráfico. Agora, a pergunta que tu fazes, se eu sinto... É assim, em algumas coisas, não. Em algumas coisas, sinto... E sinto falta, pronto, eu sou um autodidata, gosto muito de ler sobre design gráfico, gosto muito... E mesmo no curso do meu filho, ele agora já trabalha numa empresa (...) Portanto, no caso do... Eu tenho alguma... Sim, gostava de ter muitas... Muito *know-how* específico da área de design. Tenho muito também, algumas... Eu acho que até tenho, em alguns aspetos, mais conhecimento do que alguns designers que eu conheço, porque a escola dá-nos só... A escola só nos diz, tens umas asinhas lá atrás, agora tu vais ter que crescer, não faz mais nada. Só que há muita gente que acha que a escola é o princípio, é o alfa e o ômega de tudo, não faz mais nada. Não, a escola é apenas uma pequena rampa, se tu não tiveres um espírito de busca e de aprendizagem e um prazer tremendo em aprenderes, que é um caminho que não tem fim... O último minuto em que tu vais aprender algo é o último minuto da tua vida. Se tu aceitares isso como um prazer imenso, então acredita que não é um curso universitário que te vai fazer o que quer que seja. Portanto, sim, sinto em algumas coisas... As coisas em que eu sinto, se eu as identificar vou à procura delas, vou aprender, falo com amigos meus, falo com o meu filho, falo, interagimos todos, eles aprendem comigo, eu aprendo com eles e também uso muito daquilo que aprendi em arquitetura em ilustração, curiosamente, por mais estranho que pareça.

(E): E consegue especificar algum campo do design em que sinta essa falta?

(PG): Olha, fascina-me... Para já, fascina-me o mundo das fontes, que eu acho uma coisa absolutamente maravilhosa e super complexa e tão complexa que houve pessoas que estudaram isso, só isso, a vida toda. Adorava saber mais sobre... Tenho aprendido muita coisa, mas falo com o meu filho e assisti à aprendizagem dele e acho fascinante. Sinto que tenho alguma tendência para acabar por ser muito limitado nas escolhas. Também não sou daqueles que acha que as 50 milhões de fontes são todas... Não, a maior parte delas não presta, não serve para nada, mas há, de facto, uma quantidade de fontes... Gosto dos... Por exemplo, gosto do que elas transmitem, da maneira como elas casam com... Porque é uma coisa gira, tu podes ter... Tu podes ter, sei lá, um cartaz e mostrar um cartaz a uma pessoa que seja totalmente ignorante em aspetos gráficos, mas aquela pessoa... Se aquele cartaz ou aquele livro ou aquela brochura, ou seja o que for, tiver, pá... Desenhado, tiver pensado com uma delicadeza e um... E um *know-how* brutal, aquela pessoa vai ficar com a alma a vibrar e não sabe porquê e isso fascina-me, esse lado. Mas não é só isso, fascina-me as multitécnicas, o meu filho... Mas isso tem a ver com o facto que o meu filho tirou na ESAD e a Escola Superior de Artes... Aquilo é das Caldas da Rainha... É um politécnico, pá, e ele sujou muito as mãos lá. Eu acho que muitos cursos de design hoje em dia são muito digitais, isso não me interessa para nada. Detesto. Eu também trabalho em digital, mas a mim fascina-me... Fascinava-me tirar um curso, neste caso, por exemplo, o curso que o meu filho tirou, exatamente, porque eles aprendem as técnicas analógicas todas e isso fascina-me. Adorava... Portanto, adorava ter mais... Um leque muito maior de experiências com materiais que eu, normalmente, aos 53 anos, com a vida louca que tenho, não consigo experimentar, gostava de ter essa experimentação. E depois também está a acontecer uma coisa, mas pronto, isso aí, infelizmente... É que a ilustração está muito dominada por designers e no caso da ilustração infantil, chamemos-lhe assim, eu não gosto muito destas gavetas e até posso explicar depois porquê, mas, pronto, chamemos-lhe assim - ilustração de livros infantis - entre aspas. Há muitos designers que se esquecem que estão... O público-alvo daquilo. Portanto, neste campo da experimentação eu acho que há designers que se passam um bocado e, então, é muito fácil passar o limite entre o sublime e o grotesco ou o totalmente ao lado, mas o que eu vejo é que se preza muito, hoje em dia, o trabalho dos designers, a formação de design na área de ilustração e pronto. E há também uma tendência, já agora estou a extrapolar um bocadinho a pergunta que me fizeste, mas há uma certa tendência também, que a mim me irrita solenemente, confesso, para premiar muitas vezes... Ou seja, os trabalhos que são muitas vezes reconhecidos são muito parecidos uns com os outros, eu já tenho dificuldade... Eu, quando vou a uma livraria, eu já começo a ter muita dificuldade e isto tem a ver com a digitalização, com o digital, com a sobre... Portanto, a ditadura do digital, o facto de haver muita malta hoje em dia que não aprende a pintar à

mão, vai logo direitinho para o *Procreate* e para o *Photoshop*, que são importantes, mas eu acho importante, e eu tive isso em arquitetura, o desenho clássico, o sujar as mãos, acrílicos, óleos, de aguarelas, carvão, usar o café, o vinho, desenhar nus, desenhar corpos em movimento, misturar cores, teoria da cor e hoje em dia a malta salta logo para o digital e depois o que acontece é que nós vamos a uma livraria e eu já tenho muitas dificuldades... Há uma certa tendência, quando um livro ganha um prémio com uma determinada estética, de repente aparecem 50 milhões de livros com aquela estética e isso irrita-me um bocado e aí gosto de não ter esse lado académico. Tu sabes, tu conheces um...Um...Um guitarrista de flamenco chamado Paco de Lucía? Nunca ouviste falar? O Paco de Lucía foi um dos maiores guitarristas de flamenco do mundo, ele era brutal a tocar flamenco. Ele não teve uma aula de música, ele era autodidata e um dia perguntaram... Aquilo que os especialistas diziam era... Houve alguém que disse "imaginem se o Paco de Lucía tivesse ido para a faculdade... Tivesse ido para o conservatório, onde é que ele não chegaria" e a resposta é unânime, provavelmente não tínhamos tido o Paco de Lucía, tínhamos se calhar um gajo a tocar músicas em casamentos, um grande músico de casamentos, mas não tínhamos tido aquele caos e aquela liberdade criativa e brutal de alguém que nunca foi sujeito ao meio académico. Portanto, esta coisa do meio académico, quando tu me perguntas se eu gostava...Eu gostava, sim, de tirar o curso, não para poder dizer que sou designer gráfico, mas para poder estar exposto... Mas tinha que ser um curso bem escolhido e por isso é que eu dou o exemplo do curso onde o meu filho tirou porque, de facto, o academismo ali era muito a cena da experimentação e era isso que me interessava, não era tanto a cena do... E, então, em arquitetura há muito isso, tens a escola do Porto, toda a gente faz arquitetura no Porto da mesma maneira, com o mesmo tipo de desenho. Eu não curto isso, eu curto a cena da experimentação, é disso que eu sinto falta.

(E): Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?

(PG): Epá, o álbum ilustrado... Eu acho o álbum ilustrado uma coisa absolutamente maravilhosa, mas acho que, em Portugal, ainda existe muitos preconceitos em relação ao álbum ilustrado. Muita gente e agora aqui é preciso que nós façamos uma delimitação do que é que estamos a falar quando falamos em álbum ilustrado, porque dentro do álbum ilustrado cabem muitas coisas. Por exemplo, *O Cuquedo*, em muitos aspetos, é considerado um álbum ilustrado, mas dentro dos álbuns ilustrados... E *O Cuquedo* é um livro de sucesso, aliás, não são palavra minhas, a minha avó já não está cá, a minha mãe também já morreu, que era quem me dava piropos, mas eu não estou a dar um auto piropo ao dizer isto, não sou eu que digo. Eu acho que, neste momento, já é unânime que

O Cuquedo, e os livros que vieram a seguir, mas especialmente o primeiro, é provavelmente o livro mais vendido de sempre na história da literatura infantojuvenil, em Portugal. E é um álbum ilustrado, portanto, eu dizer assim "ah, há muito preconceito em relação ao álbum ilustrado", se pensarmos que o álbum ilustrado pode ser um *Cuquedo* estou a entrar em contradição. Não, eu estou a falar dos *silent books*, dos livros silenciosos, o álbum ilustrado levado ao seu máximo, que é não há texto. Aí, ainda existe um grande preconceito em Portugal, mas, a mim, eu acho isso absolutamente fascinante, por tudo. Para já, o ato criativo de o fazer, eu nunca escrevi nenhum livro, tenho algumas editoras a morderem-me as canelas, quase todos os dias, para escrever um livro, porque eu adoro escrever, adoro escrever (...). Em relação aos álbuns, já estou... Ando a ser perseguido, uma perseguição boa, para escrever e um dos desafios que já me disseram foi "faz um livro sem palavras", mas eu confesso que tenho algum receio, porque existe... Existe... Eu acho que esses livros são, em Portugal, muito comprados mais por adultos, porque há aquela ideia de que os livros infantis, eu detesto esta palavra, e depois explico porquê, há aquela ideia de que os livros infantis têm bonecos, e estou a ser mesmo assim depreciativo de propósito, e letras e têm... E têm... E têm ilustrações e são fundamentais. Aliás, quando um miúdo... Quando um pai diz assim "o meu filho não saber ler", é mentira, ele sabe, ele só não sabe ler as palavras, mas lê as imagens e é essa cena... Eu acho isto... Eu fico todo arrepiado quando penso, estou em pele de galindro, eu gosto de dizer isto. É essa coisa entre ter um livro com imagens e uns gatafunhos estranhos, que está ali ao lado, que ele não percebe o que é, mas que ele sente que está ali o segredo do universo, mas os pais sabem descodificar, porque os pais leem o que está ao lado. Portanto, essa relação entre a imagem, que ele está a lê-la, por exemplo, no caso do *Cuquedo*, está a ver aqueles animais todos, porque o Cuquedo pode ser contado por uma criança sem saber ler e até vai adicionar coisas. Esse é o poder dos livros ilustrados, aliás de todos os livros, mas nos ilustrados - nos álbuns ilustrados -, porque eles olham para os desenhos e olham para os textos e eles não percebem o texto, mas sabem que há uma inter-relação, mas depois vem o pai ou a mãe e num momento maravilhoso de magia... Num momento de magia maravilhosa entre... Entre o pai e a mãe (...). Portanto, essa... E depois, sei lá... Depois, antes de dormir, o pai ou a mãe e, nesse momento mágico, olha para as... Para as imagens, faz aquelas vozes tipo "e então veio o *Cuquedo*", com o dedo vai indicando as letras e os miúdos vão percebendo, epá, há ali uma ligação mágica... E depois a escola... Eles começam a perceber o "A", o "B" e o "C" e todo este processo de transição entre o mundo, que é só de imagens que eles descodificam, entre o mundo misto de imagens e de uma coisa que está ali, que eles já começam a ver os relampejos de algumas letras, e depois a descodificação total das letras e depois a ligação entre as letras e o texto e a imagem e depois, a partir daí, tudo o que vem a seguir ao ponto de,

um dia, lerem Kafka e Nietzsche e Fernando Pessoa. Eu acho isso absolutamente fascinante. Só que os álbuns ilustrados, nomeadamente os que não estão... Os que não têm letras, há aquela ideia de que são tipo parentes pobres disto. Não são. Trabalham é outras competências como, por exemplo, não havendo texto aquilo é um espaço absolutamente infinito para novas interpretações... E se for suficientemente abstrato, mas não abstrato o suficiente para não ser compreensível, porque isto é uma... E voltamos à situação que eu falei há bocado, que muitos designers se esquecem... Há muitos ilustradores que se esquecem que estão a trabalhar livros para, não é só para crianças, mas para crianças, portanto, é importante... Não tem que estar lá uma coisa... Não tem que estar lá uma coisa realmente descodificada logo, mas é importante que haja, algures, um fio, um fio à meada que permita à criança descodificar o que está a ver, porque senão, com aquela idade e com aquela maturidade, pode vir até ser uma experiência traumatizante e até vir a afastá-la dos livros. Mais tarde, já pode olhar para um quadro de Pollock e meter lá as suas significâncias, mas há uma idade em que tem que haver realmente algumas pontes... Não tem que ser totalmente rígidas nem fechadas em si mesmo, eu não ilustro livros de forma fechada, eu penso sempre em pessoas... Eu penso sempre que os meus livros podem ser vistos por pessoas com 80 anos, portanto, não penso nas crianças quando ilustro, só nelas, mas é importante que elas tenham algumas pontes de ligação que lhes permita sentir que estão a evoluir e que estão a perceber o que estão a ver e o que acontece em muitos livros que eu vejo aí, às vezes a ser publicados, é que aquilo, desculpa o termo, é completamente dessexualizado ou sexualizado, neste contexto da conversa, mas aquilo, às vezes, são só masturbações de quem fez. Na prática, não traz nada de bom a quem está a abrir o livro e quem... E quem está a usufruir dele. Portanto, eu acho que... Respondendo à tua questão, eu acho que os álbuns ilustrados são espetaculares, contar com poucas palavras ou até com nenhumas... E treina muito o preenchimento dos vazios, porque eu acredito... O meu trabalho como ilustrador, mais do que ilustrar a história, é ilustrar as linhas... As histórias que estão nas entrelinhas. Tu não precisas de ilustrar tudo o que a história tem e a história também não precisa de ter tudo escrito o que a ilustração mostra e é isto que dita, muitas vezes, o sucesso de um livro ou não, que é tu sentires que aquele livro se tirasses o texto ou tirasses a imagem perdia-se tudo. Os dois encaixam e preenchem-se e dialogam e, muitas vezes, a ilustração mostra coisas que o texto não tem. *O Cuquedo* é um bom exemplo, se tu olhares para *O Cuquedo*, o texto do *Cuquedo* não tem praticamente nada. O segundo livro do *Cuquedo* mostra histórias de amor completamente inusitadas e, em momento algum... Tu conheces o segundo livro do *O Cuquedo*? [**E:** Só conheço o primeiro.] Ok, então, eu até te contava um segredo do segundo livro, mas assim não mereces ouvir. [**E:** Seria *spoiler*.] Não, porque já toda a gente o sabe, mas o primeiro livro é o *Cuquedo* que

tu conheces, o segundo livro chama-se o *O Cuquedo e um Amor que Mete Medo*, que é ele à procura de uma namorada, e o terceiro livro é inspirado na história da carochinha... Os miúdos adoram esse livro... Esses livros têm vendido muito bem. O terceiro livro é *O Cuquedo* e os Aprendizes... *Os Pequenos Aprendizes do Medo* ou o... *O Cuquedo e os Aprendizes do Medo*, é uma coisa assim... É ele à procura de uma namorada no segundo livro e é inspirado na história da carochinha, pá, e o segundo livro tem... Só um bocadinho, se eu estiver a ser chato diz, está bem? [**E:** Não, não, está tudo certo.] Eu sou um fala barato do caraças. Tu estás a ver em espelho? [**E:** Não, estou a conseguir ver bem.] Pronto, é ele à procura de um namorada e se abrires o livro[161], e agora vais ter que o fazer um dia quando fores à Fnac ou à Bertrand, vais ver montes de coisas aqui que estão a acontecer... Histórias de amor paralelas, que não estão no texto. Eu tenho, por exemplo, dois elefantes que passam o livro todo a dançar danças de salão e não há em momento algum no texto que há um casal de elefantes apaixonado que dança danças de salão ou, por exemplo, em momento algum do texto tu tens, por exemplo, uma, sei lá... É que é o trabalho do ilustrador é esse, não é só ilustrar o texto, é ser um ganda maluco e ilustrar montes, montes e montes de camadas de interpretação. Algumas são secretas, só alguns é que conseguem lá chegar, outras são mais óbvias. Por exemplo, não tens, em momento algum, um tigre... Um tigre a apaixonar-se, por exemplo, por coelhos e a terem um filhinhos, a ter vários filhos com coelhos. Não tens em momento algum da história, por exemplo, duas chitas a apaixonarem-se, mas eu desenhei-os. Não tens em momento algum da história, por exemplo, que a Cuqueda tem este tamanho, o Cuquedo está ali. (...) E, então, só para te dizer que no final... É o segredo que eu disse... Que eu fui dizendo, ao longo dos anos, que existia, mas já o desvendei. Não há sítio nenhum do livro que diga que quando se abre - o livro abre-se - não há sítio nenhum, porque aparece... (...) Mas esta ilustração tem um... Tem um... Tem um segredo e isto acho que é... Que é o paradigma daquilo que eu te estou a dizer que é o trabalho de um ilustrador. Não é ilustrar só a história, é ir até a estratosfera com ela, é agarrar na história e elevá-la até o máximo possível lá acima, que é isto aqui. Estás a ver aqui um coisinho branco? Isto é um palito com dois riscos vermelhos. Isto não é um teste de covid positivo, isto é um teste que se compra nas farmácias, para se saber se estamos grávidos ou não. Ninguém sabia disto, nem a autora do texto, a Clara, nem a editora. Quando eu fiz o segundo livro, quando eu mostrei os originais... Isto foi ilustrado em madeira com acrílico, lápis de cera, lápis de cor e sei lá mais o quê... Quando eu apresentei os originais eles escangalharam-se a rir, porque eu literalmente engravidei a Cuqueda, que é a coisa mais estranha que tu vais ouvir no dia 30 de abril de 2024, e criei as bases para o terceiro livro, onde nascem

[161] *O Cuquedo e um Amor que Mete Medo.*

um milhão de cuquedinhos minúsculos. Esta é a função de um ilustrador, percebes? É pegar num texto "ok, o escritor diz isto e eu agora agarro nisso" - porque eu sou um contador de histórias gráfico – "e vou introduzir um monte de cenas brutais que aquele texto me transmite e mais um monte de coisas secretas que só algumas pessoas é que vão detetar". E eu acho que o segredo de um livro é tanto maior quanto mais camadas de interpretação tu adicionares. Pronto, e os álbuns ilustrados são muito ricos nisto, porque como não têm um texto, acaba por ser infinito os seus... Até onde tu chegas, tu dás a 10 crianças o mesmo álbum sem texto e as 10 crianças vão contar uma história completamente diferente sobre aquilo e isso é muito giro."

(E): Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica?

(PG): Não, eu... É assim... Essa resposta até é relativamente simples no meu caso, não é simples... Simples de explicar. Eu quando me dão um texto, para ilustrar, eu vou lê-lo e vejo se gosto do texto e se eu sentir empatia com o texto eu começo a pensar no livro... Eu vou ter logo acesso a várias... A várias... Às vezes perguntam-me qual é o formato que achas que este livro deve ter e, epá, às vezes há livros que remetem para um formato clássico A4, por exemplo, ou A5, mas há livros que remetem para formatos mais fora da caixa, tipo mais comprido ou mais... Ou mais espalmado. Portanto, essas ideias começam logo, é logo das primeiras coisas que fica estabelecida no início... É o formato do livro e o formato do livro não é fácil, porque o formato do livro tem que... Para além de se pensar na maneira como ele casa com... Com o espírito do livro, da história, temos que pensar também em questões muito prosaicas, como é o caso da embalagem, do preço, do desperdício do papel, porque um formato se for esquisito desperdiça-se muito papel, não é bom em sentido nenhum, não é bom ecologicamente, não é bom do ponto de vista financeiro, porque há muitos desperdício, e também tem que se pensar no escaparate, porque quando o livro vai para os escaparates, ou seja, para as estantes onde estão nas livrarias, temos que pensar se aquele livro vai se perder no meio dos outros todos. Tem que pensar nisso tudo. E depois de termos estabilizado o formato eu penso tudo como um todo, porque eu faço a paginação, sou eu que faço a paginação, o livro sai de mim completamente... O livro sai de mim completamente chave na mão já para a... Para a gráfica. É um processo complexo porque eu... Eu... Eu pagino, eu uso o *InDesign*, portanto, eu ando a saltitar entre o *InDesign*, o *Photoshop*, quando trabalho em digital, ou o *Procreate*. Ando a saltar entre os 2. E quando trabalho em analógico arranjo maneira, nem que seja imprimindo, de perceber qual é o tamanho da mancha de texto, para que a ilustração depois, em analógico, não colida com o texto, porque é muito

complicado alterar uma ilustração analógica. Digital, como está em *layers*, é mais fácil. Uma analógica, se não fizeres bem a edição da imagem, se tiveres de mover o personagem um bocadinho mais para o lado... Tenho que ser eu a fazer isso, porque se eu der isso a outra pessoa, aquilo vai-se se ver que foi mexido. Eu acho que tem que ser o próprio ilustrador, eu tenho muito cuidado quando faço essas alterações em analógico (...). Portanto, vou pensando tudo de uma vez só, eu consigo logo – e isso tem a ver também com o facto de ser arquiteto, ajuda muito nisto – eu consigo visualizar logo o objeto feito e, então, é um bocado como aquele grande escultor de macacos, quando perguntaram "como é que tu fazes esculturas de macacos maravilhosas" – isto é uma história – "em pedra, tu fazes umas esculturas maravilhosas em pedra de macacos, mais ninguém no mundo consegue fazer macacos em pedra como tu, como é que tu fazes?" e ele diz "então, eu olho para um bloco de pedra, vejo um macaco, tiro tudo o que não é macaco". Pronto, e eu o que faço é... Na minha cabeça, começam a surgir um monte... Ao fim de umas semanas de estares a trabalhar no livro e as esquiçar muito, começa a surgir uma ideia muito concreta do que é o livro e, então, eu vou perseguindo essa ideia até ao fim, essa é uma das razões pela qual eu quero sempre fazer a paginação, porque se aquele trabalho for para um designer vai se perder ali e eu já tive más experiências com isso.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(PG): É assim, na verdade, tudo. Tudo. Atenção que aqui estamos a falar de design, não enquanto saber académico, mas enquanto ato... O ato de design. Todos somos designers, a questão é se fazemos... Fazemos bom ou mau design. Um canalizador quando faz aqueles papelinhos que nos mete no correio em que tem 50 mil fontes... Aquilo é um design. A palavra design... Agora se falas do ponto de vista académico, isso é mais complicado. Do ponto de vista do ato do design tudo é design e ilustrar um livro é design e fazer um livro é design, tudo... E não é só design gráfico, é também design de equipamento, o papel, a estrutura do livro, a engenharia do livro, como é que o livro... O próprio design gráfico, quando a gente diz design gráfico, é um bocadinho redutor, porque, na verdade, há um bocadinho de tudo em tudo, tu quando compões uma música também estás a fazer trabalho de designer, no sentido de distribuir os silêncios, as zonas em que tens um som mais... Estão os instrumentos todos, depois há um silêncio e depois tudo aquilo... Muitas vezes, os músicos... Se falasses com o Mozart ele iria dizer... Ele tinha uma capacidade de vislumbrar a música do ponto de vista gráfico, ele via a música como uma linha, como uma coisa gráfica. Há, inclusive, uma doença em que as pessoas veem sons com cores, ou seja... Isso tem um nome, eu não me lembro do nome agora, mas é uma cena em que tu ouves um som e tu vês uma cor na tua cabeça, é uma doença

rara, mas acontece. Portanto, tudo é design, portanto, a resposta à tua pergunta é, sem dúvida alguma, que tudo, como num edifício. Se calhar não era a resposta que tu querias ouvir... Agora, se tu me perguntas assim "qual é a área do livro que é do campo do designer", isso é muito mais complicado, porque eu não sou designer. Olha, o Picasso... O Picasso, que era um grande estúpido com as mulheres e era um parvalhão a nível emocional, ele era um génio na pintura, ele sabia umas coisas sobre arte, acho que todos sabemos disso. Epá, e ele disse uma vez uma frase maravilhosa que foi "o único ser humano criativo – não - o único ser humano original de toda a humanidade foi o primeiro homem que, um dia, olhou para a parede de uma gruta, meteu lá a mão e atirou pigmento". A partir daí, é uma sucessão de cópias e adicionar um pouco mais. Isto... Isso que esse macaco fez é um ato design, primitivo, mas é um ato poderoso, se calhar o ato mais poderoso da humanidade em termos de design, porque foi o primeiro. Portanto, o design está em todo o lado, nós somos... Nós somos muita coisa enquanto seres humanos, mesmo pessoas... Pá, o senhor do talho, o senhor que... Pessoas que não têm formação nenhuma, nós temos dentro de nós coisas que fazem parte do nosso ADN enquanto... Porque estão enraizadas. Por exemplo, música... A música, tu podes não aprender música durante a tua vida toda, não sabes nada sobre leis da música, até podes nem apreciar muito música, mas a música mexe todos os seres humanos de alguma maneira, há de haver pelo menos uma vez na vida, no meu caso é a vida toda e não consigo imaginar a minha vida sem um minuto de música, mas a música está enraizada em nós e se pensarmos em música, pensamos também em ritmos. Os ritmos são das coisas mais primitivas que nós temos a todos os níveis. A primeira forma de fazer música foi ritmo, foi com tambores, quando nós estamos dentro ... Quando nós estamos no lugar mais seguro do universo, que é a barriga das nossas mães, nós estamos rodeados de ritmos por todos os lados, o ritmo do coração, o ritmo da... A nossa mãe é uma sinfonia para os nossos sentidos. Quando... Quando uma criança com um ano pega num lápis assim, porque não sabe pegar de outra maneira, e começa... Ela está a fazer um ato de design, ela não controla os membros, ela não... Mas ela está-se a deliciar com o branco da folha e de repente a folha já não é branca, porque já tem uma risca dela e depois há um dia que ela começa a perceber "olha, que giro, se eu fizer uma risca aqui, uma risca aqui, ficam duas bolinhas", e, de repente, faz três bolinhas e é um triângulo e depois mete uns olhinhos e depois... Tudo isto é design. Agora, existem é níveis de design, existe bom design, o mau design, existem níveis sublimes que só com conhecimento muito... Muito... Muito especializado, pronto, e existe o mau design e às vezes o mau design é tão mau design que se torna bom, torna-se obras de culto, tu tens, na história pop, filmes e capas de discos e telediscos e sei lá o quê que são tão *cheesy*, tão pirosas, tão horríveis, tão más, tão más, tão más, tão más que se tornaram obras de culto e até se faz o culto do mal

design. Tu vês, por exemplo, os filmes do Quentin Tarantino, alguns dos filmes do Quentin Tarantino fazem o culto ao *kitsch* e tu aprendes na escola que o *kitsch* é para evitar, não é? Pode até ser uma cena muita gira abraçar o *kitsch* se o souberes abraçar, porque estás em águas muito perigosas, mas se souberes abraçar o *kitsch*, de repente, tu podes fazer uma obra de design maravilhosa, porque um livro ou um cartaz assim o pede, uma cena *kitsch*, mas é uma cena com gosto. É este equilíbrio muito... Muito precário que é difícil às vezes e que faz a diferença entre um bom design e um mau design, mas design é tudo.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(PG): Então, mas a resposta está dada ao contrário, é assim... Está tudo ligado, não há nada no livro que não seja um ato de design, nem nada de um livro que só seja ilustração. Pode até haver livros, e há com toda a certeza, livros que são feitos pensando só numa área ou noutra e esses livros não resultam, não resultam. São livros que não... Às vezes, são também livros elevados à condição de livros de culto e não me perguntes porquê, eu já vi livros em que eu jurei a pés juntos que aquilo não vai ser sucesso e, de repente ,aquilo vende que é uma coisa estúpida em todo o mundo, mas, para mim, um livro é um equilíbrio coerente e harmonioso entre as partes que constituem, um bom livro... O livro, enquanto somatório das partes que constituem... O que eu quero dizer é que todas as partes que constituem o livro, o somatório delas é inferior ao total do livro, não sei se me faço entender, é aquela frase chavão que se costuma dizer que é a soma das partes é superior às... Não, como é que eu vou dizer isto... É, o todo do livro, neste caso, é superior à soma, à mera soma das suas partes. quando as partes se encaixam e casam e dialogam, o resultado final não é o somatório dessas partes, é muito mais do que isso... E isso é o que faz com que a capa de um livro, ou um livro, ou um disco de vinil, ou um cartaz de cinema, ou um filme, ou seja o que for... É quando tu sentes que estás perante uma coisa que se partires aquela coisinha toda nos seus constituintes e se voltares a somar tu não vais atingir aquilo, é outra coisa, aquilo tem ali um caráter que ultrapassa a soma das partes. Portanto, nada... Nada... Nada é só ilustração, nada é só design, tudo é design, tudo é ilustração e numa situação, num livro - estou a falar num álbum ilustrado - numa situação teórica perfeita que eu já tive o privilégio de vivenciar várias vezes, nomeadamente com *O Cuquedo*, o ideal é os... É os dois autores se juntarem numa mesa de café ou num sítio qualquer e, de repente, o ilustrador é um bocadinho escritor, porque vai dando *inputs* à autora do texto e isso aconteceu em vários livros meus, nomeadamente no *Cuquedo*, mas noutros que eu tenho aí... Mas o contrário também é verdade a autora do texto diz "epá, aqui era giro tu desenhares isto", quando isso

acontece, o livro é feito não em 2 fatias, mas feito mesmo como um todo e é muito, muito giro. Eu tenho um livro com o David Machado, que é um autor com quem eu tive... O David Machado é um autor muito conhecido, ele escreveu vários livros muito conhecidos, um deles é o mais famoso que já correu o mundo inteiro, já passou para o cinema e tudo, que se chama... que se chama *Índice Médio de Felicidade* e eu ilustrei... Por acaso, não vou ter aqui, não tenho aqui, um livro que se chama *Uma Noite Caiu uma Estrela*, em que ele me apresentou um texto e o texto é a história de uma estrela que cai, enquanto o menino está - é o Oscar - está a pescar e há uma estrela que cai, ao lado dele, à noite. O livro é todo noturno, é um livro mesmo muito bonito, eu sou suspeito, sou o pai dele, um dos pais, mas era mesmo interessante veres este livro, porquê? Porque quando o David chegou trouxe-me um texto enorme e a história do menino que a estrela cai ao lado... Cai ao lado dele e ele decide pegar na Estrela e levar para a aldeia e, ao princípio, toda a gente acha que ele é um herói. Ele inventa uma grande desculpa, diz que foi lá acima ao céu, que subiu uma montanha e venceu não sei quantos lobos para ir ao céu tirar a estrela, mas, na verdade, a estrela caiu e, então, toda a gente acha que ele é um herói, mas aquilo depois começam a aparecer os problemas, porque a estrela emite luz por todos os lados, ele não consegue esconder a estrela em lado nenhum e ninguém na aldeia consegue dormir e ele quer-se livrar da estrela. Pronto, isto para te dizer que o David chegou com um texto enorme e diz-me assim, isto foi numa... Num café no Colombo, fizemos uma reunião e tal, eu já tinha feito um livro com o David Machado chamado *O Tubarão na Banheira*, e o David Machado disse "este é o texto, mas este texto não é para ser todo posto no livro, eu quero que tu olhes para o texto e que vás tirar, num processo com ele - portanto, foi um processo de diálogo - vais começar a tirar partes do texto que vais mostrar na ilustração, portanto, eu tiro... Eu abro mão de parte do meu texto para que tu possas meter...". Isto é a perfeição em que as pessoas acabam por se encaixar e completam-se e eu acho isso, pronto, acho isso maravilhoso. Devo dizer que é a exceção, não é a regra, a maior parte das vezes o livro chega até mim escrito e há muitos autores de texto que não têm essa capacidade de aceitar a visão e, pronto, é intocável. Mesmo que a gente dissesse assim "olha, desculpa, há aqui uma parte do teu texto que eu acho que ficava brutal se fosse, por exemplo, à noite e não sei quantos". O David Machado, por exemplo, nesse livro achava que o livro era diurno e eu expliquei lhe "não, para mim, é um livro noturno e vou-te já dizer é um livro totalmente preto e branco" e ele aceitou perfeitamente a minha... Porque eu expliquei que, para mim, o personagem daquele livro era a luz da estrela e qual é a melhor maneira de tu exacerbares a luz? É metendo a escuridão ao pé, estás a ver? E ele aceitou, mas esta é a exceção, não é regra, há muito escritores que não aceitam essa... É intocável, está lá, pronto.

(E): Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as diferentes obras em que trabalha?

(PG): Então, o processo criativo é eu recebo... Eu recebo um mail, normalmente, com um texto a arial 11 pts, mais básico possível que é o texto, daí dizem-me para ler o texto, perguntam-me se eu gosto do texto ou não, eu vou ler o texto, leio algumas vezes e se eu sentir... E faço logo os desenhos muito mal feititos, umas garatujas e tal, se eu sentir que aquilo me faz retinir de alguma forma o espírito ou... Eu aceito. Depois, há todo o processo contratual e tal, que é uma seca, mas tem que ser feito, porque tudo isto tem que ser traduzido em euros, porque, ao fim do mês, a EDP vem-me sempre com as faturas para pagar, portanto, há aqui também essa parte, essa parte existe e tem que ser feita, mas a parte criativa é... O que acontece na minha parte criativa é que eu começo a... Desenho, escrevo muito, primeiro passo é sempre... Escrevo, escrevo, escrevo, sublinho, imprimo o texto e começo a sublinhar... Sublinho, sublinho, sublinho, aponto coisas ao lado, vou sublinhando, vou começando a marcar com vários tipos de cores de bic´s a separação das páginas, depois passo aquilo tudo para o *InDesign* e começo logo a fazer a paginação, sem ilustração nem nada, começo... Já tenho algumas ideias do que poderão ser as ilustrações, começo a dividir o texto, sem saber se ele vai ficar do lado esquerdo, do lado direito, mas divido por *spreads*. Um *spread* é a página aberta, estás a par desse...? Pronto, há muita gente que não tem noção, mas é quando o livro se abre chama-se *spread*. Pronto, eu divido logo o texto e tal, começo a perceber quais são os espaços que ficam soltos, começo a perceber se alguma ilustração exige que o texto, de repente, até saia e tenha um movimento oscilante ou se o texto, sei lá, um avião de papel que levanta e de repente o texto sai daquele bloco e sai uma linha, começa... Gosto muito de usar o texto como ilustração também, sei lá, há uma parte do livro da estrela que é "caiu uma estrela" e a estrela cai em baixo... Caiu uma Estrela... Gosto de brincar com as frases, as palavras vão exacerbando o que a ilustração tem, gosto de trabalhar isso. Depois, começo a esquiçar e esboço muito, depois começo a ter dúvidas e a começo a achar que não presto para nada e que devia de ir para a praia vender bolas de Berlim, com ou sem creme, e que o meu pai gostava que eu fosse eletricista e ele é que sabia e porque eu tenho muito essa cena do complexo de... Como é que se diz... Síndrome de impostor, já ouviste falar? Pronto, pois, acho que... E eu gosto de dizer isto aos miúdos, quando vou às escolas... Acho que está uma porcaria, depois tenho momentos de grande dúvida, depois tenho epifanias, é um processo muito doloroso no meu caso, eu não consigo... Não posso... Se falares com outros ilustradores se calhar vão dizer outras coisas, no meu caso o processo é mesmo do mais cliché que tu possas imaginar, é super doloroso, feito de muita dor, muita dúvida, muitos momentos em que me sinto quase... Pá, profundamente

deprimido por não me sair nada, depois passam as semanas, depois olho para os prazos e depois começo a... Isso ajuda a entrar em uma espiral, depois liga a editora e pergunta "como é que está a correr, Paulo?", está lindo, está maravilhoso, está a correr maravilhoso e depois desligo o telefone e digo "estou lixado, que porcaria, porque é que eu fui fazer isto?" Bem, é um caos total, no meu caso, é um caos. Este atelier, que hoje até está mais ou menos arrumado, regra geral parece... Ao fim de 1 hora de começar a ilustrar um livro parece uma sociedade distópica e em ruínas pós-apocalíptica e se a natalina, a minha mulher, estiver aí a ilustrar também é o caos total, é o apocalipse, é o big bang, é o início dos tempos, é o fim dos tempos, é a coisa mais horrorosa que tu podes imaginar, é tintas por todo lado e pedaços de papel por todo o lado. Quis o universo que a gente estivesse juntos, somos completamente caóticos, não há aqui ninguém que esteja ligado ao *excel*... Dava tanto jeito. Portanto, não é um processo fácil mas, a certa altura, eu não acredito na inspiração, eu acredito mais na transpiração. O que acontece de um ponto de vista de quem está de fora e eu ando aqui super, super... O que as pessoas pensam é isto, eu leio o texto - eu digo muito isto nas escolas - eu leio o texto, eu meto assim a mão aqui no nariz, porque é o que os génios fazem, meto música clássica, porque os génios ouvem música clássica, ando aqui, e depois chamo as musas e as ninfas "ó, Deus" - e depois ouço a voz de Fernando Pessoa – "Deus deseja, o homem sonha, a obra nasce", aquelas coisas todas muito giras. Isto é o que as pessoas pensam e está tudo enevoado sobre o meu atelier. De repente, ouvem-se cânticos de Anjos, as nuvens abrem-se, sai uma mão divina, bate-me na testa, as lágrimas escorrem-me pelos olhos e a obra nasce. Isto é o que as pessoas pensam que é o meu trabalho. A realidade é completamente diferente, é este caos que eu disse e quem está de fora vai ver o caos, vai ver uma confusão danada e vai ver um dia, eu estar a tomar banho ou estar sentado no trono de loiça, que é onde, às vezes, temos umas ideias giras também, na casa de banho, ou nas famosas toalhas dos restaurantes, que é uma coisa maravilhosa de se desenhar, e há um dia que eu, de repente, tenho uma epifania, pá, e, de repente, penso "então, e se eu fizesse não sei quantos, não sei quantos". Quem está de fora acha que eu fui imbuído de um espírito qualquer, quase divino, que me inspirou. Não, é mentira, o que acontece é que eu passei as últimas semanas a pensar naquilo, pensei naquilo, dormi com aquilo, sonhei com aquilo, sofri com aquilo, chorei com aquilo, deprimi-me com aquilo, pá, só aquilo, aquilo, a pensar, a pensar, a pensar e há um dia em que aquela confusão toda, de repente, encaixa. Quem está de fora acha que é uma cena quase mágica... Não, não tem nada de magia, tem é muito tempo a pensar numa coisa, a desenhar muito, a escrever, às vezes mesmo quando não está a acontecer nada, está a acontecer muita coisa aqui dentro. Pá, e há um dia que eu vou, sei lá, à loja da Vista Alegre e olho para um desenho que está lá numa... Porque isto acontece ... Olho para um desenho... Porque depois temos que estar

atentos ao mundo em que vivemos, totalmente atentos a tudo. Eu sou super atento a tudo, mas sou despassarado em tudo, mas sou super atento, estou super atento ao mundo, mas sou despassarado, por exemplo, com nomes de pessoas, com uma série de coisas e, então, há um dia que eu vou... Se calhar... Não, vou à Vista Alegre e olho para um desenho lá de uma terrina que lá está... Um prato... O vento bate e manda-me um jornal para os pés e eu olho para o jornal, abro o jornal e tá lá qualquer coisa dentro. E aí, de repente, faz-se luz no meu espírito e eu acho isso mágico, não é mágico como as pessoas pensam, é o mágico mais humano, chamamos-lhe assim, assim menos sobrenatural. Não deixa de ser mágico, esse é o meu processo. Depois desenho, desenho, desenho. A certa altura, faço as tais... Os tais *storyboards*, que são importantes para mim, servem para mim, para eu falar comigo, estabilizar as coisas, pôr coisas em dúvida ,refazer coisas antes de começar a fazer as artes finais. Depois, apresento à editora "o que é que vocês acham e tal", a editora "epá, brutal, que ideia. Olha, aqui se calhar", dá sugestões, se as sugestões me fizerem sentido eu altero, se não me fizerem sentido eu sou super brutal, se eu penso muito numa coisa e a editora me vem chatear "ah, e se fosse"... Eu aceito críticas, mas não aceito críticas discricionárias só porque sim, têm que fazer sentido... Se, por exemplo, sei lá, se o texto diz que a criança tem uma t-shirt às riscas e eu faço uma t-shirt aos quadrados e alguém me diz, e muito menos o autor - essa é outra - e a editora e o autor me dizem assim "pá, mas ela tem uma t-shirt aos quadrados e tu fizeste às riscas", ok. Agora, eu não admito que o autor me diga assim "ah, as bochechas deviam ser um bocadinho maiores" ou coisas que o autor deixa em aberto... Eu não aceito que me metam o bedelho, a não ser, claro, que seja num processo em que os dois estamos a escrever a história e a ilustrar e aí a gente constrói as cenas juntos. Agora, um autor que me traz um texto perfeitamente estanque, eu começo a ilustrar e, a seguir, eu apresento ilustrações e o autor começa a fazer... Começa a fazer comentários discricionários, só com base no gosto dele... E isso já me aconteceu algumas vezes, não dá. Não dá mesmo. (...) eu apresento um *storyboard* à editora, a editora depois aprova o *storyboard* e tal, dá até umas dicas... Eu até "olha, pá, faz sentido", melhoro e tal e depois, a seguir, começo as artes finais, que devo-te dizer que são aquelas que trabalho mais, ou seja, em termos de suor, entre aspas, é onde eu gasto mais suor, mas é a parte mais fácil do processo, porque a parte mais difícil é como é que eu vou contar a história, tudo o que está antes, o design dos personagens, os enquadramentos, o local dos textos, o ritmo da história, a paleta de cores, a ambiência, tudo aquilo que eu criei. As artes finais é aquela parte já... Final, que é a que brilha mais, é onde toda a gente fica louca, porque é onde está toda a técnica ali, mas, para mim, muitas vezes, eu acho muito mais fascinante os desenhos aqui, nestes diários, do que as artes finais, porque aqui eu estava livre, era livre. Nas artes finais, eu já estou preso pela técnica, pelo ser mais rigoroso, perfeitinho, as sombras, a escuridão,

aquelas coisas todas, estás a perceber? Este é um processo. Depois faço... Tenho os originais, digitalizo em 600 DPI´s no meu scanner ou mando fotografar, eu tenho equipamento para fotografar, nunca experimentei, mas tenho... Estou preparado também para fotografar, dizem que é o melhor, eu ainda não vi nenhuma... Não tive boa experiência com isso, mas eu digitalizo no meu *scanner*, trabalho as imagens no *Photoshop*, levo-as ao máximo possível, adiciono pequenas alterações, pequenos ajustes, pequenos melhoramentos, introduzo-as no *InDesign*, trabalho o texto, vou colocando... Já... Nessa altura, já tenho as fontes escolhidas, vou colocando o texto em função das ilustrações, vou mudando, entretanto mando os PDF´s para a editora, que vão ser revistos, e vai haver... Vai haver um processo de revisão, o texto vai, pronto... É um processo chato, mandam-me para cá com correções, eu mando para lá com correções - o hífen não é aqui, substitui esta palavra por esta, tira este parágrafo, mete este parágrafo a *bold*, a letra aqui podia ser um bocadinho, pronto. Há todo um processo que se vai esculpindo, mando PDF para lá, eles mandam-no para mim, PDF para lá, para mim, até que se chega à versão final. Quando eu tenho a versão final... Eu, então, faço... Os PDF´s são sempre em baixa definição, para poder mandar por mails, não é, quando chega à cena final, faço, então, os PDF´s já num diálogo com a gráfica. Já sabemos o tipo de papel, já foi escolhido, se vai ser papel *coated* ou papel *uncoated*, se vai ser em *CMYK*, é sempre... Esse processo do *CMYK* é uma tragédia, estás a par disso, não é? Estamos a falar a mesma língua, não é? O *CMYK* é uma tragédia, porque quando tu traduzes um *RGB*, que é maravilhoso e glorioso e super cintilante, para um *CMYK*, aquilo é tipo... E, então, esse processo também... Tenho muito cuidado ao transformar a imagem em *CMYK*, tento puxar por certas cores, abafar outras, para que aquilo... Porque perde-se muito, entre a transição entre o *RGB* para o CMYK, perde-se muito. Depois, mando para gráfica os PDF´s, em Alta-Definição, já com os perfis todos e, às vezes, a gráfica manda-me ainda pequenas coisas que eu tenho que corrigir... Depois, a gráfica faz um... Faz uns *prints* de alta qualidade, que são as provas, que depois manda para a editora, a editora vê se gosta e tal, manda para mim... Eu digo "Isto há muitos vermelhos e tal", às vezes também posso ir à gráfica, normalmente não vou, mas pode acontecer ir à gráfica e ajudar também "olhe, puxe aqui", porque, nas gráficas, imprimir um livro é a arte de desafinar, tudo está desafinado, só que tu vais ter que encontrar uma forma de desafinar aquilo com harmonia, porque se tu afinares para o vermelho, os verdes e os azuis vão resvalar todos, se afinas para os verdes, os amarelos, portanto... Vais ter que encontrar uma coisa que não estando nenhuma cor perfeitamente afinada, elas estão todas muito harmoniosas entre si e devo-te dizer que é sempre o momento em que eu acho que a maior parte dos livros falha. A impressão em Portugal ainda continua a não ter a mesma qualidade que a gente vê lá fora. Olha, o Cuquedo, os três *Cuquedos* foram publicados agora há pouco

tempo na China e o que eles me mandaram... Mandaram-me uma caixa com os três *Cuquedos*, porque eles vendem os três juntos. Eu quando vi a caixa e vi os *Cuquedos*, pá, e eu pensei "isto é outra coisa", eles são... Os chineses e os japoneses, eles são maravilhosos, eles quando fazem os livros, ó caraças, os japoneses, então, todos os detalhes (...). *O Cuquedo* veio cheio de pormenores, maravilhosos, está a ver? Cá em Portugal, ainda somos um bocadinho mauzitos a imprimir, na minha opinião. Pronto, este é o processo. [**E:** E esse processo altera-se?] Não, o processo mantém-se, o que difere é a técnica que eu utilizo, se eu vou fazer à mão... À mão, quer dizer... Se vou fazer em analógico... Se eu vou fazer em digital, o tipo de técnica, as cores, se for um livro mais gótico, como, por exemplo, o livro do morcego... Eu tenho um livro que se chama *O Morcego do Bibliotecário*, aquilo está... Quando eu vi o livro, todo ele transparece... E os morcegos estão muito ligados ao gótico e tal e, então, decidi fazer o livro em lápis, só em carvão, todo a preto e branco, portanto, a técnica... E fiz o livro ao contrário, que foi uma coisa... Uma luta do caraças com a editora, mas depois eles adoraram, porque até metade do livro, o livro é ao contrário, porque a visão que os morcegos têm do mundo é ao contrário. Foi muito complicado, porque a editora tinha medo que depois aquilo não se vendesse, mas depois adorou a ideia no final. Portanto, a técnica muda... A técnica, as cores, isso muda, mas o meu processo é sempre isto, sempre. Até agora, nunca mudei, a gente vai-se habituando a uma metodologia e depois... E depois, a metodologia vai melhorando, vai-se aprimorando, mas ela nunca muda. Agora, há uma editora que queria muito que eu fizesse ao contrário, que eu fizesse primeiro as ilustrações e depois pensasse num texto, é uma das editoras que quer muito que eu escreva um livro. Mas o método é este, o meu método é este, exatamente como eu te disse."

(E): Sente que o processo colaborativo com o designer é pertinente no desenvolvimento do álbum ilustrado? Porquê?

(PG): É assim, eu não tenho dialogado com designers, porque como te digo, o livro sai das minhas mãos já feito, mas eu sou muito... Sou muito aberto, por exemplo, o meu filho é designer e peço muito a opinião dele, tenho outros amigos meus que são designers e troco com eles ideias e dialogo muito com eles e gosto muito, muito de sugestões e de... Assim como eu disse que tudo é design num livro, todas as ideias, se forem inteligentes, bem estruturadas e ideias fora da caixa, são bem-vindas. Portanto, qualquer parte do livro se, de repente, tiver um contributo de um designer, alguém que me seja próximo, é, para mim, válido. Não estratifico isso, da mesma forma que também não estratifiquei há bocado ao dizer que tudo no livro é design, é a mesma coisa.

(E): Em que momento do processo de desenvolvimento do álbum ilustrado contacta com o designer?

(PG): Portanto, não há nenhum momento, eu não tenho... Não tenho, em nenhum momento, do meu trabalho... Não passo o meu trabalho para um designer. Contudo, quando eu mando as minhas propostas já na paginação e tal, mando para a editora e as editoras, muitas vezes, têm os seus gabinetes de design e os designers dizem... Dão as suas sugestões, dizem "olha... Este *lettering*...", às vezes eu não sei bem que *lettering* é que devo usar, olha, por exemplo, nas fontes, no corpo do texto. Pronto, e, às vezes, pergunto à editora "vocês têm aí algum gabinete de design ou vocês têm livros dentro desta linha que possam... Que já usem determinado tipo de fontes?" E, às vezes, as editoras até dizem "olha, tivemos um livro com estas características, com a mesma temática e resultou muito bem a fonte tal, que nós comprámos, mas nós podemos ta dar", porque é comprada. Porque as fontes tem que se ter muito cuidado, não é, porque as fontes ou são de domínio público ou então, não sendo, tens que ter muito cuidado ao usá-las. E eles mandam-me, então, a fonte para usar naquele livro e pronto. Praticamente, em qualquer momento a opinião do designer é válida para mim, mas, por exemplo, na parte das fontes, que eu te falei logo no início, é uma das áreas que eu acho que a opinião dos designers vale ouro. Adoraria... Eu tenho alguma dificuldade na escolha da fonte. Tenho um amigo meu, que já não vejo há montes de tempo, um designer, que já não vive em Portugal há montes de anos, que escreveu até um livro de iniciação de... Até há em PDF na net... Que é uma *Introdução à Arte de Escolher uma Fonte para Totós*, só usando fontes que estão nos sistemas, nem sequer indo buscar aquelas fontes compradas, tudo aquilo... Aquelas fontes que existem no *word*, não é, que a gente... Como é que se escolhe uma fonte fixe com fontes gratuitas. Pá, e ele... E eu fiquei fascinado com esse mundo das fontes, porque ele, inclusive (...). E, pronto, foi com ele que eu senti realmente que as fontes são uma das áreas mais complexas e fascinantes e é tão fascinante que muitos designers não percebem nada de fontes, tal como eu, ou seja, não é por teres um curso de design que percebes mais de fontes do que eu, é muito complexo, muito. Então, era uma das áreas que eu não me importaria nada... A escolha da fonte, a entrelinha, o espaçamento das... O *kerning*, todas aquelas cenas que envolvem o universo das fontes era uma daquelas áreas que eu não me importaria nada de ter um designer fixe, que me desse umas dicas, e se eu tivesse uma editora, não tenho, um dia talvez venha a ter, garantidamente vou contratar um designer.

(E): Quando trabalha com um designer são compartilhadas e discutidas ideias relativamente ao desenvolvimento do álbum ilustrado? De que forma?

(PG): Ela não faz muito sentido, essa pergunta, pelo que eu já te disse. Portanto, eu nunca tive... Na verdade, nunca tive esse diálogo dessa forma como me estás a dizer. Se um dia vier a ter uma editora e tiver um designer, esse diálogo irá existir garantidamente, mas nunca tive. Esse diálogo é muito feito de mim para mim, de mim para algumas pessoas à minha volta, que eu confio muito no gosto delas, de mim com a editora, que provavelmente terá os seus designers também e tem, de mim com a autora do texto e é muito trabalho de escavar, de pesquisar, de testar, de... Portanto, essa pergunta, no meu caso, não é muito aplicável, mas acredito muito, como princípio basilar, no diálogo entre as pessoas e nos *brainstormings*. Eu não gosto muito de ver coisas estratificadas, eu prefiro ver as coisas todas sem os limites. Tanto como eu te falei há bocado, de repente, a escritora pode ser um pouco ilustradora e o ilustrador pode ser um pouco do escritor e as coisas crescem de uma forma orgânica, sem limites muito... Muito... Muito presos e limitadores, muito rígidos, prefiro isso.

(E): Quando trabalha com um designer, a questão tipográfica é inteiramente da responsabilidade do designer ou o ilustrador tem também um papel ativo nessa seleção?

(PG): A pergunta encaixa-se também na que disseste anteriormente. É assim, havendo designer na equação, eu acho que tem que haver diálogo entre os dois universos. Não existindo, esse diálogo existe, mas não existe dessa forma como tu estás a falar tão *brainstorming*, tão paralela, mas mais numa cena de ir acima, ir abaixo, ir aos lados e voltar outra vez ao centro. Portanto, não é tanto, tanto assim como tu estás a dizer, isso seria o desejável. Imaginando que este atelier tinha aqui, imagina... Tu tens o Planeta Tangerina, por exemplo, que tem... O Planeta Tangerina, eles são os dois designers, aliás eu não... Eles ainda... Portanto, a Isabel Minhós é escritora, o Bernardo Carvalho é ilustrador - é designer - e a Madalena Matoso é designer e a Yara Kono é designer. Portanto, eu acho que esse diálogo existe entre eles dessa forma, se lhes fizeres essa pergunta eles garantidamente... Porque eles são residentes todos no mesmo espaço. No meu caso, esse diálogo não existe, ainda que acabe por existir.

(E): Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

(PG): Eu já utilizei caligrafia em alguns álbuns, eu sei que essa é uma matéria um bocadinho polémica. Devo-te dizer que um dos meus ilustradores... Para mim, um dos maiores ilustradores do mundo, é um dos meus heróis, se eu tivesse pósteres no meu quarto era... Um deles era o dele, é o Oliver Jeffers, *O Coração na Garrafa*. Estou-te a dar o exemplo do *Coração na Garrafa*, mas ele tem muitos. O Oliver Jeffers é todo ele o

pack inteiro (...). E ele utiliza muito *lettering* dele, é um *lettering* muito especifico dele, nos livros. (...) Sim, uso em determinadas situações, sim, uso. Tento que não seja muito... E, inclusive, uso muito caligrafia de crianças, já... Aí, já pedi à Natalina que leva... Digo à Natalina "olha, preciso muito aqui de uma cena escrita por uma criança de 4 anos" e ela leva para lá, pede aos miúdos todos da sala para desenharem aquelas letras e eles desenham com aquelas letras absolutamente maravilhosas e depois manda para mim e eu escolho aquela que melhor serve os propósitos do livro, digitalizo e uso depois. Sei lá, porque já tive em alguns livros isso. Também já fiz com a minha mão direita, porque sou canhoto, e também já usei a mão direita para conseguir essa caligrafia toda torta que eu com a mão esquerda soa sempre a fingimento e também já desenhei com a mão direita, por exemplo, tenho um livro que é... Que se chama... Que se chama *Talvez um Cão*, em que, eu, a certa altura... Deixa-me lá ver se eu encontro... Pronto, também não vou encontrar.... Ele chama-se *Talvez um Cão* e há uma parte... Só um bocadinho... Há uma parte em que ela descreve... Em que ela descreve, pá, um crocodilo que ela diz que está a ver lá em casa, ou seja, a criança quer um cão e depois pede à mãe... Não, a criança quer um cão, mas a mãe oferece-lhe um crocodilo, só que isto não é nada disto, depois percebes que não é um crocodilo, mas ela pressente a presença do crocodilo lá em casa e, então, há um momento que ela apanha um susto tão grande com o crocodilo, que ela acha que é um crocodilo, que não é, mas eu não vou fazer spoiler, que é para tu comprares o livro e eu ganhar direitos de autor. Ela descreve... Ela chega ao pé da mãe "mãe!! Eu vi um... Eu vi um crocodilo enorme e não sei quantos" e eu desenhei um crocodilo lá atrás com a mão direita, para além do texto, eu fiz questão de desenhar um crocodilo como a mão direita, todo completamente torto e o caraças, porque achei piada adicionar um elemento à ilustração, um elemento muito infantil de uma criança que está a tentar descrever aquilo e que se fizesse um desenho saia uma coisa toda torta. Portanto, gosto de brincar, sim, com o *lettering*, tive um outro livro em que só usei *lettering* feito à mão e percebi que havia alguma dificuldade em... Em descodificar o texto e, então, uso de uma forma cuidadosa em determinados pontos, mesmo que haja alguma dificuldade eu tento reduzi-la, mas se houver alguma dificuldade, epá, caramba, também é giro que os livros deem alguma luta a descodificar, não é preciso estar lá tudo à frente do nariz, não é? Eu acho que esse processo também de... Das coisas não estarem logo ali 1 + 1 = 2 também é giro e faz parte do processo de aprendizagem e também do processo que nós temos de prazer em ler o livro (...). Por exemplo, eu estou-me a lembrar, por exemplo, do livro *Neverending Story* (...), é o nome de uma história, o filme saiu nos anos 80, chama-se *História Interminável*, pronto, e o livro original... O livro é lindíssimo, foi escrito em 2 cores, é em preto, e já não me lembro se em azul e vermelho. O azul é, ou é preto e vermelho, é uma coisa assim, ou seja, uma das cores não é tão legível como a outra e

porque é que ele separou as cores? Porque uma é no mundo da realidade e a outra é quando... É tipo *Alice no País das Maravilhas*, quando, de repente, acontece algo no mundo paralelo e, então, ele usou uma cor diferente na fonte. Não é tão legível como a primeira, mas eu acho piada a isso, acho piada que o mundo da fantasia dê um bocadinho mais de trabalho aos olhos, porque é o mundo da fantasia, estás a perceber? O mundo real está lá, pumba, mas o mundo da fantasia exige um bocadinho mais e, então, ele escolheu uma cor, cujo contraste entre o fundo e a fonte não é tão bem conseguido quanto quando ela é preto e branco e permite... Exige um bocadinho mais de trabalho a ler, lês bem, mas não é a mesma coisa que ler o preto e eu acho que foi intencional e gosto disso.

(E): Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

(PG): Eu, há pouco tempo, foi há alguns anos que eu comecei a ter essa preocupação quando comecei a publicar livros no estrangeiro, especialmente as onomatopeias, ou seja, o "buuu" do *Cuquedo*, o primeiro *Cuquedo*, o "buuu" é desenhado nas ilustrações, pá, e isso foi um problema do caraças, porque "buuu" na China não é "buuu", é outra coisa. E, então, a partir de agora, já a partir de alguns anos para cá, eu tenho tido particular cuidado, mesmo que o livro não venha a ser publicado no estrangeiro, eu tento que aquelas coisas de caráter... Que remetem para essas questões ... Pá, e estou-me a lembrar, sei lá, por exemplo, tu quando te ris dizes: "ah ah ah", se fores para o Brasil eles escrevem "kk kk kk" e nem é muito grave, porque eles até entendem o "ah ah ah", mas, por exemplo, na China... Pá, *O Cuquedo* chinês eu ainda hoje me escangalho todo a rir com isto, eles fizeram aqui um trabalho... Este é *O Cuquedo* chinês, que são três. Pá, e *O Cuquedo* chinês, um gajo... Eu escangalho-me todo a rir com isto, isto é lindo, eu acho isto tão lindo. Isto é a tradução de "Cuquedo", na verdade a palavra "Cuquedo" nem sequer existe, eles se calhar nem deviam ter traduzido, mas eles traduziram. A palavra "Cuquedo" é "Cuquedo". Outra coisa que eles fizeram... eles fizeram isto, fazem estas coisinhas, cá a gente não faz, eles têm um amor pelos livros que é uma coisa estúpida, mandaram autocolantes, os livros trazem montes de pormenorzinhos, autocolantes, marcadores de livros, mas isto para te dizer que um gajo... Eu encontro aqui pormenores, por exemplo aqui... Aqui, as girafas têm um estendal e o estendal diz "toca a fugir" e eles tiveram que andar aqui a adicionar mais papelinhos no estendal, porque "o toca a fugir", em chinês, não é... Mas eu acho isso giro. Aqui, por exemplo, o "buuu", eles deixaram-no, porque não havia forma de eu alterar esta ilustração e, então, meteram o "buuu" em chinês aqui. Epá, eu não sei o que é que está aqui escrito, mas eu deduzo que seja... É "buuu"... É "buuu", porque tem quatro caracteres iguais, estás a ver? Tem quatro caracteres iguais, deve ser... Pronto, deve ser "buuu" quatro vezes, para exacerbar, mas

este tipo de coisas... É uma coisa que eu nunca tinha pensado até começar a ter os livros em... Em... Lá fora. E, então, sempre que eu tenho cenas à mão, que envolvam escrita, eu faço-as em pós-produção, para evitar, mais tarde, ter essa problema, estás a ver? Portanto, a resposta é, estou bastante, neste momento, estou sensibilizado que há coisas que podem vir a... São coisas que a gente não pensa, porque não é só essa, há outras... Há outras questões (...).

(E): Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado, pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

(PG): Acho que essa resposta até já foi dada, acho que já dei resposta nas últimas. Está tudo interligado, tudo conspira bem ou mal para o sucesso ou insucesso do livro. Um bom texto, uma boa fonte escolhida com uma boa ilustração é pura magia, é uma sinfonia. Uma bela de uma ilustração com um texto mal escolhido, uma fonte mal escolhida... Há montes de exemplos desses nas livrarias. Uma belíssima ilustração, com um belíssimo texto... Um belíssimo texto, mas uma fonte extremamente mal escolhida é como tu estares a ouvir uma sinfonia maravilhosa conduzida pelo... pelo Karajan... Por aquele... Como é que ele se chama, aquele que até o filme saiu há pouco tempo... Do maestro... O Karajan... Karajan. Acho que é esse o nome dele. Ou seja, imagina, estás a ouvir uma grande sinfonia com o maior maestro do mundo e, depois, lá pelo meio está uma flauta completamente desafinada. Destrói tudo. E o contrário também é verdade, uma fonte escolhida de forma bela, com uma bela de uma ilustração, mas um texto absolutamente horroroso, até pode enganar ao princípio quando compras um livro, mas quando, depois, começas a mergulhar no livro, eia, aquilo é horrível. Portanto, tem que estar tudo em harmonia, basta uma coisa falhar e destrói tudo o resto.

(E): Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

(PG): É. Ah, um 10. Se eu consigo o 10, isso é outra, mas é um 10, sem dúvida alguma, fogo, e é fundamental... É que é uma cena, é uma dimensão absolutamente fundamental, falando agora das crianças... É puro veneno, mas é um veneno subtil. O mau design... O mau design de um livro, a exposição a muitos livros mal desenhados, incluindo, especialmente, o texto, pode ser a razão pela qual aquela criança vai ter o resto da vida dela uma relação conflituosa com os livros. É para tu veres o 10, o quão 10 é. É horrível, epá, por exemplo, hoje está muito na moda fazer livros tipo de aeroporto, metes um livro... Aqueles livros pequeninos, com uma letra absolutamente minúscula em que eles, para terem... Em vez de terem 400 páginas, têm 200 e metem uma entrelinha... Pá, é

assim, ou tu és uma pessoa já apaixonada por livros e tás… Tens um livro desses nas mãos e o teu desejo de o ler é tão grande que se sobrepõe à má experiência que é ler esse livro ou, então… Portanto, se tiveres uma paixão assolapada pelos livros tu vais ficar à prova, tens já anticorpos contra esse mau design, mas se tu tiveres num processo de descoberta… Imagina, tu não gostas de ler, mas há um grande amigo teu que te diz assim "lê aqui o *1984*"ou "lê *O Cosmos* do Carl Sagan" e dá-te uma cópia dessas e tu "epá, caraças, está bem eu vou, porque és meu amigo" e tu pegas num livro desses e o livro está com uma entrelinha horrorosa, com caracteres mal escolhidos. Ah, garantidamente que corres sério risco de nunca mais pegares em livro nenhum ou, então, o oposto. Aquilo é uma experiência tão maravilhosa, pá, que tu dizes "não, eu quero mais um" e pegas num segundo e, a seguir, pegas no terceiro e, de repente, estás apaixonada pelos livros, pelo poder das várias coisas que constituem um livro, incluindo o tipo de letra, o papel também, o tipo de papel. Eu acho que tudo num livro conspira para isso que acabaste de ler. As letras é, de 1 a 10, é 10, sem dúvida, sem dúvida.

(E): O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?
(PG): Sim, sim. Eu faço diagramas, separo logo o texto… Faço logo um *storyboard*… Faço um *storyboard*, onde eu divido logo… Onde eu divido logo, espera… Deixa-me lá ver… Onde eu divido logo as ilustrações por páginas, onde é que aparece o texto… Esse *storyboard*, depois é passado para uma… Para digital e serve para comunicar… Olha, isto é um *storyboard*, por exemplo. Faço estes esquiços muito rápidos, antes destes esquiços há outros esquiços ainda piores, eu costumo pôr isto nos meus livros, se tu vires os meus livros, todos eles nas guardas têm esquiços, eu faço isso por duas razões: uma, porque fica muito giro e a segunda, porque mostra aos miúdos, especialmente aos miúdos que, em 2024, acham que estas coisas aparecem por obra e Graça do Espírito Santo, para perceberem que isto dá muito, muito trabalho, é um processo muito complexo e que aquele elefante maravilhoso que eles veem desenhado por mim não apareceu espontaneamente. Eu provavelmente fiz 100 elefantes muito mal feitos, porque eles acham… O desenho não me sai facilmente, eu gosto de transmitir isto aos miúdos, não me sai facilmente. Eu detesto a palavra jeito para o desenho, não existe esse conceito do jeito, o jeito é tu seres suficientemente resiliente para falhares muitas vezes até um dia acertares e eu gosto que eles percebam. Eu não tenho jeito como vocês imaginam que é o jeito para o desenho, eu simplesmente sou um grande chato e se eu tiver que fazer um elefante eu vou fazer 100 elefantes se for preciso e o que vocês veem é o último e eu gosto de mostrar os outros elefantes todos antes e é por isso que eu faço isso nas guardas. Eu faço um *storyboard*, onde eu… O *storyboard* já é um processo de depuração, mas eu vou

me aproximando... Vou... Vou fazendo esquiços do que são as imagens e depois vou pondo as manchinhas de onde é que seria o texto, aqui, por exemplo, pensei o texto aqui deste lado, mas vou pensando... Não quer dizer que isto depois no final não seja subvertido, mas é isto, por exemplo, olha aqui, aqui, por exemplo, esta imagem tinha aqui estes risquinhos onde eu imagino o texto, vou pensando nisto, o texto aqui parte-se em duas metades. Depois, meto isto num *word* e, então, já digo... Já digo num *word* "no canto superior esquerdo, texto daqui até aqui, daqui até aqui" e depois escrevo no *word* coisas absolutamente estapafúrdias, porque isto são esquiços. E o *storyboard*, mais do que um instrumento de comunicação da ideia com a editora e com o escritor, é, para mim, uma ferramenta de trabalho, aquilo é uma espécie de um guia que eu depois uso para seguir o meu trabalho e eu escrevo muito no *storyboard*, escrevo coisas estapafúrdias, ideias que me surgem, que não estão no desenho, mas eu escrevo aqui... Imagino não sei quantos... Às vezes, até meto cheiros, sabores, sentimentos, coisas absolutamente surreais que me venham a cabeça, é uma cabula, que me vieram à cabeça e quando depois estou a fazer as artes finais eu vou ler aqueles pensamentos todos e, às vezes, saem de lá ideias muito giras que eu tive e que ficaram lá plasmadas, portanto, é uma cábula que eu crio, um *roadbook*, ou alguma coisa, chama-lha assim. Portanto, penso nisso tudo... O texto não é algo... P texto não é algo que cai lá em cima depois e isso vai falhar por todos os lados.

(E): O *layout* do texto resulta de uma colaboração com o designer ou é trabalhado de forma individual (pelo designer ou pelo ilustrador)?

(PG): Eu também já dei... Essas perguntas complementam-se, eu já dei... É só minha, mas pode, depois, haver mudanças em processo de revisão, porque, normalmente, as pessoas que fazem a revisão são pessoas que percebem muito de texto, nas suas componentes, e também, muitas vezes, também me dão dicas, antes até de escolher a fonte..."Olha, para este texto, imagino que até podia ser uma fonte..." e falamos, às vezes... "Achas que serifada", às vezes, é logo a primeira questão, serifada, não serifada, depois sendo serifada... Portanto, há um diálogo, eu já respondi a isto. Eu acabo por também... Muitas vezes, acabo por escolher entre vários tipos de fontes serifada, escolho uma, pronto, é aquela que fica, mas também pode acontecer o livro que já fazia parte de uma coleção e aí estou preso pela fonte que já era usada, que é um caso que aconteceu com os livros do Luís Sepúlveda, os livros fazem parte... Já têm uma linha gráfica, portanto, eu não posso fugir disso. Eles até me mandam o *InDesign* já com tudo, portanto. Mas, sim, há várias configurações, mas eu estou... Mas há sempre possibilidade de eu estar aberto, em determinadas situações, como já te disse várias vezes, a haver uma mudança no espaçamento, no *kerning*, no tamanho da fonte, se calhar um bocadinho

mais pequeno, sim, já houve, várias vezes, e essas sugestões, às vezes, surgem em sede de revisão, mas também podem surgir pelo próprio editor ou editora ou o designer que está porventura... Lá, um designer qualquer que até dá uma dica ou eu achar e dizer "epá, afinal eu preciso de uma letra um bocado mais pequena, porque isto está a ficar muito cheio nesta ilustração", é muito orgânico e as possibilidades são infinitas.

(E): Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página? Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?

(PG): É... É, a importância é total, ela dialoga com a ilustração e eu sendo arquiteto é, no fundo, aquilo que eu disse no início, a linguagem é a mesma, a mesma forma como tu fazes uma fachada de um edifício é a mesma linguagem com que tu dispões, com que fazes uma música ou com que fazes uma página, a linguagem é a mesma. Sim, penso nisso, penso, se é uma imagem muito cheia... Sei lá, penso se há uma imagem muito pesada do lado direito... Imagina, um texto em que tenho... Texto sem imagem e imagem só de um lado do *spread*. Aí, eu penso assim o texto ... Imagina, a imagem é tão pesada que eu posso, por exemplo, pensar em pôr uma grande mancha de texto, para equilibrar, ou, então, posso, por exemplo, brincar com os opostos. A imagem é muito pesada e, de repente, meto uma pequena frase minúscula no centro de uma imensa página branca, porque aquela pequena frase tem por relação entre o vazio e o cheio equilibram-se de forma estranha, gosto dessa dinâmica, e também gosto de brincar... Gosto que o texto e a ilustração se interpenetrem e... A própria ilustração - o próprio texto - de repente, é ilustração. Aquela imagem que eu te disse do avião... De repente, tens o texto normal, clássico, e, de repente, alguma imagem que é um avião de papel lançado e, de repente, o texto segue uma linha... Uma linha curva que é a linha do avião. Em vez de fazer uma linha tipo a tracejado com o trajetória do avião, faço com um texto. E também gosto, às vezes, de virar tudo ao contrário e de repente obrigar a pessoa que está a ler assim, que está a ler o livro assim, de repente tem que ler assim, porque tem mesmo de virá-lo ao contrário. Gosto, porque nós vivemos na era dos *iPads*, dos tablets, que são totalmente interativos, e eu acho que o livro não tem que ser... O livro também pode brincar com essa... Com essa interatividade. Portanto, sim, a resposta é total a isso que tu disseste, sim, é verdade, eu uso e abuso disso. [**E:** E, por acaso, não costuma usar uma grelha para ilustrar ou paginar?] Já uso muito grelhas... Uso muito, não é bem grelha, mas estruturas mais rígidas quando me convidam para fazer uma coisa que eu detesto, mas tenho contas para pagar, que é ilustração para manuais escolares. Nos manuais escolares existem grelhas muito definidas e eles mandam-me já a página toda, já, e os vazios é onde eu vou... É onde eu vou trabalhar. Mas, mesmo aí, eu tento perguntar a eles se existe alguma

possibilidade de naquela zona o texto ser mais ou menos orgânico, para que eu possa... Por exemplo, que a ilustração, de repente, não fique ali tipo um cromo, mas que ela contamine um bocadinho, estás a perceber? Ganhe raízes um bocadinho, mas, às vezes, é difícil, porque os manuais escolares são muito rígidos, não é um trabalho que eu gosto de fazer, já tive que fazer alguns, não gosto muito de fazer por muitas razões, essa é uma delas.

(E): Sente que a sua prática de ilustração, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido á experiência adquirida? Se sim, como?

(PG): Ah, sim. Sim, sinto que... Às vezes... Às vezes... Sinto que, aquilo que eu te disse há bocado, que devia estar era a vender bolas de berlim na praia, mas eu sinto que evoluí muito. O pensamento criativo é... Eu tenho 53 anos, eu digo muito isto nas escolas... Quando vou às escolas, e é mesmo verdade, eu gosto muito de estar com adolescentes e para mim... Então, adolescentes de artes é lindo, e uma coisa que eu digo muito aos adolescentes é... Eu tenho 53 anos e eu tenho o privilégio de (...). Uma das coisas que eu lhes digo é que eu tenho o privilégio de andar com o Paulo Galindo pequenino de mão dada todos os dias e quando eu crio eu falo muito com o Paulo Galindo pequenino e ouço e pergunto-lhe "Paulo, como é que tu vias o mundo?", falo muito com ele. Isto parece metafórico e é, de certo modo, mas é mesmo verdade, eu recorro muitas vezes... Imagino-me, ponho-me muitas vezes nos meus pezinhos de miúdo de 6, 7 anos e tento ver o mundo pelos olhos que eu via e é aí que eu vou buscar muita inspiração. Isto significa que... Isto, para mim, é absolutamente fundamental quando eu estou a ilustrar e é o que faz com que eu sinta que evoluo, isto, tu treinas. O ato criativo não é... nós não somos criativos, os seres humanos não é... Tipo, eu sou criativo, tu não és criativo, não, o ser humano... Somos todos criativos e outra coisa, a criatividade não está ligada à arte só. A criatividade existe em todas as atividades do ser humano, todas. Aí, pode ser usada também... Não está só a ser usada no lado luminoso da vida, está a ser usada também ... Também pode ser usada para o lado, aliás, basta ver os telejornais em que criatividade é usada para o lado mau também. Portanto, isto quer dizer que... Mas é uma coisa que tu treinas, quanto mais criatividade tu usas, no teu trabalho, mais criativa te tornas. Logo, a resposta à tua pergunta é... Garanto-te, a evolução existe sempre, porque, por várias razões... Primeiro, porque a criatividade é infinita, quanto mais criativa tu és obrigada a ser, mais criativa te tornas, mais criativa vais ser no próximo trabalho e no outro a seguir ainda mais. Portanto, é uma viagem sem retorno, maravilhosa, e depois tens também a parte do desenho, no caso do desenho, que é quanto mais desenhas mais... Melhor desenhas e quanto melhor desenhas, mais vais desenhar, é um ciclo... E isto é com qualquer coisa, a andares de bicicleta, a tocares um instrumento musical, seja o que for.

Portanto, vai sempre haver uma evolução também. Depois, outra evolução é a arte de contar histórias, porque nós evoluímos... Nós somos super sofisticados, temos uma nave espacial desde os anos 70 (...) em 1970 e tal lançamos uma nave espacial que já saiu há muitos anos do Sistema Solar, levou um disco de ouro com músicas dos Beatles, músicas de Beethoven, Mozart, uma imagem do Homem e da Mulher, uma imagem do ADN e 100 e tal... 100 e tal línguas do mundo a dizer "olá". Acho que é isso. Mandamos aquilo... É tipo uma garrafa lançada no oceano cósmico. Nós somos bué sofisticados, fazemos cenas dessas, aterrámos em Marte, estamos na lua, temos redes sociais, temos hologramas, temos inteligência artificial, temos tudo e mais um par de botas, somos super sofisticado, mas há uma coisa, Mariana, que nós não mudamos desde os tempos em que éramos macacos. Nós continuamos a ser contadores de histórias e ouvintes de histórias, nós adoramos ouvir uma bela de uma história. Mudaram foi as formas como elas são contadas. Portanto, isso também se treina, a arte de contar uma história e no meu caso, sendo um contador de histórias gráfico, a maneira como tu lês um texto e pensas assim "como é que eu vou transformar este pedaço de texto escrito, por alguém, numa uma imagem brutal". Isto treina-se e é muito giro que eu olho para trás... Olho para agora, para a maneira como eu pego um texto e a ginástica que eu tenho a imaginar cenários completamente estapafúrdios para aquele pequeno parágrafo é muito mais musculado agora do que era antes. Não é que eu seja mais inteligente ou mais genial, não é nada disto, é apenas porque eu estou num ginásio em que os pesos não são pesos reais, como os que treinam os músculos, mas o princípio é o mesmo. Quanto mais treinas a criatividade, mais o músculo da criatividade, né? Quanto menos treinas, menos criativa és e isto passa pelo amor dos livros. Acho que os miúdos não leem, leem pouco e os livros são poderosíssimos a treinar o músculo da criatividade. Eu acho que todos os criativos, todas as pessoas que trabalham... Todas as pessoas deviam de adorar ler, mas especialmente pessoas que têm atividades criativas é absolutamente fundamental que leiam. Eu não consigo imaginar como é que uma pessoa pode ser um músico ou um fotógrafo ou um cineasta ou um escritor ou um ilustrador ou um contador de histórias, pá, e não goste de ler, não consigo imaginar, é, para mim, um embuste, é impossível, mas cada vez vejo mais jovens que não leem e faz-me imensa confusão. Portanto, a resposta à tua questão é sim, evolui muito. Estou só a falar de mim para mim, ok? Se depois as pessoas sentem essa evolução ou não, isso é uma coisa que tens que perguntar às pessoas, de mim para mim eu realmente estou... A cada novo livro eu tento sempre ir mais longe de fora de pé, eu não quero estar... Eu tenho como princípio que eu tenho que sair da zona de pé, em todos os livros. Aliás, tudo o que eu faço tenho de sair para fora de pé, porque eu, pronto, aprendi a fazer surf já alguns anos e eu uso muito aquilo que eu... Que eu... Que eu aprendo no surf na minha vida. Se tu te manténs na zona de pé, na zona de

conforto, vão acontecer 2 coisas, uma é que tu vais passar a tua vida toda confortável, espetáculo! A segunda é que tu vais passar toda a tua vida confortável e isso é uma porcaria do caraças. Estás confortável, mas também não aprendes nada. Agora, se fores para fora da zona de pé vão acontecer 2 coisas, vão acontecer 3. Uma, vais ficar desconfortável, o que é uma porcaria, é uma sensação muita má, mas vais estar naquele sítio onde tu realmente aprendes, vais errar para caraças, mas também a verdade é que vais, quando acertares vais ter... Vai ser uma cena quase religiosa para ti. As pessoas decidem qual é o sítio onde querem estar. Eu tomei uma decisão em muitas das áreas da minha vida, nomeadamente na ilustração, que é o conteúdo desta entrevista. Eu tomei uma decisão que é por isso é que eu não tenho um estilo definido, todos os meus livros são diferentes uns dos outros. Apesar das pessoas reconhecerem o meu traço, eu uso... Estou sempre a usar técnicas completamente diferentes, estou-me sempre a arranjar maneiras de me lixar e arrependo-me a determinada altura e penso assim "mas porquê, Paulo? Por é que te meteste nesta técnica, isto é completamente horroroso", mas, no final, o livro é publicado e eu fico super feliz, porque fui para fora de pé e fiz uma cena fora da minha zona de conforto. A outra decisão era fazer... E é válido, eu não critico. Há ilustradores que ganham prémios com a mesma estética e repetem aquela estética até à exaustão. Eu prefiro a cena... A outra cena, pronto, e sim, sinto que, internamente, evolui muito.

(E): Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?

(PG): Totalmente. A resposta também já a dei. Isto é a vantagem e desvantagem de ser um fala-barato, é que eu falo, falo, falo e acabo por responder. Na verdade, eu acho que já te devo ter respondido às tuas questões todas, porque eu quando... Eu quando ilustro um livro, por exemplo, quando eu ilustro um livro eu penso, para mim, tudo é livro, tudo é livro. Como é que eu posso abrir mão... Faz-me imensa confusão os autores que escolhem, por exemplo, fazer guardas em branco... Isto é as minhas guardas[162] e atrás também tenho. Não se repetem, é a continuação. Isto são imagens do meu... São imagens dos meus diários gráficos, as mais importantes, onde eu mostro o meu processo criativo. Como eu te disse, tem preocupações estéticas, fica muito giro, tem também... É também uma humildade da minha parte, porque muitos ilustradores não gostam de mostrar os bastidores do seu trabalho, eu não tenho problema nenhum com isso, eu acho que o livro, só por si... O livro só é importante se for... Se fizer parte de uma cena muito maior, o livro

[162] *O Cuquedo*.

é motivação para a leitura, é motivação para a beleza, é sensibilização para a beleza, já o disse, é motivação para o desenho, é... É motivação para a criação. Portanto, um livro pode ser isso tudo e eu faço estas coisas para motivar os miúdos, para os miúdos perceberem que nada do que está no livro aparece por... Por... Por magia. Aparece por fruto de muito trabalho, porque a vossa geração, especialmente os mais novos, está habituado que tudo seja imediato, tudo. Tudo o que não captar a atenção em 2 ou 3 segundos, que é um vídeo do *TikTok*, já foi. E o que eu quero que eles percebam é que isto é um processo. Portanto, as guardas é isto, mas também já usei guardas, por exemplo, para explicar... Ah, já agora, este livro chama-se *O Pirilampo o Velho Pescador de Estrelas* e é um livro que todo ele... Todo ele me transmitiu, quando eu li o livro, transmitiu-me tatuagens. Não sei porquê, achei que era um livro que me inspirava aquelas imagens clássicas de tatuagens e de... Fiz uma pesquisa sobre tatuagens de... de... Fiz uma pesquisa sobre tatuagens de marinheiros, porque isto é um velho marinheiro. Fiz pesquisa sobre como é que os livros tipo Robinson Crusoe no início eram feitos e, então, criei estas... Fiz estas capitulares clássicas, letra clássica, porque eu inspirei-me muito no tipo de livro do... Do início do século XX, finais... E também nas tatuagens dos marinheiros, que têm significado, e depois, de repente, porque havia várias crianças neste livro, lembrei-me... Eu adoro isto, adoro. Inspirei-me no Aniki Bóbó, no filme Aniki Bóbó, já ouviste falar? O Aniki Bóbó é o primeiro filme do realizador que morreu já com 100 e tal anos, um dos maiores realizadores portugueses, que é o... Só me apetece é dizer palavrões, esqueço-me sempre destas cenas, espera aí só um bocadinho. Manoel de Oliveira. Pronto, Manoel de Oliveira fez o Aniki Bóbó, que é um filme antiquíssimo, que tem uma série de crianças e eu usei e escrevo, resposta à tua pergunta, na ficha técnica, escrevi "tudo para mim me interessa". Inclusive, eu descrevo a técnica que utilizei muitas vezes, por exemplo, este livro, isto foi uma cena entre mim e a editora que eu adorei, escrevemos "este livro foi amplamente testado em crianças e afins", na ficha técnica. Depois, "o miolo está impresso em papel magno" - gosto de dizer estas cenas – "o miolo está impresso em papel magno natural offset, 150g por metro quadrado, foi composto com caracteres Century Schoolbook, concebidos em 1924, por Morris Fuller Benton e com caracteres Imprint MT Shadow, concebidos em 1912, por Monotype Company, os restantes caracteres foram criados, em 2018, por Paulo Galindo", que são estes, por exemplo. Esta letra é minha, a letra do *lettering* da capa é minha, à mão, foi feita à mão... E algumas letras, por exemplo, aqui esta imagem muito clássica, aqui nesta fita - podia ser uma tatuagem - tudo isto é à mão, portanto, os caracteres são feitos por mim. Escrevi isso e, às vezes, escrevo feito em ambiente digital, muitas vezes digo em técnica mista sobre mdf na ficha técnica e gosto também muito de escrever as dedicatórias que dizem muito sobre mim e a maior parte das pessoas não lê as dedicatórias. Eu acho isso

fascinante. Por exemplo, neste livro eu escrevi "ao grande Manoel de Oliveira que, através do seu belíssimo Aniki Bóbó, me emprestou muitas das suas personagens que vivem neste livro" e depois escrevi "sigam sempre por bom caminho", porque era uma cena que aparecia no Aniki Bóbó, era uma coisa que havia... Que havia nos armazéns do Porto, uma cena assim numa parede, e eu usei isso neste livro "sigam sempre por bom caminho" e depois escrevi isto "ao enorme David Bowie" - sabes quem é o David Bowie? – "que me emprestou inspiração para uma das ilustrações", por causa de uma letra de uma música que ele tem que é *We Could be Heroes, Just for One Day* e, então, porquê? Porque ele tinha morrido durante este livro. Quando eu estava a fazer este livro ele morreu e, então, eu decidi fazer uma ilustração em que apanhei a letra e traduzi para português a letra da música aqui neste... Aqui nesta ilustração tem a letra... a letra da... Isto é um golfinho que deu à costa e eles tentam salvar o golfinho e, então, aqui está a letra da música em português, adaptada por causa dos direitos de autor, mas faço menção aos créditos. Portanto, respondendo à tua questão, guardas absolutamente fundamentais, gosto de brincar à brava com a ficha técnica que tem uma parte importante que é aquela parte mais técnica, mas que eu gosto de adicionar *easter eggs* lá dentro e brincar... E brincar com algumas partes da ficha técnica. Gosto de meter dedicatórias, isto é fundamental, é a folha de rosto, é muitas vezes a primeira ilustração, ou indicia, em jeito de *teaser*, o que vai acontecer lá dentro e no final a mesma coisa, com isto, com esta cena que tu viste, que são os meus diários gráficos. E às vezes chega ao ponto, como já aconteceu aqui com um livro que eu vou ver se o encontro... Só um bocadinho... Que até tem um exemplo maravilhoso de como isto é uma coisa... Pode ser uma coisa poderosa. Claro que eu agora não o vou encontrar... Ah, está aqui. Tudo é livro, tudo. As lombadas, a lombada, a parte da frente, a parte de trás, tudo é livro e neste livro foi feito com recortes. Chama-se *O Gatuno e o Extraterrestre Trombudo*, é a história de um gato que de repente entra uma criatura estranha dentro de casa... Que é um aspirador, mas ele não sabe, então ele pensa que é um extraterrestre e decide que vai decretar guerra aquela criatura pérfida que anda pela casa. Ele chama-lhe extraterrestre trombudo. Todo o livro foi feito... Todo o livro... Também neste livro pus os esboços e na parte final fui mais longe e pus umas polaroides, para além dos esboços pus umas polaroides com a técnica que eu utilizei e a técnica é o quê? Na primeira, pintei uma folha de papel, está aqui, pintei uma folha de papel. A seguir, cortei a forma, atenção muito perigoso, escrevi, e depois, no final, colagem de todas as peças, está aqui, sou eu a colar as peças. Portanto, isto é feito com pedaços de papel (...). Portanto, a resposta é fundamental, tudo é importante no livro, tudo. Qualquer coisa que a gente faça que não aproveite 1 cm² do livro é uma oportunidade perdida."

(E): De que forma considera importante serem duas pessoas, com formações específicas, a desenvolverem o álbum ilustrado?
(PG): Pois, eu já respondi, é aquela coisa de fala-barato, eu já respondi a isso. É assim, eu tenho o privilégio, claro, estou casado com a Natalina... É assim, estou casado há 25 anos com ela, a gente já nem se consegue aturar em montes de coisas, mas nós continuamos a ter muitas pontes e, de facto, por exemplo, ela pergunta-me muito... É muito importante ouvir uma segunda opinião, ainda para mais se for uma pessoa com sensibilidade para a área. Portanto, ela pergunta-me ideias, eu dou-lhe... Eu pergunto-lhe ideias, ela dá-me e, depois, tenho amigos meus que também... Tenho um grande amigo meu também, que é designer de equipamento, tem uma editora, e é assim tipo o irmão que eu nunca tive. Pronto, pergunto "ah, Marco, o que é que tu achas disto?", ele "epá, brutal, faz assim e assim" (...).

4. Entrevista à designer e ilustradora Catarina Sobral, realizada, por videoconferência, no dia 06 de maio de 2024

Entrevistadora (E): Frequentou algum curso na área da ilustração?
Catarina Sobral (CS): Sim, eu fiz o mestrado em ilustração no ISEC, era uma colaboração entre o ISEC e a Universidade de Évora. Pronto, e, antes disso, tinha feito alguns workshops, nomeadamente um workshop de verão na Universidade do Porto, de ilustração, quando ainda estava a estudar design.

(E): Se sim, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?
(CS): Olha, eu acho que me deu muitas bases, sim, me deu muitos conhecimentos mesmo... Mesmo esse workshop que eu fiz, quando estava na universidade, me deu muitas referências e foi nesse workshop que começou o meu primeiro livro ou... A primeira versão do *Greve* nasceu aí. Então, por isso acho que foi importante e a experimentação que é feita durante o curso de mestrado, já aqui em Lisboa, as pessoas que eu conheci nesse curso. Houve muitos seminários com ilustradores e diretores de arte que foram importantes e, sim, o meu primeiro livro depois... Aliás, os meus dois primeiros livros nasceram como projetos de escola.

(E): Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?
(CS): Eu fiz licenciatura em design, em Aveiro, na Universidade de Aveiro.

(E): De que forma essa formação influencia o seu processo criativo quando desenvolve um álbum ilustrado?

(CS): Sim, eu acho que eu sou... Tenho uma linguagem mais gráfica e menos pictórica e por isso... E a formação em design certamente influenciou isso. A própria descoberta do formato de álbum ilustrado foi durante o curso de design e foi através de álbuns feitos também por designers, não só designers, ilustradores, mas também designers como o Bruno Munari ou o Saul Bass ou o Paul Rand. São designers gráficos, foram também ilustradores, fizeram livros ilustrados ou álbuns que eram significativamente diferentes daqueles que eu me lembrava de quando era criança e eu não tinha o hábito de ir às livrarias à procura de livros para crianças, não estava desperta para este formato e quando vi a forma como estes designers/ilustradores trabalhavam o álbum ilustrado, de forma... A forma como construíam a narrativa, uma narrativa que também tem a ver com o próprio formato, a forma como o leitor desfolha as páginas, como os materiais podem ser aplicados no livro e a relação texto-imagem, que era uma coisa muito... Que continua a ser uma coisa muito interessante para mim trabalhar, os vazios que podem existir entre texto e imagem, como o significado é maior do que a soma das partes, isso tudo veio me despertar para um formato. O álbum ilustrado não é um género, o álbum ilustrado pode ter vários géneros, mas é um formato, tem uma linguagem específica e essa linguagem... Eu não tinha consciência que tinha tantas possibilidades, que existia sequer, eu não estava desperta para isso e, então, eu acho que o design me deu isso primeiro, o curso... E deu-me uma consciência de... Que alguns ilustradores talvez, que venham da pintura ou de outras artes pictóricas não tenham, como posicionamento do texto na página, ferramentas de paginação, mesmo algumas questões de comunicação visual talvez possam ter sido mais estimuladas através do curso de design. Como não fiz o curso de pintura não sei, mas, sobretudo, o estilo ou a forma, as soluções formais que eu tenho vêm muito... Assim do entendimento mais gráfico da ilustração, isso é verdade.

(E): Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?

(CS): Sim, sim, acho que sim. Nós vemos mais apostas no segmento infantil e neste formato especificamente, que é um formato que tem uma predominância da imagem sobre o texto e que se caracteriza pela organização livro da dupla página e em que a relação texto-imagem é muito explorada. Vemos um crescimento desses... Do número de livros publicados de qualidade nesse formato, há mais concursos, há mais álbuns silenciosos também... Os concursos também são mais bem... Compensados, em termos de prémios, cada vez mais. Eu acho que se veem mais ofertas também de mediação de leitura e ofertas de outros tipos de oferta cultural relacionada com a infância e, às vezes,

em que há uma contaminação também por parte dos livros, como espetáculos de teatro que surgem a partir dos livros, exposições que surgem a partir dos livros ou em que as duas coisas acontecem ao mesmo tempo, há o espetáculo de teatro e há uma secção de livros que é uma bibliografia relacionada com esse espetáculo, em que há essa contaminação de formatos. Eu vejo isso tudo a crescer, não é, nos últimos anos, por isso eu acho que é positivo e está a mostrar que se calhar podemos vir um dia a ter mais livros com buracos e janelas e *pop-ups* e materiais diferentes, porque se calhar vai começar a ser mais habitual comprar livros, ir a bibliotecas e a workshops com as crianças.

(E): Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica? Como gere cada uma destas vertentes?

(CS): Mais ou menos em simultâneo. Quando começo um álbum normalmente escrevo, mas já tendo em conta aquilo que vão ser as imagens, muitas vezes com notas entre parenteses do que estou a imaginar. Depois, ponho em prática aquilo que eu estou a imaginar, arranjar uma expressão formal para aquilo que está escrito pode... E aí se calhar vem a parte do design, se calhar ainda não está muito definida no início, mas, muitas vezes, a última coisa a ser alterada é o texto, ou seja, começa no texto, vai para a imagem, passo pelo design, às vezes desenho a própria fonte, que uso no texto, e depois a última coisa que acontece é mudar uma frase. Portanto, as coisas acontecem todas... Nunca acaba... Uma das fases nunca está fechada numa parte de processo e pronto, "já está fechado o texto e nunca mais se muda nada", pronto, isso não acontece, há sempre contaminação também.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(CS): Quais é que pertencem à área do design gráfico ou editorial? Bem, há aquela definição das fronteiras do livro, capa, contracapa, as guardas, a folha de rosto, a lombada também, se houver uma sobrecapa, se houver uma folha de celofane, pronto, essa parte que... Que cerca a história, não é, que... Que faz envelope à história e depois temos a historia no miolo, se calhar é mais do domínio do design gráfico, embora muitos ilustradores também pensem sempre nas ilustrações que entram nessas... Nem sempre, às vezes há livros em que a capa é uma ilustração do miolo, mas muitos ilustradores tendem a pensar nas guardas também de forma narrativa, mas, pronto, são sempre... É sempre uma área mais... Em que há maior influencia da parte do designer ou da designer, em que, às vezes, uma pessoa que tem mais hábito... Um ilustrador que tem mais hábito

de pensar no livro como um todo também pode, já desde inicio, começar a pensar "ah, a história pode começar na capa ou a história acaba nas guardas de propósito", porque há uma mudança de material quando há uma capa dura, não é? Tenho um livro assim, que decide criar a ambiguidade a partir do momento em que a ilustração passa a estar num suporte rígido. Não sabemos bem se aquilo ainda faz parte do miolo ou se já não, se é só uma cor plana, pronto. E qual era a segunda parte da pergunta? [**E:** Era o que pensava sobre esses elementos que referiu.] Ah, e depois há sempre a questão da tipografia, não é, que é, muitas vezes, manuscrita, em que os ilustradores também podem utilizar a própria técnica da ilustração, do desenho, para... Os próprios materiais, os instrumentos que usaram, como é que se diz... As tecnologias. Do género, se fazem um livro todo a guache podem usar também... Desenhar o texto a guache ou a lápis ou a lápis de cera, mas se isso não acontece também é do domínio do design e eu acho que tem que haver uma subordinação à história e ao estilo da imagem, ou seja, o design deve refletir, tanto quanto possível, a linguagem gráfica da ilustração.

(E): Quando falou em formato, lembrei-me que os seus livros são bastante diversificados nesse sentido. Essa escolha tem alguma razão?

(CS): Experimentar. O *Tão Tão Grande* fazia-me sentido ser horizontal, porque era um hipopótamo e porque eu já tinha imaginado algumas imagens em que ele está com as medidas, como se fosse um alçado do hipopótamo e pronto. Então, esse foi deliberadamente, porque o animal é horizontal. Nos outros foi para experimentar. *O Meu Avô* é o meu único livro quadrado, que não tenha sido encomendado quadrado, sim, os outros cartonados da Alma Editorial, esses que vêm em verso que eu te falei, têm os cantos redondos que são para crianças mais pequeninas, também são quadrados, porque é tradicional o livro ilustrado ser quadrado – o livro infantil ser quadrado. Mas fora o avô não fiz mais nenhum quadrado, porque não é tão fácil fazer... Fica uma dupla página mais horizontal do que quando o livro tem o formato vertical, não é, que se diz retrato. E ainda mais difícil é o formato, aquele que se diz o italiano, que é o formato... O horizontal, porque aí a dupla página é muitíssimo horizontal. Para o hipopótamo até deu jeito, mas não voltei a repetir isso, o resto dos livros são todos em vertical. Alguns vieram com condições, como, por exemplo, *O Vazio*, que é da coleção *Imagens que Contam*, tem sempre aquele formato, o dos fantasmas... Minto, tenho outro livro quadrado que *O Chapeleiro e o Vento*, da APCC, estou a ver ali, que também é de uma coleção e a coleção também é quadrada. Portanto, quando o formato vem de uma coleção vem já definido, pronto, é o que é, seja quadrado, seja vertical, seja... Horizontal nunca fiz nenhum. Quando sou eu a escolher o tamanho prefiro vertical, mas andei a experimentar antes. O primeiro foi horizontal, que é o *Greve*, que também se diz formato italiano, o segundo já

foi vertical, o terceiro já foi quadrado. Depois de já ter experimentado todos fui quase sempre para o vertical.

(E): E essa preferência pelo formato vertical tem um motivo?
(CS): É mais fácil organizar a composição numa proporção assim, não é, do que numa proporção assim, ou... Fiz um para uma coleção da Pato também que é o *Coimbra* e cada ilustração é extremamente vertical, é difícil fazer uma ilustração assim tão vertical, até porque há texto, então temos de deixar ali uma área de texto... Não ficam tão bonitas as ilustrações sem texto, sabes?

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?
(CS): Os elementos que fazem parte da narrativa visual, em princípio são as duplas-páginas, algum elemento que possa estar na folha de rosto, a ilustração da capa. Sim, as guardas também, embora, lá está, possa... Pertencem aos dois, não é nada muito estanque, há sempre uma... uma... São áreas mistas, não é? São zonas do livro mistas, em que... Eu, pelo menos, como também faço... Estou a fazer alguma direção de arte de livros de outros autores também sinto que, em alguns momentos, há uma proposta de guardas que não serve e isso se calhar tem a ver com a minha visão de designer ou de... Mas a minha visão de designer é também a minha visão de ilustradora, então é muito difícil de separar as coisas. Não acho que sejam duas áreas estanques.

(E): Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as obras em que trabalha?
(CS): Então, primeiro é ter a ideia e, para mim, uma ideia só é uma ideia quando existe um arco completo de história, quando sei qual é o início, meio e o fim, quando sei qual o problema, a solução e a catarse, normalmente chamo assim. Essa ideia, lá está, pode implicar uma mistura de... O significado pode emergir da mistura do texto e da imagem e por isso na fase seguinte escrevo o texto, onde, muitas vezes, faço indicações do que aparece na imagem. Às vezes quando escrevo o texto preciso já do auxílio do *storyboard*, nem sempre acontece, mas às vezes preciso para distribuir as ideias por páginas, para perceber se funciona esse arco, se a tensão narrativa está no sítio certo, se há páginas suficientes para o desfecho, se há páginas suficientes para introduzir a história, se é rápido demais, se preciso de aumentar o ritmo em algumas partes, então, às vezes, para isso o *storyboard* pode ajudar, nem sempre é necessário. Depois, a fase seguinte será realmente acabar o *storyboard* ou começar o *storyboard* e nem sempre acontece, às

vezes começo logo a fazer experimentação, lá está, o meu processo também não é sempre o mesmo, depende muito do livro. Às vezes começo logo a fazer experimentação com os materiais, às vezes faço esboços no *Ipad* ou faço as personagens, às vezes posso só fazer as personagens, embora eu faça quase sempre os primeiros esboços já em contexto, porque é completamente diferente desenhar só as personagens ou desenhá-las no vocabulário onde elas estão inseridas... No vocabulário gráfico. Pronto, se houver *storyboard* depois passo a fazer uma ilustração de página-dupla, duas... Uma dupla e outra página onde tenha duas simples, só para realmente entender qual é o ADN do livro, em termos visuais, e isso depois serve-me de barómetro para todas as outras. Eu faço, normalmente, o livro todo em esboço, primeiro, e depois faço as artes finais. Às vezes não há *storyboard*, às vezes vou fazendo, vou colocando as imagens na parede ou no meu ecrã e vou vendo o que é que faz falta "agora faz falta esta cor ou faz falta uma composição mais dinâmica, com diagonais, ou faz falta uma página de pausa, com menos informação ou, então, agora sim, é que tem de ser uma página com mais informação". Isso ou se vê no *storyboard* ou se vai vendo à medida que vou fazendo os esboços. Não tendo os esboços todos feitos é raro acontecer eu ir fazer as artes finais, mas também acontece sem ter os esboços todos feitos, mas, normalmente, faço os esboços, faço as artes finais e depois pagino. Se ainda não tenho uma fonte que queira usar, se quero desenhar uma faço isso nessa altura, se decido fazer tudo à mão faço o texto todo no final, depois de também ter aprovado. Essas coisas já acontecem na arte finalização, depois de ter desenhado guardas, capa e folha de rosto, também. [**E:** Ou seja, desenvolve as guardas, capa e folha de rosto antes de finalizar o processo?] Acontece no fim de fazer os esboços do miolo, mas não antes de arte finalizar tudo, normalmente é a parte criativa toda e depois é só ouvir música ou um podcast enquanto estou a arte finalizar, sem ter de pensar. [**E:** Então, esse processo de criação não é fixo, correto?] Não, não, vai variando em função do... Do texto, das exigências do texto ou de projeto.

(E): Nesse storyboard que às vezes faz, coloca o texto e define a sua posição?
(CS): Sim, mas nem sempre acaba por ser assim. Depois, quando estou a fazer a ilustração, muitas vezes, mudo isso, mas tento pensar qual é a quantidade de texto que é necessário, então, sobretudo, se houver diálogos e balões, como acontece nos meus últimos livros, tenho sempre de ponderar que tem de haver espaço para os balões e para o texto.

(E): E qual é o critério para decidir a distribuição do texto?
(CS): Normalmente penso na composição que me apetece fazer, que aquela frase ou aquele parágrafo me inspira a desenhar e dentro dessa composição há de sempre haver

algum espaço mais silencioso, um espaço com... Mais vazio, que tem... Que não tem tantos elementos, e subordino, ou seja, a paginação vem em função... a zona onde eu coloco o texto vem em função do desenho ou da composição que eu quero fazer, normalmente. Se não tenho esse espaço pensado de antemão depois vou ter que resolver, vou ter que tirar coisas à imagem e se calhar se tirar coisas à imagem vou tornar a composição desequilibrada e, então, prefiro sempre utilizar aquele espaço que, em principio, tem que existir, também para a ilustração respirar, porque se for tudo muito cheio não respira a imagem.

(E): Como pensa o design editorial do álbum ilustrado, nomeadamente a tipografia, a grelha, o *layout*, a legibilidade e a leiturabilidade do texto?
(CS): Normalmente, eu... Quando são livros meus há pouco de texto, eu gosto de ter um texto bem sintético. Então, ele já é pensado quando faço a composição da página. Depois, o que... Quase sempre as únicas decisões que eu tenho de tomar nessa fase é o tipo de caligrafia que eu uso, que o resto já está definido antes... E, às vezes, isso é discutido também com a editora. Por exemplo, neste último livro eu tinha tudo em maiúsculas e ela achou "não, convém que"... A editora achou que convinha ter caixa-alta e caixa-baixa, então, pronto, mudei a tipografia ou a caligrafia, neste caso, porque foi tudo desenhado à mão. É tudo resolvido de forma muito orgânica, não é uma decisão... "Depois, no final, isto vai ter nível de legibilidade "x", não vai acontecer, vai sempre... É sempre um compromisso entre estar coordenada com a imagem, se é um livro mais divertido uma caligrafia mais divertida, se é um livro mais sério uma caligrafia mais séria. [**E:** E, por exemplo, utiliza grelhas na composição do texto e da imagem?] Não, pronto, tenho aqui um gato a saltar. Não, o que eu uso é linhas compositivas, quando não estou a conseguir resolver muito bem, assim por intuição, a composição, começo a ordenar as coisas de acordo com as divisões da página e as linhas diagonais da página e as subdiagonais da página, para desenhar. Portanto, o que eu faço é um... Mas isso é quando faço o desenho, não é quando pagino.

(E): Mas quando faz a paginação do texto não trabalha com colunas?
(CS): Não, não, não. Só se for uma página daquelas de final nos livros de não ficção, os livros informativos às vezes têm umas páginas com mais texto e menos imagem. No *Impossível* eu tenho colunas, no *Palmiras*, que é o meu último livro, também. Esses dois, porque tinham uma espécie de glossário no final. No *Palmiras* é uma linha do tempo, no... No *Impossível* é um glossário e, aí sim, fiz colunas, porque era muito mais texto, era só uma imagenzinha e era sobretudo texto, mas a maior parte do livro é predominantemente imagem, por isso não tenho grelhas, nem sequer tamanho de

margens. Vou vendo “ok, cabe aqui, não cabe”, depois imprimo tudo e vejo “ok, está muito próximo da margem”, então vou chegar um pouco para aqui, mas não tenho sequer uma grelha de margens quando pagino, é muito livre.

(E): Em que fase do processo se começa a preocupar com a vertente do design editorial?

(CS): Lá está, não há... Não há... Lá está, eu não vejo as coisas de forma distinta, são pensadas ao mesmo tempo. Eu quando faço os esboços ponho o texto já para ver a mancha, o espaço que ocupa, e, muitas vezes, essa caligrafia já é a final, então não é... Não é uma coisa que é pensada “agora é design editorial”, então, quais vão ser as regras que eu vou utilizar aqui... Não, até porque quase não utilizo regras.

(E): Durante o desenvolvimento do álbum ilustrado já trabalhou com outros designers?

(CS): Sim, sim, normalmente nos livros em que eu não sou a autora do texto. Agora, por exemplo, fiz um livro para a Assembleia da República, que fazia parte de uma coleção e essa coleção tem especificidades, precisamente por ser uma coleção, tem sempre a mesma tipografia, a lombada da mesma maneira, na contracapa tem uma mancha de texto sempre no mesmo sítio, os logos em dois sítios diferentes, portanto, um é no centro, um é no canto... Portanto, essas... Essas regras já estavam definidas para a coleção e eu tive de subordinar as ilustrações a essas regras e o que aconteceu foi que enviei as imagens todas, algumas tinham diálogos e esses diálogos são manuscritos, mas enviei as imagens todas à designer e ela paginou, também já sabendo de antemão onde é que eu tinha pensado colocar o texto. Então, nesse caso sim, trabalhei com outra... Com uma designer. Nos outros livros em não sou eu a escrever, em que simplesmente envio as imagens, por exemplo, nos livros que eu fiz para a Bruaá, o que às vezes acontece é que eles me enviam antes de mandar para a gráfica ou assim, enviam o PDF para haver uma revisão e eu digo “olha, aqui acho que a imagem está mal cortada, ok, isso se calhar nunca aconteceu, mas ou “precisa de mais espaço aqui, está muito apertado ou está muito vazio” e, então, posso aumentar a personagem para ocupar aquele espaço vazio que a mancha de texto deixou, por exemplo.

(E): Nesses casos, contacta sempre com o mesmo grupo de designers? Como estabelece o contacto?

(CS): Lá está, também não fiz muitos livros para outras editoras. Para a Bruaá é sempre a mesma designer, que é a editora também da Bruaá. Estou aqui a olhar para os livros para pensar se há mais algum. Depois, fiz um livro para as Edições SM e esse aí é com os

designers da editora, a Alma Editorial também são os designers da editora, mas eles quando me contactaram já tinham a fonte, o tamanho… Já tinham tudo definido, então, basicamente enviaram-me um PDF com as quadras, é uma coleção em verso, e o que eu fiz foi pegar na quadra e, enquanto estava a desenhar, foi mexê-la em função do desenho que eu estava a fazer "ok, agora esta quadra ocupa este espaço", mas eu posso mudar a posição dela na página, mas o espaço dela não muda. [**E:** Sente que isso lhe limita a criatividade?] Não, não. [**E:** E como contacta com esses designers?] Por email, sim, por email, por telefone.

(E): Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

(CS): Sim. Olha, porque… Acho que, enquanto leitora… Leitora, consumidora de álbuns ilustrados gosto mais dos livros que são escritos à mão, em que há realmente um casamento muito bem feito entre a tipografia que é escolhida e a ilustração. E eu não me sinto tão confortável para escolher tipos de letra que fiquem bem com a ilustração, não sei, acho que fiquei uma bocado traumatizada dos meus anos de designer, de ter mil tipografias para escolher e agora qual é que eu escolho. Portanto, também tenho duas ou três no bolso quando preciso e para aconselhar aos alunos também, "olha usa esta ou esta", quando não resulta escrita à mão… Mas eu acho que fica sempre bem, porque se é bem desenhada, acho que fica melhor com caligrafia, porque… porque a tipografia é outra forma de comunicar. É também um elemento de comunicação, não é, e, então, se é feita pela mesma pessoa que fez a imagem, se calhar a comunicação sai mais coordenada, sai mais coerente.

(E): Como faz com que a sua caligrafia fique harmoniosa e coesa? Como funciona esse processo de criação da caligrafia?

(CS): É treino e é estar muito também a desenhar, não sai bem à primeira, faço muitos "A´s", muitos "B´s", muitos "C´s". Quando faço uma fonte faço muitos "A´s", muitos "B´s", muitos "C´s" até ter três de cada, três de cada caracter, porque, depois, eu faço uma tipografia com código que faz… Quando uma letra da classe A está ao pé de outra da classe A, o *feature*[163] altera a segunda para o caracter correspondente da classe B e assim sucessivamente. Portanto, quando há uma letra da classe A ao pé de uma letra da classe A, esta passa a ser da classe B. Tenho três, pelo menos três grupos de caixa-baixa, dois grupos de caixa-alta, acho eu. Acho que também tenho três grupos de caixa-alta também.

[163] Característica.

Se faço à mão vou apagando, vou fazendo, vou apagando até ficar bem e organizadinho, só que às vezes exagero e fica demasiado organizado, perde aquela expressividade inicial.

(E): Quando elabora uma fonte a partir da sua caligrafia, que programa utiliza?

(CS): Uso o *FontLab*, sim, que tem essa possibilidade de criares um código. Agora eu já tenho um escrito, não é, em que eu só mudo o grupo de classes ou os caracteres que estão em cada class, porque os grupos são sempre os mesmos, é o grupo das minúsculas 1, o grupo das minúsculas 2, o grupo das minúsculas 3, o grupo das maiúsculas 1, 2 e 3. Provavelmente só tenho um grupo de pontuação, só tenho dois grupos de numerais e depois esse código diz "quando a classe A está ao pé da classe A, então esta segunda classe A passa a ser a Classe B", quando é classe D, por exemplo dos numerais, está ao pé de outra classe D então a classe D passa a ser a classe E. É só mudar, em cada quadradinho, é só mudar. Portanto, eu pego numa fonte antiga que já tenho desenhada e substituo os caracteres e o resto já está. [**E:** Parece bem complexo.] O primeiro foi mais complexo... O primeiro de fazer... Foi do *Achimpa* o mais difícil, como é que se fazia o código e a trabalhar com o programa, também foi a primeira vez que trabalhei com o programa.

(E): Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

(CS): Porque eu tenho sempre uma fonte de substituição, lá está, desde que fiz o segundo livro que me preocupei com isso "ok, se vou fazer uma fonte ou se vou escrever à mão vou ter uma fonte para enviar aos editores". Alguns editores escolhem outras fontes, no *Toi Toi Toi*, por exemplo, acho que duas editoras escolheram uma fonte diferente, mas que fica muito bem também. [**E:** E isso não a incomoda?] Eu tenho que aprovar sempre. [**E:** Elas mandam-lha, então?] Sim, sim, sim, se eu não gosto digo que não gosto e eles têm de mudar.

(E): Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

(CS): Pode ser, sobretudo... E tu vês em muitos exemplos do Oliver Jeffers como dá relevância a uma palavra por torná-la maior ou por encaixá-la, pô-la sublinhada ou pô-la noutra cor. Ajuda à expressividade do texto, ajuda o leitor ou a leitora a entender como pontuar, como ler em voz alta, como entender a importância daquela parte do texto, pela forma como ela está colocada na página. Isso até é uma coisa que muitos teóricos falam, que é "o aspeto formal do texto, como pode produzir significado". Eu tenho... Eu no *Tão Tão Grande* tenho, às vezes, legendas da imagem... Ele a falar mais alto com uma... Com

uma letra muito maior ou quando é ele a falar é um tipo de letra e quando é o narrador é outro tipo de letra, isso tudo ajuda a comunicar. E mesmo quando não é manuscrito, imagina, os livros do Jon Klassen, ele muda a cor quando é a tartaruga a falar, o texto está a verde, está separado, não é? Há uma página do texto e uma página da imagem, mas tu sabes que é a tartaruga que vai falar, porque está a verde. E quando é... Não sei... A lebre está a vermelho e ele faz essa... É intuitiva a leitura, mas há ali um pensamento... Enfim, que procura formalmente transformar o texto em imagem também.

(E): Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

(CS): A legibilidade ou a leiturabilidade? [**E:** As duas.] Eu acho que é 10. Muito importante. [**E:** Porquê?] Porque são novos leitores e porque se não se dá uma relevância... Se calhar vem da minha formação como designer, mas isso é das coisas mais importantes, não é? Quando nós sentimos que um livro é desconfortável de ler, sei lá, os livros de bolso, muitas vezes são desconfortáveis de ler, às tantas já perdemos a linha, não é, as margens são pequeninas, é porque têm de ser livros baratos, usar menos papel, têm de ser mais pequenos. Nós sentimos... Quando nós nos sentimos desconfortáveis a ler um livro é porque o design falhou e às vezes o design não falhou, é só uma série de constrangimentos, que é tem de ser mais barato de produzir. Se nós não sentimos esse desconforto, se está tudo bem e conseguimos ler bem, então é bom design, o bom design é invisível, não é? E quando falamos de primeiros leitores isso então é mais importante, porque se, à partida, lhes damos algo desconfortável, em que têm de fazer um grande esforço para conseguirem entender, se calhar vão rejeitar. Nós não queremos que as crianças rejeitem os livros.

(E): Mas acha possível elaborar um álbum ilustrado onde a legibilidade e a leiturabilidade do texto estão em equilíbrio com a expressividade da letra, ou são aspetos opostos, que não se conseguem cruzar?

(CS): Não, eu acho que são... Eu acho que é possível, sim, sim, eu pelo menos penso que os meus livros... E a maior parte destes autores que eu citei que desenham, bem, se calhar dos que desenham só falei do Oliver Jeffers, não falei de mais ninguém, mas... Mas eu penso que sim, que é sempre possível. Até porque também é importante treinar as crianças para ver várias expressões gráficas, não só tipos de letra, mas também tipos de imagem, não é? É ecológico que elas tenham contacto com várias expressões. Se só lhes damos imagens muito gráficas, se calhar não vão conseguir interpretar imagens mais

descritivas, se calhar precisamos de lhes dar uma imagem mais realista também para gostarem. O gosto também se treina e também se ensina.

(E): O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?
(CS): É determinado pela ilustração. [**E:** Ok e como é que tu pensas a disposição desses elementos?] A maior parte das vezes vai em cima da imagem, o que eu às vezes sinto necessidade em termos de ritmo é... Se há uma parte da história que precisa de ser acelerada preciso de páginas simples, uma página dupla significa mais tempo, mais contemplação. O que às vezes acontece é que há uma mancha, por exemplo, no *Chapeleiro e o* Vento eu tenho algumas páginas que são páginas só de texto e outras só de imagem. Isso tem que ver com duas coisas, que é nalguns momentos eu sentia que a sobreposição não ia funcionar, porque eu queria uma imagem... Posso-te mostrar um exemplo, se calhar é mais fácil perceberes, que é... A imagem que eu apresento o chapeleiro e eu quero dizer que ele desenha muito... Que ele desenha, sim, que ele desenha os chapéus – cria chapéus – eu queria desenhar muitos chapéus na chapelaria, portanto, eu queria uma chapelaria cheia, mas, apesar de tudo, era bastante texto e este livro é muito pequenino. Portanto, eu aqui achei que fazia sentido haver esta separação. É uma coisa feita caso a caso, mas... Mas também... E esse segundo motivo é porque por ser um livro tão pequenino, em que o tipo de história é quase como um conto tradicional com várias repetições da mesma frase, eu achei que fazia sentido ter uma linguagem mais austera, mais tradicional e então, deliberadamente, fiz algumas páginas simples que têm texto ao lado... Que vem de uma tradição mais antiga, antes do *picturebook* em que, realmente, há esta liberdade da dupla página total. Aqui ainda há separação, não é? Há uma coisa mais tradicional que vem da história do chamado livro ilustrado, porque o livro ilustrado é diferente do álbum ilustrado, não é? E, então, num livro ilustrado há mais esta separação, há mais texto ou a imagem... Eu posso... Espaços do texto... E este é um... É um híbrido, mas o álbum ilustrado, por ser mais recente, tem esta liberdade mais expressiva de sobrepor, de escrever à mão.

(E): Então no mesmo livro faz-lhe sentido criar vários tipos de relação texto-imagem, para auxiliar nesses ritmos que menciona?
(CS): Sim, sim, sim, sim. Há livros que não precisam de tipos de paginação diferente, há livros que eu tenho que são quase só páginas duplas, depende muito da história, o ritmo da história, da quantidade de texto. Sei lá... Eu agora tenho um livro novo a sair na Tinta da China, então tenho páginas que são tipo banda desenhada, porque eu precisava de contar tanta coisa... O livro já tem muitas páginas e, mesmo assim, havia vários

momentos em que eu tinha que contar... Ou eu punha muito texto, que era chato, ou eu punha mais imagens, então tem algumas páginas tipo com vinhetas, como na banda desenhada.

(E): Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página? Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?

(CS): Ah, o espaço negativo? [**E:** E a própria margem, eventualmente.] Não, margens não penso muito em margens, só penso em não cortar coisas importantes, não deixar coisas importantes também no centro da página, porque ficam dobradas... Embora algumas coisas possam ser giras cortadas. Há uma altura que a Maira Kalman que... Põe coisas nos cantos das páginas cortadas de umas formas tão malucas que só... Que só dá mais intenção às ilustrações dela, mas, sim, a não deixar assim um sapato meio cortado, se calhar é uma perna cortada ou deixar o sapato inteiro, agora um sapato meio cortado não, não é? Essa é a minha única preocupação. Depois, o espaço vazio é importante, eu falava dos silêncios, não é, de haver uns locais de pausa e de silêncio na página para a imagem respirar, isso é muito importante pensar, sim.

(E): Sente que a sua prática de ilustração e de design, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido à experiência adquirida? Se sim, como?

(CS): Sim, sim, claro, eu também mudo como pessoa e vou... E tenho mais prática e, às vezes, olho para as ilustrações que fiz há algum tempo e penso que mau que é, mas, sim, tem a ver com o crescimento, com a prática e também com... Com a minha própria mudança pessoal, não é, porque é um trabalho muito autoral, muito pessoal, tem muito que ver com aquilo que eu sou, os valores que eu tenho, com o que quero comunicar. Imagina, também uma coisa que eu notei, fui... Fui reparando ao longo dos anos, foi que eu desenhava muitos homens brancos, as minhas personagens eram sobretudo masculinas e brancos... E porque é que eu faço isto? Tem a ver também com a cultura patriarcal em que eu cresci, então comecei a mudar isso e a praticar, a ganhar mais vocabulário, a desenhar mais mulheres, pessoas não binárias, de diferentes raças, de diferentes etnias. Isto foi uma coisa que eu fui treinando para conseguir. O vocabulário também não nos nasce logo no início, não temos logo o vocabulário todo, não é? Vamos treinando.

E): Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?

(CS): São as fronteiras do álbum, lá está, aquilo que eu estava a falar, são... São... Tudo, eu penso sempre no álbum como um todo e a capa, então, é extremamente importante, mas, sim, as guardas podem ter uma narrativa secundária. Muitas vezes faço uma guarda diferente no início e no fim e interpretar porque é que elas são diferentes também é uma sugestão de leitura, não é, porque depois o leitor lê o que ele quiser, o leitor ou a leitora lê o que ele quiser, mas eu posso dar-lhe indicações de ideias que tive ao... Ao fazer duas guardas diferentes. Por exemplo, no *Impossível* começo com a frase "tudo começou quando tudo estava no mesmo sítio" e depois digo que "somos todos feitos de pó de estrelas", então, as guardas são muito parecidas, mas no início tem uma representação mais descritiva e no final é... São as mesmas formas, mas feitas de estrelas. Estou a comunicar qualquer coisa através desta transformação.

E): De que forma considera importante ser a mesma pessoa a desenvolver todo o álbum ilustrado?

(CS): Não acho que seja mais importante, mas quando a pessoa que desenvolve... Se o escritor e o ilustrador são duas pessoas diferentes e se o escritor não tem mesmo nenhuma consciência de que pode colaborar com a imagem no significado que quer transmitir, o livro fica mais pobre, porque, normalmente, tem texto a mais, é tudo, está lá tudo contido, não é? A personagem levantou-se da cadeira e pegou no telefone e o telefone era vermelho, por exemplo, isso são tudo coisas que estão na imagem, é só redundante estar a ser escrito, então se... Isto é ao nível zero, porque depois tu tens livros em que a imagem e o texto são tão distantes e aquilo que comunicam, por estarem simultaneamente na mesma página, é tão diferente da soma das partes que... Então, aí é que se está a utilizar o formato no seu expoente máximo, está-se mesmo a tirar partido do formato e alguns autores, por exemplo, o livro que é ilustrado pelo Jon Klassen, como é que se chama, será que eu tenho aqui... Acho que não tenho, mas, por exemplo, *A Minha Professora é um Monstro*, do Peter Brown, bem, é uma pessoa só, mas há um livro do Jon Klassen, deixa-me procurar... *Sam and Dave Dig a Hole,* então, o autor é o Mac Barnett, Mac Barnett tem muito isto, que é...Ele escreve livros... Tem este livro com... Com o Christian Robinson que se chama *Twenty Questions*[164], só porque a imagem existe... Só se interpreta o texto, porque a imagem diz outra coisa e ele é autor de texto, ponto, ele não ilustra. Portanto, podem haver livros absolutamente extraordinários que utilizam o livro ilustrado, o formato do livro ilustrado na sua melhor... Tirando o maior partido possível das suas características quando há dois autores. Só que este autor é muito experiente no livro ilustrado, ele sabe que quando diz "quem é que roubou o banco" e na imagem há uma polícia num carro, ele sabe que vamos pensar que quem

[164] *Vinte Perguntas.*

roubou foi a polícia, não é? E isto só acontece quando o autor de texto está disponível a colaborar com o ilustrador ou que já tem algumas ideias sobre o que é que a imagem pode dizer. Quando está muito fechado sobre si mesmo, e quer dizer tudo no texto, e a imagem é só um acessório, então o livro não é tão interessante.

5. Entrevista à designer e ilustradora Madalena Matoso realizada, por videoconferência, no dia 22 de maio de 2024

Entrevistadora (E): Frequentou algum curso na área da ilustração?
Madalena Matoso (MM): Não, quer dizer, frequentei. Portanto, eu tirei a licenciatura, foi em design de comunicação na Faculdade de Belas-Artes, depois tirei uma pós-graduação em design gráfico e editorial. A ilustração nunca fiz nenhum curso, nenhuma licenciatura, nenhuma pós-graduação. Fiz assim alguns workshops, coisas assim muito pequeninas.

(E): Se não, acredita que a falta dessa formação influencia o seu processo criativo no que respeita o álbum ilustrado?
(MM): Penso que é sempre difícil saber exatamente o que é que teria acontecido se eu tivesse feito outro percurso, mas acho que acaba por influenciar um pouco, talvez... Eu acho que, talvez, de alguma forma, houve alguma aprendizagem que teve de ser feita de forma mais individual, não é, de procurar os livros que existiam, procurar como é que outras pessoas faziam os livros, pronto. Penso que é capaz de influenciar, agora se queres que te diga, não sei exatamente como é que influencia e, depois, também penso que depende muito dos cursos de ilustração, não é, porque, por exemplo, às vezes há cursos que são mais orientados no sentido das pessoas seguirem um certo... Um certo método e que, por vezes, dão origem a livros parecidos, percebes? Eu, por exemplo, há certos livros ou às vezes mostram-me portfólios e que eu sei que estudaram no sítio "x" ou "y".

(E): Frequentou algum curso na área do design gráfico, de comunicação ou editorial?
(MM): Sim, como disse, tirei design de comunicação na Faculdade de Belas-Artes.

(E): De que forma essa formação influencia o seu processo criativo quando desenvolve um álbum ilustrado?
(MM): Sim, eu penso que provavelmente sim, talvez em termos de metodologia de trabalho influencia um pouco, eu penso que tirar um curso de design... Pronto, há muitos

ilustradores que vão mais pela via das artes plásticas, eu, para mim, como eu gosto muito também da parte da tipografia e da caligrafia e da letra e da relação do desenho da letra com o que está escrito... É uma coisa, eu gostei de ter feito o curso de design. Claro que depois tu vês pessoas que não tiraram design e que têm imensa intuição para essa parte mais da escrita, pronto, mas eu penso que me ajudou e penso que as teóricas também me ajudaram bastante, mas que são coisas que têm mais a ver com a tua formação até se calhar mais genérica de cultura geral e assim. Nós tínhamos... por vezes, a cadeira de projeto eu penso que era... Não era muito bem dada, assim muito sinceramente, mas tínhamos aulas teóricas ou algumas disciplinas teóricas de que eu gostava bastante, como história de arte, estética e assim, e acho que isso te ajuda também a pensar nas coisas. Não... Não, se calhar, não tem um reflexo no desenho, na parte que se vê, mas tem algum reflexo na forma como pensas as coisas, como olhas para as coisas, como interpretas os textos que estás a ilustrar, etc. [**E:** refere-se à licenciatura e à pós-graduação?]. Sim, sim, elas foram muito... Apesar de terem sido em universidades diferentes, foram um pouco dentro da mesma linha. Pronto, a pós-graduação já era assim um bocadinho mais específica e estava muito virada para a parte de... Era... Aquilo dividia-se em três grandes áreas que era tipografia, caligrafia e informática, ou seja, no fundo, a tipografia era mesmo aquela tipografia clássica com chumbo, com tipos de chumbo, depois a caligrafia tudo o que eram coisas feitas à mão e a informática que era a tipografia criada ou trabalhada no computador. Tinha assim essas três vertentes e foi importante mais para aprofundar essa questão da escrita e também um pouco importante para aprofundar a parte mais da produção, porque nas belas artes eu penso que havia pouco... Davam-nos pouca informação, pronto, havia pouco... Aprendemos pouco de produção, isso é uma coisa... pronto, que depois tu aprendes por ti, mais cedo ou mais tarde, mas que, se calhar, na outra, na pós-graduação já me foram dando algumas indicações sobre papéis, sobre encadernação, coisas desse género... A forma de tu fazeres a arte final de um projeto, por aí.

(E): Encara o álbum ilustrado como um segmento relevante e em constante crescimento em Portugal? Porquê?

(MM): Sim, claro que sim, acho relevante como um objeto artístico e literário... Como um livro pode ter várias leituras e que, por exemplo, quando estamos a falar do livro para crianças, não é, um álbum ilustrado não tem que ser necessariamente para crianças, mas, quando falamos, acho que tem muita importância também na forma como começamos a ler imagens, a perceber sequências, a perceber a relação entre os desenhos e os textos, pronto, eu penso que têm sido... Para mim tem uma grande importância na formação dos leitores, quer eles sejam crianças, quer sejam adultos, penso que também, por vezes,

tem questões muito em aberto, tanto que, por vezes, o texto complementa a imagem ou a imagem complementa o texto, mas, por vezes, também ficam coisas por dizer e cada pessoa faz as suas leituras e as suas relações. Isso eu acho que é uma coisa que é importante, ou seja, de ser um objeto que é... Que tem múltiplas leituras, não é, que não... Que, se calhar, pessoas diferentes vão ter leituras diferentes, chegar a conclusões diferentes e isso também me interessa bastante.

(E): Vários autores afirmam que o álbum ilustrado é constituído por texto, ilustração e design. Durante o desenvolvimento da obra pensa estas vertentes em simultâneo ou numa ordem específica? Como gere cada uma destas vertentes?

(MM): Há autores que fazem eles próprios o texto e a ilustração e, por vezes, fazem o design ou não, ou seja, há pessoas que fazem as três coisas, há pessoas que só fazem duas e até pode acontecer ser feito por três pessoas diferentes, uma que faz o texto, outra a ilustração, outra o design. No meu caso, normalmente, eu trabalho com autores de texto, já aconteceu fazer livros que têm muito, muito, muito pouco texto e, nesse caso, sou eu que faço, ou seja, não há propriamente um autor do texto, é mais uma ideia ou coisas que só têm palavras pequenas, coisas, palavras soltas, sons e assim, mas assim a grande parte dos livros que fiz há um autor do texto que é, no fundo, a pessoa que está na primeira fase do projeto, depois eu faço as ilustrações e aó o design... E aí eu faço também o design gráfico dos livros e aí, por vezes, eles andam um pouco a ir e vir, ou seja, trabalho, por vezes, algumas imagens, mas depois pode andar ali muito num trabalho de andar para trás e para a frente e de quase os trabalhar em simultâneo, o design gráfico e as ilustrações, ou seja, não têm assim tempos tão separado para um e para outro.

(E): Trata sempre do design e da ilustração em todas as suas obras ou, normalmente, contacta com outros designers?

(MM): Normalmente faço eu sempre, sempre.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área do design gráfico/editorial? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(MM): Essas fronteiras às vezes são muito difusas, não é? Porque, por exemplo, podemos considerar que as decisões relacionadas com o material em que o livro vai ser impresso são decisões do designer gráfico. Por exemplo, o papel que vai ser usado, até os formatos, como é que vai ser a capa, se vai ter capa dura, se vai ter capa mole, mas, normalmente, nós... Pronto, para mim seria um pouco impensável se eu, como designer, estivesse a fazer um livro com ilustrações de outra pessoa também não... Essa decisão

não ser tomada em conjunto, ou seja, antigamente estas disciplinas, às vezes, eram mais separadas umas das outras e podia acontecer uma editora... O designer da editora se calhar tomar decisões de que papel é que se ia usar na capa ou no miolo e não consultar o ilustrador, pronto. Isso, para mim, não me faz muito sentido. Pronto, eu acho que o que também tem acontecido foi como nos últimos anos simplificou-se tanto a parte do trabalho, ou seja, é muito mais acessível tu teres um computador e é mais fácil aprenderes a fazer paginação hoje em dia do que era há uns anos, que tinhas que ter uma formação muito específica para isso... Pronto, hoje em dia, acontece muito uma pessoa tirou pintura, por exemplo, e consegue perfeitamente trabalhar no *InDesign* tipos... Pede a um amigo que ensine e consegue fazer um livro em *InDesign*, se calhar tem mais dificuldade em fazer um livro com uma paginação super complexa, com muitas caixas de texto, etc, mas consegue fazer uma paginação do álbum sem problema e por isso, pronto, essas fronteiras têm-se diluído muito, mas o que é que penso que é mais do campo do design gráfico, a escolha da tipografia, por exemplo, tanto o tipo de letra como o corpo da letra, a cor da letra, se é *bold*, se não é *bold*, por aí, pode também definir a mancha de texto, por exemplo, depois há coisas que também não é muito fácil dizer quem é que é o dono, digamos isso, da decisão... Por exemplo, como é que se vai dividir o texto pelas páginas. Por exemplo, no nosso caso, aqui no Planeta Tangerina, a Isabel, que escreve muitos dos textos, muitas vezes ela já faz essa divisão do texto, por vezes eu já fiz livros em que me dão o texto todo seguido e que eu é que faço a divisão do texto, a distribuição do texto e isso... E pode acontecer um ilustrador estar mais isolado dessa decisão, embora vá acompanhando mais ou menos o que é que diz em cada página, mas ser o designer que faz essa divisão, mas, pronto, eu penso que essas coisas estão, hoje em dia, assim bastante diluídas, onde é que acaba o design e começa a ilustração ou o contrário, por vezes, é difícil de definir. Por exemplo, muitas vezes o título, ou até mesmo todo o miolo, pode ser escrito à mão e, muitas vezes, é o ilustrador, que até pode não saber nada dos *softwares* de design e etc ou de fontes, etc, e pode ir ele escrever todo o livro à mão. Ele ou ela podem fazer os títulos escritos à mão ou mesmo escolherem a tipografia e ser encarado mais como uma ilustração, ou seja, é uma letra, mas que está a ser tratada como se fosse ilustração ou não, por vezes, pode haver uma coleção que tem, por exemplo, já zonas definidas. Aqui é o texto e vamos usar a letra "x" e depois vai ter um fundo de cor lisa, por exemplo, e vai ter uma mancha na capa, pronto, isso pode acontecer, depende um pouco do projeto.

(E): Que elementos do álbum ilustrado considera pertencerem à área da ilustração? Qual a sua perceção sobre cada um deles?

(MM): Pois, mas, pronto, se calhar até parecendo que não, não é exatamente a mesma coisa, não é? Essa pergunta, porque se calhar um ilustrador... Pronto, isto também... Vou fazer só aqui um parêntesis, que é o seguinte, que é, muitas vezes, num álbum, a ilustração – a imagem – é um pouco a parte gráfica que é mais forte, não é? E, por vezes, até há designers que não gostam de trabalhar com ilustração, porque, por vezes, o design gráfico tem que ser um bocadinho mais contido, porque nem sempre é fácil fazer esta junção entre uma letra e um desenho, escolher a letra ideal, etc e, muitas vezes, o designer se calhar não tem tanta liberdade como a trabalhar só com... Só com... quando ele trabalha só com formas e cores e assim ou quando, por exemplo, trabalha só com fotografia. Pronto, porque, por exemplo, a letra escolhida tem que ser uma letra que funciona bem com os desenhos, com a ilustração, não é? E, muitas vezes, a opção é ir para uma letra que também não entre ali em competição com o desenho, uma letra que seja um pouco mais... Com menos personalidade, acho que podemos dizer isso. Pronto, mas em relação ao que é ilustração e não é design... Pronto, eu acho que é tudo o que é uma imagem... por exemplo, um designer pode fazer ilustração, não é? Lá está, tal como um ilustrador pode fazer design gráfico, eu acho que há designers que também fazem ilustração... Podem, porque no fundo trabalham com imagens que se relacionam com textos, não é? E podem fazê-lo, por exemplo, imagina, podem criar uma linha numa página, uma linha a direito e se tiver junto à palavra mar, por exemplo, de repente aquela linha torna-se uma ilustração daquela palavra, porque é uma forma completamente minimalista, mas que quando está ao pé daquela palavra ganha um significado próprio, não é, nessa relação entre as palavras e as imagens e essa imagem pode ser feita por um designer, por isso, sim, eu acho que não é tanto... Para mim, não é assim super importante... Eu quando olho para um álbum não estou assim muito preocupada em saber "ah, isto que está aqui é design, isto que está aqui é ilustração". Pronto, acho que há ali várias zonas que são as duas coisas, que não conseguimos distinguir exatamente se são design, se são ilustração. Há livros em que isso é muito evidente e muito separado, mas há muitos livros em que isso é muito... Está ali tudo muito... Estão a sobrepor-se muito.

(E): Quais são as etapas do seu processo criativo durante a elaboração de um álbum ilustrado? Esse processo altera-se de acordo com as obras em que trabalha?

(MM): Então, é assim, pronto, quando tenho um texto... Recebo o texto e, pronto, há uma fase inicial, que é ler o texto muitas, muitas vezes, não é? Pronto, isso eu penso que é certeza que é o que toda a gente diz, imagino eu... Pronto, depois eu não sou assim muito organizadinha a trabalhar e, por exemplo, não gosto nada de fazer... Pronto, eu

tenho a sorte de trabalhar aqui no Planeta Tangerina, não é, e de nós termos uma forma muito livre de estar nesse processo. Por vezes, quando trabalho... Mas nós ao mesmo tempo temos os livros que publicamos para nós e também fazemos livros com outros editores, ou outros clientes, ou o que for, pronto, e aí, às vezes, seguem um processo um pouco mais marcado de, por exemplo, fazer um *storyboard*, estás a ver? Fazer esboços, apresentar esboços e apresentar, por exemplo, depois duas ou três ilustrações já com cor. Pronto, eu, sinceramente, isso para mim não me ajuda minimamente até... Antes pelo contrário, porque me prende um bocado. Pronto, não quer dizer que eu às vezes... Por mim, faço um pouco do *storyboard* de uma forma muito provisória e muito pouco fechada, que só às vezes me ajuda a perceber um pouco o ritmo do livro, a sequência. Pode-me ajudar a pensar em composição de certas páginas, a ter algumas ideias, mas, muitas vezes... Eu até às vezes faço três ou quatro duplas do *storyboard* e depois abandono e sigo para o livro. Pronto, mas então, voltando ao início da pergunta, portanto, recebo o texto, depois começo a lê-lo muitas e muitas vezes e depois começo a perceber se estas ideias, pronto, começo a pensar muito sobre o texto, muitas vezes nem sequer tou a desenhar, estou só a pensar, não é? Parece que tu, quando estás a trabalhar num projeto estás sempre com esse livro na cabeça e estás sempre a pensar nele o tempo todo e por isso estás a cozinhar ou a conduzir, qualquer coisa, a andar de comboio e, parecendo que não, esse livro está sempre ali a pairar e estás a ver uma exposição, a ver um filme ou qualquer coisa e o livro está ali a pairar e as ideias vão... Começam a surgir assim. Pronto, depois começo a fazer desenhos, eu na fase inicial, pronto, faço assim uns desenhos super mal feitos que é só mesmo para me ajudar a ter as ideias e depois há assim uma fase super caótica em que tou um bocado a experimentar cores e materiais e assim. Pronto, e para mim essa fase caótica tem sido... Cada vez tem tido mais importância, ao longo dos anos, porque me deixa menos em controlo e por isso um bocadinho mais aberta a coisas que surgem por acaso, a erros que surgem, coisas que se descobrem sem estarmos à espera, ou seja, estás ali um bocado a experimentar com papéis, com cores, vais mudando de papéis e de cores e de canetas e assim e parece que não havendo esse caos tenho mais dificuldade em descobrir coisas novas para mim e que, de alguma forma, preciso dessa descoberta para ter entusiasmo para fazer o livro e quando tenho entusiasmo faço-o com muito mais facilidade e pica, não é? Tou assim... E até mais rapidez, porque tou assim a querer seguir aquele caminho, por isso essa fase de causa inicial é bastante importante e pronto e depois normalmente quando há ali qualquer coisa que surge dessa fase que me interessa depois aí já começo a fazer os desenhos mais... Para determinada frase, para determinada página, pronto, e aí, por vezes, há livros que vou fazendo... Normalmente, não faço da primeira ilustração para as outras, pode acontecer começar por uma ilustração do meio e depois ir a outra mais atrás,

ou seja, a ordem das ilustrações normalmente não é sequencial, a ordem que aparece no livro não é a ordem que eu as faço e depois até pode acontecer, imagina eu fazer três ou quatro ou cinco ou seis ilustrações e tu aí vais ganhando um pouco de familiaridade com aquele caminho e pode acontecer depois refazer imagens que ficaram lá para trás, porque já ganhaste assim um pouco mais à vontade naquele caminho e depois podes refazer imagens, vezes e vezes sem conta, não é? E mudar muitas vezes de caminho, pronto, e depois também nessa fase e depois de fazer algumas ilustrações começo a digitalizá-las, normalmente já foi definido o formato do livro, o número de páginas, etc, ou seja, isso já é uma coisa que normalmente tem que se ver com alguma antecedência para termos orçamentos e assim, e pronto, e depois nessa fase começo a digitalizar imagens, a trabalhá-las no *Photoshop*, às vezes há livros em que faço com cores diretas, então aí tem um processo muito mais complexo de trabalho no *Photoshop*, porque transformo as cores, em vez de estar em *CMYK*, trabalho em cores diretas. Quando não, tenho que fazer... Pode acontecer fazer limpeza de imagens, coisas mais simples, às vezes posso reorganizar uma imagem para a reenquadrar ou para mudar qualquer coisa e depois aí estou sempre a trabalhar no... Entre o *InDesign*, que é onde eu faço a paginação, e o *Photoshop* e anda muito entre os dois programas para, no fundo, a mancha de texto e o texto casarem bem com a ilustração e nunca haver coisas que estão em cima umas das outras, ou seja, se for preciso apagar partes do desenho, afastar, etc, eu posso mudar para, no fundo, o texto estar um pouco mais desafogado, para não estarem ali os dois em conflito e por isso há muito trabalho entre os dois programas e pronto e depois nessa fase... Ah, e aí, um bocado naquela fase em que definimos o caminho das ilustrações, também vejo com... Se for um texto da Isabel vejo com a isabel, se o caminho está ok para seguir, se a ela também lhe parece que faz sentido, pronto, e depois aí nessa fase em que começamos a juntar o texto e as ilustrações também é uma coisa mais partilhada aqui pela equipa e podemos ver se está a fazer sentido, também vemos outras opiniões de pessoas que, no fundo, estão a ler aquilo pela primeira vez e se estão a... Pronto, se estão... Se concordam com o caminho que se está a seguir e depois na fase das capas, essa é a fase em que nós mais discutimos aqui os temas... O tema entre nós, porque muitas vezes já tenho pouca... É normalmente a última coisa que eu faço e, normalmente, já tenho pouca distância em relação ao projeto e já não consigo saber se gosto, se não gosto, como é que era se visse aquela imagem pela primeira vez, o que é que eu ia sentir e pronto e por isso essa... Normalmente, faço algumas opções e vemos em conjunto qual é que nos parece a melhor capa e pronto e depois vai para imprimir, faço as artes finais, vai para imprimir, vem da impressão e vai ser distribuído pelas livrarias, etc. [**E:** E esse processo altera-se ou é fixo?] Não, tem-se mantido... foi evoluindo um bocado, principalmente eu acho que tem se tornado cada vez mais lento que foi uma coisa que eu, por acaso, não

estava à espera, quando comecei a fazer livros achei que ia... Dali a uns tempos, ia estar a fazer livros numa semana, porque ia ganhar imensa experiência e, antes pelo contrário, tem se tornado cada vez mais lento, porque, pronto, também não quero repetir coisas que já fiz, quero... Pronto, acho que tem a ver essencialmente com isso, mas o processo é parecido depois, às vezes... Nos álbuns depois acontece que às vezes eu faço livros com muito mais texto, ou seja, não são propriamente álbum ilustrado e aí o método pode alterar um bocadinho, porque, normalmente, tenho que fazer uns cadernos para perceber onde é que vai cada imagem, pronto, aí o método altera um bocadinho, não muito, muito, mas um bocadinho.

(E): Como pensa o design editorial do álbum ilustrado, nomeadamente a tipografia, a grelha, o *layout*, a legibilidade e a leiturabilidade do texto?
(MM): Penso, não sei bem como é que penso, mas penso muito. Sim, normalmente... Pois, nós já falamos um pouquinho sobre isso, não é, que, por vezes, quando... Eu não digo que isto seja uma norma, mas, assim, eu penso que há pessoas que podem usar uma tipografia muito rebuscada vá, e que ela case bem com ilustração, pronto, mas, normalmente, eu penso que assim, em termos gerais, uma ilustração... Uma coisa que, no fundo, digamos, a imagem gráfica principal é ilustração, a letra tem que ser assim um pouco contida, pronto, ou então se calhar é um gosto pessoal, se queres que te diga não tenho bem a certeza, mas eu, normalmente, uso letras um pouco contidas. Uso diferentes, testo várias e, normalmente, conforme o tal caminho que foi encontrado na ilustração sinto que há uma letra que está a funcionar bem com esse tipo de ilustração, pronto, e a cor da letra, se entra em negativo ou em positivo ou a preto ou a cor, tudo isso é trabalhado de forma a que crie um bom conjunto, os tamanhos, isso é super pensado. A grelha nem sempre tenho mas... Mas tenho alguns livros que têm grelhas até bastante definidas, por acaso, mas, normalmente, depois eu estou sempre a quebrar essas grelhas, ou seja, por exemplo, aqui este livro[165], consegues ver? Ele tem uma... Aqui, por exemplo, não é tão evidente que há uma grelha, mas aqui já vais perceber mais facilmente que há uma grelha, ou seja, cada página é dividida em quatro. Cada dupla é dividida em oito, mas, por exemplo, quando... Mas não tem nenhuma linha divisória, não tem nenhum filete, nem nenhuma moldura, o que é quando há estes fundos de cor, aqui, como aqui ou aqui, depois parece que a grelha se torna mais evidente, mas aqui... Aqui, o fundo é todo branco, a grelha é menos evidente, mas ela existe, estás a ver? E depois tinhas-me perguntado... Era como se escolhia a letra... [E: Era a questão da legibilidade e da leiturabilidade.] Pois, a legibilidade também, pronto, eu acho que assim o que nós

[165] *Por Exemplo, uma Rosa*.

pensamos sempre é estamos ao serviço do livro, do livro no seu geral, e por isso se calhar pode acontecer, por exemplo, neste caso esta letra é bem pequena e esta letra é bem grande. Claro que eu podia ter feito a letra pequena maior e seria mais legível mas, de alguma forma, também nos interessava muito ter esta coisa de funcionar como uma legenda, estar ali quase... Quase que faz parte da brincadeira, andar à procura das palavras e como é que as palavras... Onde é que está o objeto que está desenhado, por isso, no fundo, isto... Tu estás sempre a medir prós e contras, não é, estás sempre a decidir. São muitas micro decisões e estás sempre a escolher "vou pôr a letra deste tamanho, daquele, vou pôr a letra a cor, a não cor, quer dizer, alguma cor tem que ter não é?" Mas, no fundo, tu estás sempre a decidir e a decisão é sempre o que é que é mais interessante para o livro, não é? O que perdes em legibilidade, mas se ganhares em brincadeira ou em comunicação pode ser a... A tua balança pode tender para essa, para ir para essa opção, mas, por exemplo, uma coisa que eu não gosto mesmo nada é de texto escrito em cima de imagens com texturas, deixa-me super doente, e aí nunca... Nunca faria a opção de "ok, a textura estava tão bonita que tenho pena de tapar, de perder a textura", percebes? Porque aí acho que tu... Isso, para mim, nunca seria um argumento, prefiro "ok, a textura estava bonita ,mas prefiro tirá-la ou pintar de uma cor lisa ou pôr a letra noutro sítio, não é?" Ou até apagar um desenho, porque quando medes essas peças todas, esses prós e contras, para mim prefiro que o texto e a imagem não estejam ali em conflito a ver quem é que sobressai mais, não é? Gosto que as coisas estejam completamente equilibradas, que não haja assim aquelas tangentes esquisitas, pronto, em termos de cor da letra, por exemplo... por exemplo, claro que precisamos de encontrar ali um contraste em que haja legibilidade, pronto, mas aí também, muitas vezes, tens que estar ali a medir... Se o fundo é vermelho, por exemplo, se calhar vou para o branco ou vou para o preto, não é, estou ali... Tenho que estar ali a pensar no conjunto do livro e também na legibilidade, ou seja, eu acho que, no fundo, cada coisa... Acho que é importante é também ter consciência das opções, ou seja, perceber que não foi por acaso e perceber que, pronto, que não vou... Para mim, até poderia pôr um texto a meio, aqui, se isso fizesse sentido para o conteúdo do livro. Eu acho que se calhar nunca fiz isso, mas, imagina, até podia jogar com isso e fazer isso de propósito, mas nunca... Por exemplo, aqui neste caso o texto mantém aquela [estrutura] e como vão aumentando o número de palavras, a linha vai ficando mais cheia não é, mas é quase como se fosse assim uma espécie de quando passam legendas nos aeroportos ou na televisão e ela vai quase até ao meio da página, mas foi de propósito, ou seja, porque não quisemos também quebrar a linha, queríamos muito que se sentisse essa ideia de linha. Pronto, o que eu acho que é importante é que todas as decisões sejam ponderadas, pensadas, claro que há pessoas

que se calhar pensam que não pensam muito e que são super intuitivas, mas que, no fundo, se calhar até inconscientemente estão sempre a fazer decisões.

(E): E como é que essa grelha foi decidida?

(MM): Olha, até acho que decidi um pouco pelo seguinte. Foi… Eu já tinha feito… Este era um livro[166] em que, no fundo, ele começava por ser quase um dicionário ilustrado e que ia referindo várias coisas. O texto, por exemplo, começava assim "tanta coisa, há mesmo tanta coisa" e depois dizia "chapéu, frigideira, candeeiro, guarda-sol, balde, casaco", só palavras. E eu já tinha feito um livro que é *O que H*á, não sei se tenho aqui… Vou te mostrar. Desculpa, mas, por exemplo, este livro também tem assim muitos objetos e tinha feito um outro que se chama *Para que Serve*, que também tinha… Este vai alternando entre objetos e, depois, uma dupla, que faz um pouco a pergunta "o que há na gaveta da mesa da entrada" e depois temos a dupla só com os objetos desenhados e tem sempre esse ritmo. Depois, os objetos podem é aparecer em fundos de cor, não é, como neste caso, e aqui no da gaveta, ou em branco, como este, mas, pronto, no fundo, são objetos espalhados na página e como eu já tinha feito este livro assim[167] e este livro, no fundo, ia também só falando de objetos isolados, ou seja, não tem uma história, uma personagem, paisagens, etc, e eu não queria estar a repetir e que ficasse um livro parecido com este, com *O que Há*, *e* por isso eu neste decidi criar essa grelha e que, no fundo, convivem imagens com fundo e imagens sem fundo e depois acontece que, de vez em quando, quebra-se essa grelha, pronto, que eu também acho que é bom, porque cria assim alguma surpresa no livro. Eu, uma coisa que eu gosto imenso de trabalhar são as sequências, ou seja, de perceber como é que a pessoa vai ler aquele livro, não só as imagens isoladas, mas perceber como é que a pessoa vai ler aquele livro, onde é que vai fazer as pausas, ou seja, ter também páginas que estão muito cheias e páginas que estão mais vazias, até pode acontecer ter páginas que não têm nada. Por exemplo nesta, depois chegamos a uma página com nenhuma ilustração e que tem só as palavrinhas em pequenino, aqui escritas, pronto, e por aí… Sim, e depois voltamos à grelha e interessa-me muito esse tipo de utilização das páginas ou, por exemplo, aqui convive a grelha aqui e a página, que é usada na sua totalidade, pronto, e depois também aconteceu… Eu, normalmente, nos livros que faço trabalho muita página dupla… Aqui aconteceu… Pronto, este era um pouco diferente, porque, no fundo, tem essa grelha mais definida e depois aqui, por exemplo, trabalhamos a página individualmente, ou seja, página a página, apesar de eu saber perfeitamente que elas vão estar ao lado uma da outra, não é?

---

[166] *Por Exemplo, uma Rosa*.

[167] *O que Há*.

Estou sempre a pensar em como é que o livro vai estar quando é aberto e depois também acontece, por exemplo, aqui, que é trabalhado um pouco a dupla e não tanto a página individual e aqui que também é trabalhada a dupla. Pronto, e este livro tinha um pouco essas variações todas, porque ele também não... Ele tem... Inicia assim sempre com uma estrutura muito igual, que é como se, no fundo, fossem coleções de coisas, mas depois ele vai partindo para uma coisa diferente e por isso claro que o livro também tem que acompanhar isso, não é? Mas, pronto, escolhi a grelha por essas razões, também me interessava um pouco manter esta ideia de dicionário ilustrado, achei que isso era engraçado, também achei que era engraçado na grelha, por vezes, em cada célula da grelha, digamos assim, ter ou um objeto sozinho ou ter dois que, de alguma forma, estão ali a criar uma relação entre eles, porque, no fundo, aqui os objetos também estão assim um pouco juntos por alguma razão, tem assim razões lúdicas, ou seja, de significado. Porque é que eu juntei um objeto ao pé do outro... É porque eles têm uma relação que me pareceu engraçada, não quer dizer que isso seja óbvio, ou seja, se calhar a pessoa pega no livro e não está muito a pensar nisso, mas, de alguma forma, para mim, é engraçado trabalhar essas coisas e dá-me mais vontade de fazer o livro quando há assim essas relações escondidas.

(E): Em que fase do processo se começa a preocupar com a vertente do design editorial?

(MM): Pronto, se... Há a fase inicial em que se define formatos e materiais e número de páginas, pronto, e quiçá... eu considero isso também design editorial, porque tenho que estar... E, por exemplo, imagina, pode acontecer nós temos um livro que é de um certo formato e que tem 32 páginas e temos um livro novo para fazer, um texto novo, e podemos pensar "olha, este livro encaixava bem neste formato e com 32 páginas também", pronto, isso também tem alguma razão de ser, porque nós conseguimos viabilizar a produção e baixar custos se fizermos dois livros que têm exatamente as mesmas características de produção e se os imprimirmos ao mesmo tempo e, às vezes, acontece nós reimprimimos um livro antigo, porque esgotou e queremos fazer uma nova edição e pode acontecer ele casar-se com um livro novo que estamos a fazer e, assim, conseguimos baixar um bocadinho de custos. Mas, lá está, por exemplo, esse tipo de decisões... Nós, pode acontecer um livro, que não havia livros desse formato, e já aconteceu isso muitas vezes, e nós achamos que ali faz todo o sentido ser um livro super pequenino, com um formato muito pequenino e com mais páginas, ou seja, em vez de ser um livro maior com menos, ser um livro pequeno com muitas páginas e isso pode ser decidido ali no início do projeto e é sempre também nesse sentido de "o que é que seria melhor para o livro", essa decisão está sempre... É sempre guiada por essa ideia, pronto,

depois tem que se ponderar várias coisas, mas isso está sempre assim ali a pairar, pronto, e isso, formato, número de páginas, materiais é decidido assim bastante cedo no processo. Pode acontecer um livro ainda estar em aberto o número de páginas que vai ter, porque, principalmente se os livros são muito grandes, podemos ainda não ter a certeza de quantas páginas é que vai ocupar, podemos fazer uma previsão, mas pode acontecer depois dizermos "olha, isto precisava de mais quatro páginas, porque se não está a ficar muito denso", por exemplo, podemos... Isso pode ser revisto, pronto, depois a parte de tipografia e esse tipo de questões, isso pode ser decidido numa fase mais a meio do processo. Sim, acho que é isso, ou seja, as decisões de materiais mais no início, depois começamos a avançar com a parte mais de ilustração e coisa mais plástica e etc, e depois pode-se definir o design, não quer dizer que a ilustração já tivesse toda acabada, ou seja, depois ainda pode haver uma fase em que continuamos, mas que já ficou definido um pouco o projeto.

(E): Tem por hábito utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve? Porquê?

(MM): Não tenho assim muita, mas, por exemplo, aqui neste[168], isto não sei se pode... São letras desenhadas à mão, mas são feitas com uma espécie de stencil e... Mas isto não são fontes, ou seja, foram letras por mim, mas não são desenhadas... Não têm o gesto da mão, porque são composições feitas em stencil e, por exemplo, mesmo... eu não sei se consegues ver aí, mas mesmo aqui, onde diz "*nose*", todas estas coisinhas são escritas por mim. Por exemplo, aqui[169] também, por exemplo, também houve uns livros que não são propriamente álbuns... Ah, por exemplo, esta letra também é desenhada, ou seja, parece... Muitas vezes nos títulos as letras são desenhadas por mim e aqui no Planeta Tangerina os livros seguem bastante essa lógica. Por exemplo, mesmo esta também é desenhada, apesar de é desenhada no computador, ou seja, parte de formas e deixa-me cá ver. Ah, por exemplo, esta também, também é tipo um stencil e queria te mostrar, ah, esta também e nesta, isto não é álbum, mas, por exemplo, tem, isto tem muito mais texto que o normal, é assim um livro[170] já bastante grande e por isso tem páginas de muito texto, mas tem a letra tipográfica, não é, do computador e depois nós usamos aqui umas legendas feitas à mão, que aqui é mesmo caligrafia, porque isto também fazia assim uma espécie de ponte entre o desenho mais orgânico e o texto mais tipográfico e por isso...

---

168 *Para que Serve.*

169 *Para Onde Vamos Quando Desaparecemos?*

170 *Como Ver Coisas Invisíveis: Observações, Experiências e Perguntas de Artistas, Cientistas e outras Pessoas com Imaginação.*

Isso até foi uma coisa que foi surgindo um pouco por acaso, estás a ver, cria ali um bocado uma transição entre o que é texto escrito e o desenho, faz ali um intermédio.

(E): Mas, por exemplo, no miolo dos seus álbuns acaba por não utilizar muito caligrafia. Qual é o motivo?

(MM): "Não. Acho que tem uma razão de eu não gostar muito de... Pronto, gosto, eu tenho uma letra péssima, na verdade, e por isso digamos que para textos mais longos, às vezes parece que não está ali a casar bem, não gosto de ver, não sei. Gosto imenso de ver nos livros de outras pessoas, por exemplo, o Bernardo faz bastante isso, a Joana Estrela faz imenso isso, mas eu... Quando é a minha letra não gosto muito. Gosto imenso de trabalhá-la, mas é desta forma assim mais... [**E:** Mais numa espécie de *lettering*, talvez?] Exato, exatamente, sim, era isso.

(E): Ao utilizar caligrafia nos álbuns ilustrados que desenvolve preocupa-o a questão relacionada com a tradução do livro?

(MM): Sabemos que é um, que vai ser... Que vai dificultar um bocadinho, mas não costuma ser... Mas essa, lá está, sabemos que existe essa questão, mas se para o livro for melhor ter letra escrita à mão, se acharmos que fica... Por exemplo, eu não sei se conheces o livro da Joana Estrela que é o *Aqui é um Bom Lugar* [**E:** Sim.] Não é propriamente um álbum, mas esse livro, pronto, o ser escrito à mão faz parte do livro, não é, nunca teríamos a opção de "não, vamos fazer isto escrito no computador, porque nos vai ajudar depois na tradução", percebes? Ou seja, a ideia de "o que é melhor para o livro" também aí está presente na nossa decisão e se para o livro é melhor ser escrito à mão, é escrito à mão, mesmo que depois dê mais trabalho. Mesmo, por exemplo, *O Cá Dentro*, que é um livro sobre o cérebro, não sei se conheces. [**E:** É o que tem os dois rostos na capa?] É, é, e é um livro enorme, com imenso texto, e tem imensas coisas escritas à mão, apesar de não ser... Não é um livro todo escrito à mão, mas que tem muita, muita coisa escrita à mão e aquilo... Os editores, os checos ou os chineses ou os não sei quê, eles escrevem eles à mão e escrevem e fazem-no muito, muito bem. Isso também é uma coisa espetacular de ver que... Quando há editoras que são muito cuidadosas nessas adaptações e depois, às vezes, até tu ficas "é incrível", porque houve alguém que... E tu vês que eles seguiram a mesma letra. Digamos que, no caso, é a minha, apesar de não ser a minha letra natural, porque é só escrita em maiúsculas, para se perceber alguma coisa, mas que eles usam as mesmas letras e está escrito noutras línguas e até o chinês, que têm letras completamente diferentes, mas manteve o espírito, a identidade, o registo, percebes, manteve muito aquele registo, isso é muito giro, quando eles respeitam muito todo o conjunto do livro. Às vezes, acontece também não respeitarem isso, pronto, acontece e depois temos que

negociar ali algumas coisas e ver e falar e etc, mas há... Há editores melhores e graças a Deus, ou pronto, temos tido a sorte de ter bons editores a editar os nossos livros e eles são super cumpridores, gostam, pronto, mantêm a mesma linha.

(E): Em que medida sente que o texto no álbum ilustrado pode ser enriquecido através da expressão escrita da letra?

(MM): Sim, eu acho que pode ser muito... Acho que não... Para mim, não é o com caligrafia é mais rico do que o sem caligrafia, mas claro que... Ou seja, para mim, o que é importante é que o conjunto funcione bem e que o texto, a imagem e as letras estejam o mais coesas possível e que se relacionem da melhor forma possível e, por vezes, acho que isso chega com caligrafia e, por vezes, acho que isso chega com tipografia. Eu, por exemplo, com este livro[171]... Acho que não ia funcionar... É o tal de, este... Acho que não ia funcionar com caligrafia, porque, não sei, ele depois também tem assim um ar meio retro e acho que mantivemos um pouco esse... essa... Anda ali a pairar à volta desses dicionários ilustrados, dessa ideia, e nesses livros era muito raro usar-se caligrafia, até porque a forma de impressão era diferente e etc. Pronto, mas... Mas claro que se for uma letra bonita pode ser uma letra super orgânica que casa ali com as imagens de uma forma mesmo bem, pode dar expressividade, pode ganhar... Até podes, com a letra, com a forma como a letra está desenhada e escrita, podes atribuir outra força às palavras, não é, podes... Podes, no fundo, quase estar também, no fundo, a ilustrar o texto – ilustrar no bom sentido, não é, não é no mau – com a letra que usas, mas uma letra que não é caligráfica, eu acho que também pode fazer isso, de outra forma.

(E): Relativamente à legibilidade e leiturabilidade do texto, de 1 a 10 qual considera ser mais a sua importância no desenvolvimento do álbum ilustrado? Comente.

(MM): A legibilidade e a quê? [**E:** Leiturabilidade, tem relação com a formatação do texto.] Ah, de um 1 a 10, qual é a sua importância... Pronto, eu diria 10... 10, sendo que, lá está... Depois há a questão de... Há aquela frase do David Carson, não sei se vocês aprendem isso, que mais importante que a legibilidade é a comunicação, não sei se já tinhas ouvido, pronto, ele era um designer assim muito dos anos 90, que fazia assim coisas super... Ele trabalhou ali muito em revistas de surf e coisas assim do género e, na altura, ele fazia assim coisas super, pronto, letras escritas à mão, letras recortadas, coisas coladas por cima das imagens e aquilo não era legível, mas o que ele achava era que a comunicação... Que estava a dar mais importância à comunicação, porque, no fundo,

[171] *Por Exemplo, uma Rosa.*

estava a criar uma imagem nova, muito experimental, com que as pessoas se relacionavam, porque também estava ali muito... Transmitia muito bem aquela sensação do andar de skate, fazer surf e etc, ou seja, no fundo, ele achava que transmitia mais a filosofia da coisa do que uma letra muito certinha, muito arrumadinha, tinha... Estava mais de acordo com aquela comunidade. Pronto, ou seja, eu acho que a legibilidade e a leiturabilidade acho que, para mim, a importância é 10, mas a comunicação é 10 também, ou um 11 vá, e por isso pode acontecer eu optar por uma coisa menos legível, porque faz parte do jogo e está ao serviço do conteúdo do texto, porque pode ser uma palavra mínima na página que te faz ires à procura dela e isso ser uma coisa lúdica e fazer parte do jogo da leitura do livro.

(E): O *layout* do texto é determinado pela ilustração ou é uma vertente pensada *à priori*? Como pensa a disposição de cada um destes elementos?
(MM): Depende, não tenho... Nesse caso... Pode acontecer... Já houve muitos livros que fiz em que a colocação do texto, o sítio na página que é colocado no texto, depende da ilustração, a maior parte talvez tenha sido assim, mas, por exemplo, no caso deste[172], voltando a este, havia esta coisa do texto ter... Isto era, no fundo, como se fossem coleções de coisas, cada dupla, e ele entrava sempre aqui o título da coleção e aqui a tal legendazinha das imagens... Todas ali pelo meio da página e por isso aqui foi... No fundo, essa grelha e essa colocação era sempre igual, ou seja, o texto era sempre à mesma distância aqui da margem, depois ele, na verdade, não está sempre à mesma distância da altura, porque ele está sempre centrado neste quadrado - neste retângulo - invisível que está aqui, sempre alinhado à esquerda, sempre com o mesmo corpo de letra, ou seja, ele usa sempre a mesma lógica de paginação, mas, pronto, na verdade, eu acho que seria impossível eu ter feito esta grelha e impor a mim mesma esta grelha sem que, no fundo, essa grelha não tenha nascido dessa vontade de fazer as imagens assim, as ilustrações assim, por isso, pronto. Ou seja, comecei a fazer estas experiências e depois decidi que queria fazer as imagens assim umas com fundo, outras sem fundo e que ia ser a forma como eu brincar com isto... Mas depois decidi que seria assim, então que, no fundo, este *layout* ia definir todas as ilustrações, mas, no fundo acho que foi dessas experiências que nasceu o *layout* e depois o *layout* definiu todas as coisas dali para a frente, mas acho que era quase impossível eu ter feito isto primeiro que tudo. Não sei se me estou a fazer entender.

[172] *Por Exemplo, uma Rosa.*

(E): Quando elabora um álbum ilustrado tem preocupação com as margens e com o espaço negativo da página? Qual considera ser a sua importância para o álbum ilustrado?

(MM): Sim, tenho... Tal como tudo o que faz parte do livro, não é, tudo o que se vê, tudo... Nós damos muita importância a toda... A todos esses elementos, a tudo o que é margens, tudo o que é o meio da página, que uma dupla... que uma página vai estar ao pé da outra, que formam uma dupla, pronto, tudo isso... O texto não estar muito perto das margens. Tudo isso é super pensado. E dizias também o quê? [**E:** O espaço negativo, o espaço livre da página.] Sim, também, também damos bastante importância a isso. [**E:** Mas por que razão se preocupa com a margem e com o espaço negativo, por exemplo?] Eu acho que porque faz parte do livro também, ou seja, até nem quer dizer que uma... Até pode acontecer nós decidirmos que, por exemplo, nós em termos de imagem propriamente, muitas vezes as imagens estão a... Ultrapassam a margem, não é? Outras não. Que os textos até podem ir quase até à margem, por exemplo, neste caso[173]... Mas tudo isto é super pensado, pronto, é pensado como tudo é pensado, como as vírgulas são pensadas, ou seja, cada palavra que está neste livro foi pensada, cada virgula, cada desenho, cada textura, cada letra depois, mais na parte do design, cada letra foi pensada, cada espaço em branco foi pensado, cada... Por exemplo, a lombada é pensada, as contracapas são pensadas, a página de rosto é pensada, por exemplo, aqui até acontece uma coisa que é tu tens... O livro abre assim e tens aqui uma espécie de página de rosto e aqui a ficha técnica e isso nem é comum, normalmente tens as guardas, pronto, neste caso isto é que são as guardas, mas depois vem aqui uma espécie de guardas falsas que depois casam com as guardas finais do livro, porque isto era uma forma de... De ser assim uma espécie de preâmbulo para o livro começar, porque ele começa aqui com tanta coisa. E, por isso, era quase como se houvesse assim um excesso de coisas e achamos que ficava mais giro esse excesso ligar logo com esta página e não ser quebrado por esta, estás a ver? Então, a ordem das páginas, a sequência, pronto, tudo, tudo, tudo é pensado, muito pensado.

(E): Sente que a sua prática de ilustração e de design, no álbum ilustrado, se alterou ao longo dos anos devido à experiência adquirida? Se sim, como?

(MM): Sim, eu acho que sim. Pronto, claro que houve coisas que fomos aprendendo e que teve a ver com... Pronto, como é que podes usar as cores *Pantone*, ou seja, coisas mais na área da produção, coisas mais técnicas. Isso fomos aprendendo ao longo dos tempos e fomos incorporando essas aprendizagens, depois mesmo... Sim, eu quando

---

[173] *Por Exemplo, uma Rosa.*

comecei nem sabia trabalhar no *InDesign*, eu acho que nem havia *InDesign*, havia um... trabalhava-se muito com um programa que era o *Free Hand* e por isso claro que houve coisas que fomos aprendendo e depois fomos aprendendo a exportar PDF´*s*, coisas desse género. Acho que estamos sempre a aprender, sempre, sempre e estamos sempre a incorporar isso.

E): Considera peritextos como capas, guardas, ficha-técnica e folha de rosto importantes no desenvolvimento do álbum ilustrado? Como os pensa e desenvolve?

(MM): Sim, sim, como tudo o resto, ou seja, há livros... Por exemplo, uma coisa que nos nossos livros também acontece... Nós não escrevemos Planeta Tangerina sempre da mesma forma, porque... E eu acho que isso tem muito a ver com essa forma de trabalhar o livro, que é: estás sempre a procurar o que é melhor para aquele livro em específico e o que é que fica melhor; e por isso nós temos um logótipo e usamos muitas vezes, mas pode acontecer, num livro, Planeta Tangerina estar escrito à mão, porque nos parece que fica melhor no conjunto. Ou até pode acontecer, já aconteceu, nós termos uma capa que não tem título e que não tem o nome dos autores, porque também nos parece que, para o conjunto do livro, fica melhor. Pronto, pode acontecer as guardas serem... As guardas são sempre muito pensadas e podem funcionar também como uma espécie de síntese do livro, pode ser uma brincadeira com um padrão, ser só uma brincadeira gráfica, tu já teres ali um bocado a introdução à história, podes ter um ambiente, ou seja, eu acho que há muitas, muitas formas de trabalhar essas coisas todas, mas nós usamo-las sempre quase como se fosse conteúdo, ou seja, quase como... mesmo que seja uma página lisa e até podemos... Já aconteceu termos guardas que são uma página lisa, porque quisemos que ficasse assim, porque, de alguma forma, aquilo dava ali uma pausa, uma respiração, uma calma quando estavas a entrar no livro, percebes? De alguma forma aquilo já te situa naquele livro ou está mais de acordo com a identidade daquele livro. Pronto, às vezes são coisas que não é fácil de explicar, mas que, para nós, faz sentido, ou seja, para mim, não há nenhuma norma de te dizer que a guarda tem que ter um padrão, a guarda tem que ser lisa, a guarda tem que ser calma ou a guarda tem que ser intensa ou a guarda tem que ser diferente da guarda final, percebes? Ou que têm que ter uma relação gráfica, mas serem diferentes. Eu, esse tipo de normas e de regras acho que... Não me interessam nada, porque acho que o que é importante é tudo fazer sentido para aquele livro e assim... O nosso pensamento aqui está sempre à procura disso, que é o que é que melhor para o livro, o que é que faz sentido para o livro.

E): De que forma considera importante ser a mesma pessoa a desenvolver todo o álbum ilustrado?

(MM): Também não sinto que tenha que ser regra obrigatória. Eu acho que há ilustradores que podem vir mais da área das artes plásticas e que não gostam de trabalhar as letras e pode haver designers que conseguem muito bem trabalhar com ilustrações de outras pessoas. Eu acho que isso pode acontecer. Eu gosto de fazer o completo, o conjunto, porque gosto imenso de fazer as duas coisas e, para mim, torna-se... Pronto, gosto imenso de acompanhar os dois processos e gosto muito de andar entre um e o outro, ou seja, de estar... de não largar as ilustrações e agora vai para um designer, mas eu acho que há ilustradores que não tocam em... Por exemplo, o Bernardo não trabalha em design, mas, pronto, claro que ele é designer no sentido que ele, muitas vezes, define como é que a página vai ser composta e assim, mas eu acho que até há ilustradores que não tocam mesmo na letra e não... E se o designer for bom, claro que tem que ser um bom designer, não é? Se a ilustração for boa e se o ilustrador for bom, eu acho que pode ficar um bom livro, acho que pode até ser um bom trabalho de equipa, tal como... Tal como há criadores, pintores, artistas que são duplas de artistas, tal como há... há músicos que fazem a letra e outros que fazem a melodia e há outros que fazem tudo, pronto, acho que não há propriamente também regra, tem é de ser bom e bem feito.

Apêndice 5 – Protótipo Impresso

© 2024, Mariana Barbas

Título: O Primeiro Barco
Texto: José Saramago
Ilustrações: Mariana Barbas
1ª Edição: agosto 2024

IMPRESSO EM PORTUGAL

José Saramago

Mariana Barbas

O PRIMEIRO BARCO

Antes de construir o primeiro barco,
o homem sentou-se na praia a olhar o mar.

Ali esteve todo um dia e toda uma noite,

a ver como subia e baixava a maré

a ver levantarem-se ao largo as ondas

a ouvir o fragor delas quando se d e s f a z i a m
na linha de rebentação, e depois o suspiro
delicado da espuma ao ser sorvida pela areia.

A necessidade o trouxera.
O alimento que a terra tantas vezes lhe negou,
pródiga de secas, pestes e dilúvios, o mar lho
oferecia sem medida, não pedindo, em troca,
mais do que a simples moeda da coragem.

E também o dom da invenção e a aventura do conhecimento. Juntar umas tábuas, tecer uma rede, moldar um anzol, impelir o barco para a água.

De pouco iria servir-lhe sem a lição das correntes e dos ventos, das mudanças do céu, do passo das nuvens, do

estremecimento

dos cardumes.

Para tanto, um homem sozinho não bastaria.

Outros homens chegaram, e mulheres, e crianças.

O ESTRONDOOOoooOO contínuo das vagas e os silvos do ar
amedontraram a alguns e fizeram-nos recuar
para as terras do interior.

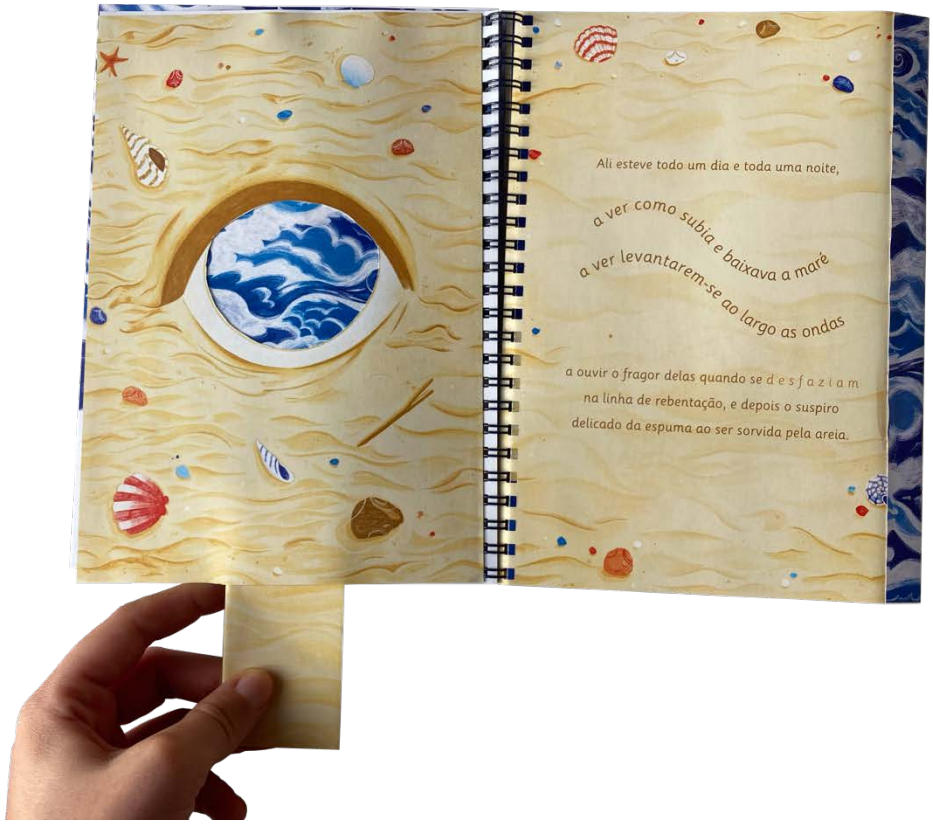
Mas esses, um dia, vindo olhar de cima das falésia
a aldeia que se formara na franja da areia, deram
com o mesmo mar, sereno agora, brilhando
ao sol como uma dança de cristais,

as ondas apenas sussurrando
sob o voo das gaivotas

Então
desceram.

Então
desceram.

Ali esteve todo um dia e toda uma noite,
a ver como subia e baixava a maré
a ver levantarem-se ao largo as ondas
a ouvir o fragor delas quando se d e s f a z i a m
na linha de rebentação, e depois o suspiro
delicado da espuma ao ser sorvida pela areia.


Ali esteve todo um dia e toda uma noite,
a ver como subia e baixava a maré
a ver levantarem-se ao largo as ondas
a ouvir o fragor delas quando se d e s f a z i a m
na linha de rebentação, e depois o suspiro
delicado da espuma ao ser sorvida pela areia.

Mas esses, um dia, vindo olhar de cima das falésia
a aldeia que se formara na franja da areia, deram
com o mesmo mar, sereno agora, brilhando
ao sol como uma dança de cristais,

Mas esses, um dia, vindo olhar de cima das falésia
a aldeia que se formara na franja da areia, deram
com o mesmo mar, sereno agora, brilhando
ao sol como uma dança de cristais,

A necessidade o trouxera.
O alimento que a terra tantas vezes lhe negou,
pródiga de secas, pestes e dilúvios, o mar lho
oferecia sem medida, não pedindo, em troca,
mais do que a simples moeda da coragem.