

## DOIS PROCESSOS DE ILUSTRAÇÃO DE LIVROS: O PONTO DE VISTA DO ILUSTRADOR

### TWO BOOK ILLUSTRATION PROCESSES: THE ILLUSTRATOR'S POINT OF VIEW

*José Salmo Dansa de Alencar<sup>1</sup>*

**Resumo:** Este artigo discorre sobre o processo criativo de livros ilustrados, tomando como exemplo duas obras ilustradas pelo autor deste artigo com o objetivo de analisar e comparar aspectos dos processos. O trabalho contextualiza o livro ilustrado em relação à tradição das Artes Visuais, Literatura e Educação, campos que exercem grande influência na produção e divulgação de livros ilustrados, utilizando métodos da crítica genética de Cecilia Almeida Salles (2013) e da análise iconográfica de Erwin Panofsky (1991). As obras analisadas utilizam técnicas exógenas à tradição da ilustração de livros, e as descrições das etapas de cada processo apresentam conceitos e métodos utilizados para adaptar essas imagens às dimensões e escalas do livro ilustrado. Como principais resultados das análises, inferimos que as aparentes diferenças entre os dois processos têm como semelhanças a busca de fundamentação histórica e a proposição de um método específico para a configuração de cada trabalho.

**Palavras-chave:** Processo criativo, Desenho, Livro ilustrado, Ilustração

**Abstract:** This article discusses the creative process of illustrated books, taking as an example two works illustrated by the author of this article with the objective of analysing and comparing aspects of the processes. The work contextualizes the illustrated book in relation to the tradition of Visual Arts, Literature and Education, fields that exert great influence on the production and propagation of illustrated books, using methods of the genetic criticism of Cecilia Almeida Salles (2013) and from the iconographic analysis of Erwin Panofsky (1991). The works analysed make use of techniques that are exogenous to the tradition of book illustration and the descriptions of the steps of each process presents concepts and methods used to adapt these images to the dimensions and scales of the illustrated book. As the main results of the analyses, we infer that the apparent differences between the two processes have as similarities the search for historical foundations and the proposition of a specific method for the configuration of each work.

**Keywords:** Creative process, Drawing, Picture book, Illustration

---

<sup>1</sup> Depto de Análise e Representação da Forma - BAF. Escola de Belas Artes - EBA UFRJ  
salmo.dansa@eba.ufrj.br

## 1. Introdução

Narrativas baseiam-se na passagem do tempo e, mesmo quando se estruturam exclusivamente a partir de imagens, se constituem de representações de eventos organizados em ordem sucessiva, atribuindo ritmo à leitura. Nos livros ilustrados essa sucessão de eventos se apresenta concomitantemente por textos e imagens, estabelecendo uma relação de complementaridade entre as duas formas de contar a história. Essa complementaridade entre texto e imagens é determinada de antemão pela estrutura do código que traz em si essa sequencialidade na ordem das páginas, mas a forma como é construída segue sempre caminhos variáveis pela intenção de cada autor.

De modo geral, a construção da narrativa visual dos livros ilustrados resulta da combinação entre uma ideia visual, a configuração dessa ideia na forma de imagens gráficas e a organização dessas imagens em determinada sequência coerente (não necessariamente nesta ordem). Nesse sentido, objetivo do ilustrador de livros é a harmonia entre criação, configuração e organização das imagens, estabelecendo relações estéticas com o texto. O processo editorial – que vai transformar o conteúdo verbal e visual no artefato livro – é uma etapa de orquestração de texto e ilustrações de forma objetiva visando propiciar qualidade à leitura, que é, por sua vez, um processo predominantemente individual e subjetivo.

Este artigo apresenta o processo de criação e produção das imagens de dois livros ilustrados: *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, recontado por Leticia Dansa (2008) e *O menino que sonhava transformar o mundo*, de Rogério Andrade Barbosa (2009), ambos ilustrados pelo autor deste artigo. O tema deste trabalho é a análise desses processos que incluem técnicas de pintura mural e configuração de livros-objeto e suas respectivas conversões em ilustrações de livros.<sup>2</sup> Os procedimentos de adaptação de técnicas exógenas à tradição da ilustração de livros<sup>3</sup> serão apresentados a seguir em função dos seguintes objetivos:

- 1 - Apresentar análise crítica dos trabalhos supracitados;
- 2 - Reconstituir a gênese e processo de configuração das ilustrações;
- 3 - Apresentar etapas e procedimentos em função de conceitos norteadores; e
- 4 - Comparar os dois processos em busca de semelhanças e contrastes.

---

<sup>2</sup> Os dois processos aqui analisados fazem parte de um conjunto de processos de criação/produção de livros que foram por mim documentados e apresentados durante participação no projeto de extensão Rodas de Leitura Literária na EDU, da Faculdade de Educação da UERJ, em novembro de 2019.

<sup>3</sup> Entendemos como técnicas exógenas à tradição da ilustração aquelas que são identificadas com outros meios expressivos como é, neste caso, a tinta spray identificada como ferramenta principal do grafitti e os livros objeto como uma espécie de livro classificada no âmbito das publicações de artista, nos termos explicitados neste artigo.

Neste caso, há uma clara convergência entre as atividades do ilustrador que pesquisa materiais e técnicas específicas para determinados trabalhos e do pesquisador que analisa imagens. Nosso objeto, o livro ilustrado, será tematizado por seu processo criativo na forma de um estudo exploratório que busca descrever etapas metodológicas e contextualizar conceitos e procedimentos que influenciaram essas etapas dos processos. Nossa metodologia de análise vai combinar conceitos da crítica genética (SALLES: 2013) e da análise iconográfica (PANOFSKY: 1991), estabelecendo relações entre processos, ilustrações, seus textos e contextos.

A partir desta introdução, apresentamos aqui o percurso de constituição do que chamamos de identidade visual do objeto, em três blocos principais. O primeiro bloco estabelece Considerações sobre processos criativos das imagens no livro ilustrado, (SARTRE: 2008, BACHELARD: 1990) seguidos de um breve estado da Arte, com referências para a classificação do livro ilustrado provenientes da Literatura (SILVA: 2020, PANOFSKY: 1991, SALLES: 2013, CAMARGO: 1995, LINDEN: 2008), do Design (ALENCAR: 2018), e das Artes Visuais (THURMANN-JAJES & VOGTLE: 2010). O primeiro subitem deste bloco traz algumas dinâmicas da criação do livro ilustrado e do livro de artista e o segundo subitem aborda aspectos como identidade, transposição e hibridização na ilustração de livros. No segundo bloco, apresentamos o processo criativo o livro Alice através do espelho (DANSA: 2008), partindo de uma contextualização da história da arte dos livros ilustrados (WALLEY & CESTER: 1988, POWERS: 2008) descrevendo, no primeiro subitem, as etapas do trabalho, e explicitando, no segundo e no terceiro subitem, as três etapas percorridas de forma detalhada.

O terceiro bloco tematiza o processo criativo do livro O menino que sonhava transformar o mundo (BARBOSA: 2009) contextualizando a escolha de procedimentos e técnicas (LINDEN: 2011, CANCLINI: 2011). No primeiro subitem, apresentamos as referências iconográficas, explicitando a característica icônica da personagem (SANTAELLA & NÖTH: 2010, MODZAIN: 2013) e o modo de utilização das referências. O segundo subitem descreve o processo de produção das imagens com as etapas de adaptação do grafitti para a ilustração. As considerações finais trazem referências à imaginação e às poéticas da imagem (SACKS: 2000, SALLES: 2013, BACHELARD: 2009) e toma esses conceitos e descrições para estabelecer comparações e resultados sobre os processos apresentados.

## **2 Considerações sobre processos criativos das imagens no livro ilustrado**

A definição inicial de Jean-Paul Sartre sobre o processo de formação da imagem abrange o ato criativo compreendendo-a como forma de conhecimento, ou seja, “A imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro que nos dá uma consciência da imagem” (SARTRE: 2008, p. 13). De modo análogo, o processo criativo da ilustração parte da imaginação, mas se dá como uma transposição de linguagem, tomando o texto como matéria prima para a configuração das ilustrações. Essa transposição se inicia com o desenho e neste ponto é semelhante à criação textual por seguir o impulso criativo que a linha carrega e, em seu sentido poético, “é um destino normal da palavra fluir em novas imagens” (BACHELARD: 1990, p. 44).

O processo criativo da ilustração representa um aspecto da ontologia do livro ilustrado, abrangendo os procedimentos dos ilustradores para estabelecer o conteúdo visual do livro e, como decorrência, teóricos de diferentes áreas têm tomado esses processos como objeto de estudo. O estudo da criação foi tomado como tema da Crítica genética em autores como Cecília Almeida Salles (2013) e dialogam com os aspectos semióticos, linguísticos e metodológicos dessas imagens. Luís Camargo (1995), em seu estudo, tomou as funções da linguagem para aplicá-las à ilustração, enquanto Sophie Van der Linden (2008) e Vera Maria Tietzmann Silva (2020) dedicaram-se à leitura, abordando a linguagem e as técnicas dos ilustradores como conhecimento complementar, dialógico, à leitura desse tipo de livro.

Classificações mais abrangentes e precedentes da Literatura infantil e Juvenil, como o Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira de Nelly Novaes Coelho (1983) nos motivaram a propor uma classificação taxonômica específica das imagens de livros, como parte da tese de doutorado Estudo das dimensões do livro ágrafo (ALENCAR: 2018). Assim, destacamos aqui um trecho do referido estudo como um breve panorama apresentando algumas dinâmicas específicas envolvidas na criação das ilustrações de livros. Essas dinâmicas resultam ainda de nossas vivências, observações, comparações entre livros ilustrados e livros de artista engendradas na prática do ofício de ilustrar livros.

### **2.1 Três dinâmicas da criação de livros ilustrados e livros de artista**

As classificações de objetos são processos vivos que se atualizam constantemente e que, neste sentido, têm sempre um caráter efêmero, de validade temporária, e tratando-se de processos tipicamente individuais e subjetivos, a tarefa é ainda mais limitada. Abraham Moles refere-se aos fenômenos dominantes da vida social contemporânea

como “processos de massificação e de tecnologia” (MOLES: 1981, p. 13), e que, disto resulta um aumento da distância entre pessoas e da hierarquia social. Nesse sentido, a observação e sistematização do processo criativo busca evidenciar processos individuais e de compreensão entre criação e fruição estética que, neste caso, parte de uma visão geral para uma exemplificação específica.

Afora as devidas exceções, pode-se dizer que alguns ilustradores se identificam com determinada técnica e estilo, tornando-se especialistas, enquanto outros buscam diversificar suas ações, moldando sua forma de desenhar às oportunidades e aos temas a eles propostos. Esse contraste entre especialistas e generalistas se dá em todas as artes, menos como distinção rígida e mais como gradações propiciadas por contextos que se convertem em formas de produzir imagens adequadas aos ambientes, relações e questões de cada trabalho.

Esses modelos (especialista e generalista) têm seus antecedentes históricos, como, por exemplo, durante o Renascimento italiano quando o interesse pela ciência possibilitou o surgimento de artistas de caráter multidisciplinar, como Leonardo da Vinci, assim como especialistas da pintura, como Ticiano. Vera Maria Tietzmann Silva (2020), aborda essa questão aplicada aos modos de ilustrar livros apontando que “Existem ilustradores cujo traço é tão pessoal, distintivo e constante que o leitor não precisa consultar a ficha catalográfica nem procurar sua assinatura no canto do desenho. São artistas que têm sua ‘marca registrada” (SILVA: 2020, p, 103). Em seguida, a autora apresenta um contraponto, afirmando que “Existem também artistas que abrem mão dessa identidade padrão e se mantêm disponíveis para ‘ouvirem’ o texto que vão ilustrar” (Idem, p. 104).

Tomando as contribuições de Erwin Panofsky (1991), somente quando levamos em conta os contextos envolvidos na criação da imagem passamos da “descrição pré-iconográfica”, baseada nos elementos, para uma “análise iconográfica” e seu potencial de significação. Na visão de Cecilia de Almeida Salles (2013), a tarefa de estabelecer relações entre índices das fases da obra de um artista, “na busca pela compreensão do todo, é o mesmo manuseio de rastros feito pelo arqueólogo, o geólogo e o historiador”. (SALLES: 2013, p. 29). A visão global da produção de um artista também vai ativar outras peculiaridades no entorno de um trabalho, como afirma Salles mais adiante:

Muitos críticos e criadores discutem a questão que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição. É, também, dependente do momento de uma obra no percurso da criação daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer. (SALLES: Op. Cit., p. 49).

As diferenças entre os processos criativos da ilustração e da pintura já pressupõem a necessidade de diálogo dos ilustradores com determinado público, o que reforça a influência de aspectos literários, pedagógicos e comerciais sobre o aspecto puramente estético. Nesse sentido, a ilustração de livros traz a influência dessas interações, o que resulta em distinções entre duas categorias que mantêm forte intercâmbio por meio da mídia que utilizam: o livro de artista, do campo das Artes Visuais e o livro ilustrado, do campo da Literatura infanto-juvenil. A partir desta distinção, podemos apontar três dinâmicas principais mapeadas por Anne Thurmann-Jajes, no âmbito das publicações de artista, comparáveis ao livro ilustrado: o livro único, o livro como parceria e o livro monografia (ALENCAR: 2018, *Apud* THURMANN-JAJES & VOGTLE: 2010).

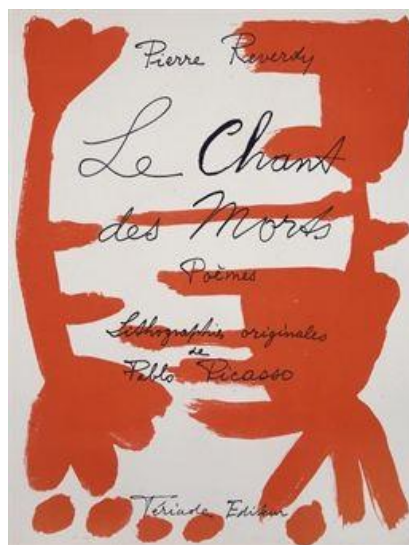
O livro único é, originalmente, um tipo de livro de artista que se resume a uma ou poucas cópias assinadas, apresentando-se como trabalho final que tem em si todas as etapas do processo. No universo das artes visuais, esta categoria abrange uma vasta gama de possibilidades, com predomínio da linguagem visual sobre a verbal, chegando a sua forma mais radical – o livro-objeto – que pode ser, em alguns casos, até mesmo uma escultura referindo às formas do livro (Figura 1). No universo do livro ilustrado este tipo de livro assume, muitas vezes a função de um protótipo, impresso ou artesanal, produzido para referenciar e orientar a produção de um livro ilustrado a ser impresso em escala industrial.



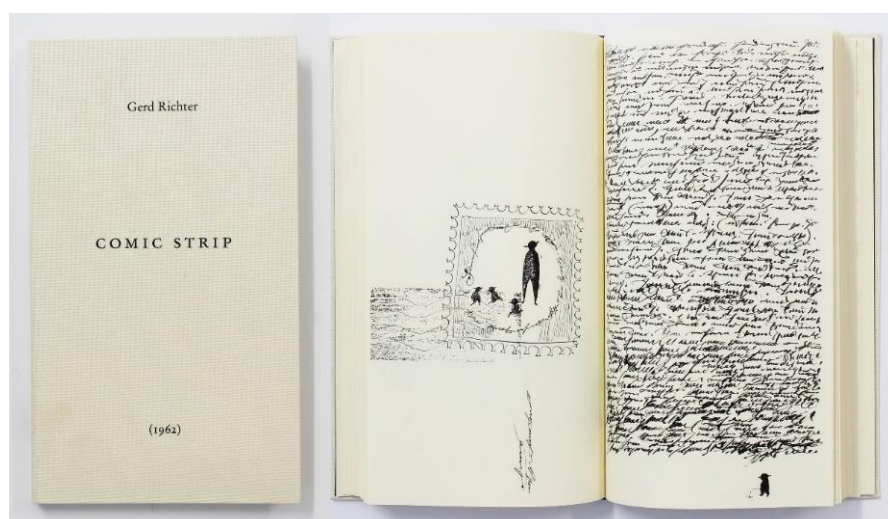
**Figura 1** - Como imprimir sombras, de Waltércio Caldas. 2012. (Escultura em acrílico moldado e gravado). Fonte: Galeria Carbono  
<https://www.carbonogaleria.com.br/como-imprimir-sombras-prod.html>



O livro como parceria é resultante da colaboração entre, o autor do texto (escritor, poeta) e o autor das imagens (artista visual, ilustrador) cuja estética resulta em um diálogo gráfico-verbal (Figura 2). Esse tipo de trabalho pode abrir-se para várias decorrências, como por exemplo, a criação, a partir do tipo de texto poético, de uma obra tipográfica, figurativa ou não, e, de outro modo, a partir do texto narrativo, para produção do livro ilustrado. No primeiro caso, estão as obras decorrentes da poesia concreta e trabalhos feitos sobre a própria tipografia em interação com a página e o volume do artefato, enquanto os livros infanto-juvenis tendem a ser mais figurativos, buscando a linguagem narrativa.



**Figura 2** - Capa do livro *Le Chant des morts*, de Pierre Reverdy com projeto gráfico e litografias de Pablo Picasso. Paris: Tériade, 1948. Fonte: Minneapolis Institute of Art <https://collections.artsmia.org/art/6096/le-chant-des-morts-pablo-picasso>



**Figura 3** - Capa e páginas do livro *Comic Strip*, de Gerd Richter com projeto gráfico e desenhos do autor. Köln: Walther König, 2014. Fonte: Research Center for Artist's Publications, Bremen <https://weserburg.de/en/centre-for-artists-publications/>

Há, ainda a monografia que, no universo dos livros de artista, é uma proposição de livro independente iniciada e conduzida pelo autor das imagens ou pelo autor dos textos, abrangendo todas ou a maior parte das etapas de criação e produção gráfica. Pode-se definir essa categoria como um tipo de “monólogo”, no qual o próprio artista cria e produz seu livro, em contrapartida ao diálogo estabelecido nos livros como parceria. Este é um processo típico – mas não exclusivo – da criação do livro de imagem, tipo de livro ilustrado em que a narrativa é exclusivamente visual, havendo também exemplos de artistas que produzem textos (Figura 3), e escritores que produzem imagens para suas obras.

## 2.2 O contexto atual da ilustração de livros

Desde o início do século XX, as Artes Visuais, campo em qual se origina os fundamentos da tradição aplicada à ilustração de livros, vivem um contexto de transformação das técnicas e materiais aplicados à produção das imagens. Essas transformações têm a Arte Moderna como pano de fundo, movimento que desconstruiu o modelo de arte como mimese e se abriu às novas técnicas e materiais, incluindo as tecnologias interativas e a desmaterialização da obra de arte (POISSANT: 2009). Este foi também o período em que surge o mercado de livros ilustrados no Brasil, conjugando influências da Educação, Literatura e Artes Visuais.

Pelo ponto de vista das Artes Visuais, percebe-se o aspecto anacrônico das ilustrações de livros infantis por se tratar de imagens pouco permeáveis às transformações modernistas. A Literatura, por sua vez, tende a considerar as ilustrações como recursos estéticos produzidos em função da leitura do conteúdo verbal, estabelecendo relações estéticas e linguísticas com os textos. Luís Camargo (1995) aprofundou essa compreensão linguística ao apontar tipologias de ilustração que podem assumir funções tais como: pontuação, descritiva, narrativa, simbólica, expressivo/ética, estética, lúdica e metalinguística.

No Brasil, a Educação traz consigo a força de uma parcela considerável de um dos maiores mercados de livros ilustrados do mundo, determinando temas e conteúdos que regem, direta ou indiretamente, as propostas e o ritmo deste segmento do mercado. Nesse contexto, percebe-se que os processos de criação do livro ilustrado adaptam-se a essas determinações pedagógicas e mercadológicas buscando acompanhar as transformações dos meios de produção e propagação da imagem. Por exemplo, observando a seleção de livros brasileiros na Bienal de Ilustrações de Bratislava, nota-se o crescimento no número de ilustrações produzidas digitalmente, passando de 10% para 40% em apenas seis anos (BRATHOVÁ: 2005, 2007, 2009).



A grande maioria dos processos de edição de livros ilustrados se inicia pela escolha de um texto que uma editora se propõe a publicar e, para que este livro ganhe forma, um projeto gráfico é requisitado. Com exceção dos livros de imagem, que trazem todo seu conteúdo em linguagem visual, icônica, todas as etapas do projeto gráfico de um livro ilustrado, incluindo a escolha do tipo de ilustração, são posteriores à contratação do texto e vão se referir a este. Portanto, a editora é a responsável pela escolha do ilustrador, a partir do conhecimento de trabalhos anteriores, e desta escolha deriva também a definição do estilo, técnicas e materiais empregados nas ilustrações que vão definir grande parte da identidade visual do livro.

A transposição de linguagem está na essência do trabalho do ilustrador, considerando que este trabalho consiste, em última instância, em passar o conteúdo da linguagem verbal para uma forma de linguagem visual. O ato de ilustrar um texto é um processo que combina técnica e imaginação, buscando referências de semelhança com o objetivo de representação visual do texto. Nesse sentido, as referências de um trabalho atuam também em função da busca de identidade visual que deve ser, por um lado, específica àquele trabalho e, por outro, adequada à tradição da linguagem gráfica.

No caso dos trabalhos aqui analisados, a fotografia teve papel decisivo para converter objetos de dimensões e escalas diferentes dos limites impostos pelo ambiente gráfico dos livros ilustrados em ilustrações. Alguns livros, produzidos em escala industrial, são considerados como livros-objeto, por evidenciar aspectos da sua forma material, sem perderem com isso seu caráter narrativo (D'ANGELO: 2013). Do mesmo modo, livros ilustrados dialogam com outras formas de arte, estabelecendo um tipo de hibridização cultural, como definida por Nestor Garcia Canclini (2011) como “o contato intercultural entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas faz parte dos processos de hibridação presentes em manifestações culturais” (CANCLINI: 2011, p. XXVII).

O conceito de hibridização, depreendido aqui como característica intrínseca destes livros é resultante de procedimentos estéticos artesanais e industriais, cultos e populares, escritos e visuais como ações próprias da configuração das ilustrações. Essa herança modernista se atualiza nesses trabalhos pela busca de relações com a linguagem visual de seu tempo e por estabelecer relações éticas e lógicas com essas características estéticas. Assim, o diálogo com a diversidade da linguagem visual e suas técnicas traz a possibilidade de ampliarmos as relações éticas, lógicas e estéticas decorrentes desses diálogos e, assim, atribuir significados atrelados a técnicas e materiais de outros ambientes.

### 3 Alice através do espelho

A identificação entre as manifestações de valores lógicos, éticos e estéticos remonta ao idealismo platônico e está sempre matizada pelas gradações entre manifestações opostas e complementares como: belo/feio, verdadeiro/falso, bem/mal. Essa oposição se estende às formas do mundo guiando os sentidos e organizando a linguagem, como a ideia de espelhamento que se dá entre páginas pares e ímpares posicionadas à esquerda e à direita do ponto de vista do leitor. Esta percepção simples e concreta da forma do livro, em sua qualidade intrínseca de espelhamento, tornou-se referência para criação de uma versão do clássico de Lewis Carroll *Alice através do espelho*, originalmente ilustrado por John Tenniel e publicado pela primeira vez em 1871.

Joyce Whalley e Tessa Cester (1988), em seu livro *A history of children's book illustration*, referem-se aos dois livros de Alice, de Lewis Carroll como obra que está historicamente indissociável da história da Literatura infantil por inserir o *non sense* como recurso literário inédito para este tipo de livro. John Tenniel, por sua vez, inovou pela forma com que encaixava as xilogravias no corpo do texto, sendo esta, a única técnica que possibilitava a combinação orgânica entre texto e imagens. Estas autoras descrevem a importância dos livros de Alice, apontando a contribuição do escritor e do ilustrador, nos seguintes termos:

Devemos considerar que o principal nome dos anos 1860 deve ser mesmo John Tenniel, cujas ilustrações para os dois livros de Alice (em 1865 e 1872) deram forma às criaturas do País das Maravilhas, de Lewis Carroll. As xilogravuras de Tenniel eram colocadas dentro do texto, da maneira que só era possível fazer com as impressões em madeira, formando o acompanhamento da escrita. Nesses livros descobrimos a emancipação final da literatura infantil, quando toda moralidade e aprendizado foram virados de cabeça para baixo, dando ainda um aspecto de realidade às imagens daquele mundo de sonhos. Ambos tiveram outros trabalhos publicados, mas nenhum dos dois teve o sucesso como nos livros de Alice, em que as histórias e imagens são igualmente parte da nossa memória. (WALLEY & CESTER: 1988, *Apud* ALENCAR, 2009 - Tradução nossa).

Sem dúvida, a beleza onírica dos desenhos originais de John Tenniel concretizou o universo maravilhoso dos textos de Lewis Carroll e, na versão aqui descrita, trazeremos essa referência foi o modo de mantermos a complementaridade entre texto e imagens originais como um dos pilares da nossa versão. O trabalho se constituiu sobre três bases: a forma linear dos desenhos de Tenniel, a estrutura espelhada das páginas pares e ímpares do códice, e as cores e texturas adicionadas por meio da colagem. A ideia inicial veio como analogia entre o título do livro e essa estrutura tridimensional do códice e se desenvolveu, durante o processo de produção das imagens, como uma busca de conciliação entre a o volume do artefato e a planicidade das páginas.

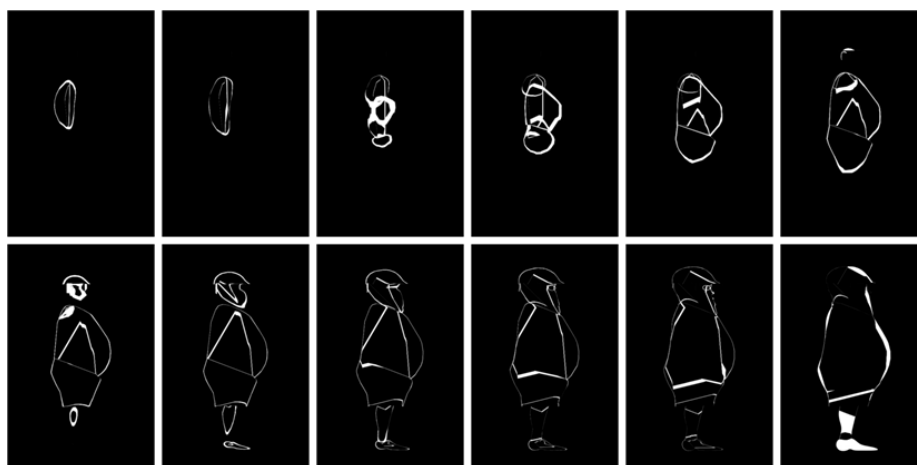
### 3.1 As etapas do trabalho

A primeira inversão presente na nossa versão se dá pelo fato de o processo ter início a partir das imagens e não do texto e, neste caso, essas imagens resultavam do registro fotográfico de livros-objeto produzidos na forma das principais personagens, como veremos adiante. O processo criativo se constitui de três etapas: modelagem de esculturas e baixos-relevos concretizados como livros-objeto, adaptações da forma do texto e a produção das ilustrações coloridas. A criação das personagens e objetos partiu de desenhos descritivos das vistas frontais, laterais e superiores feitos a lápis e finalizadas utilizando o programa de computador 3D Studio (Figura 4).



**Figura 4** - Imagem digital da personagem Humpty Dumpty (Imagens do autor).

Os desenhos configurados digitalmente em 3D foram convertidos em livros-objeto por meio de um processo de recorte/colagem. Isso foi possível graças a percepção de um modo de seccionamento da imagem 3D utilizando a ferramenta de iluminação da imagem e, em seguida, imprimindo cada secção da imagem em papel. Cada impressão dessas secções foi utilizada como molde (Figura 5) para recortar determinado trecho da página de um livro, resultando em uma sequência de recortes que, posteriormente, foram colados na ordem inversa, a partir da terceira capa do livro.

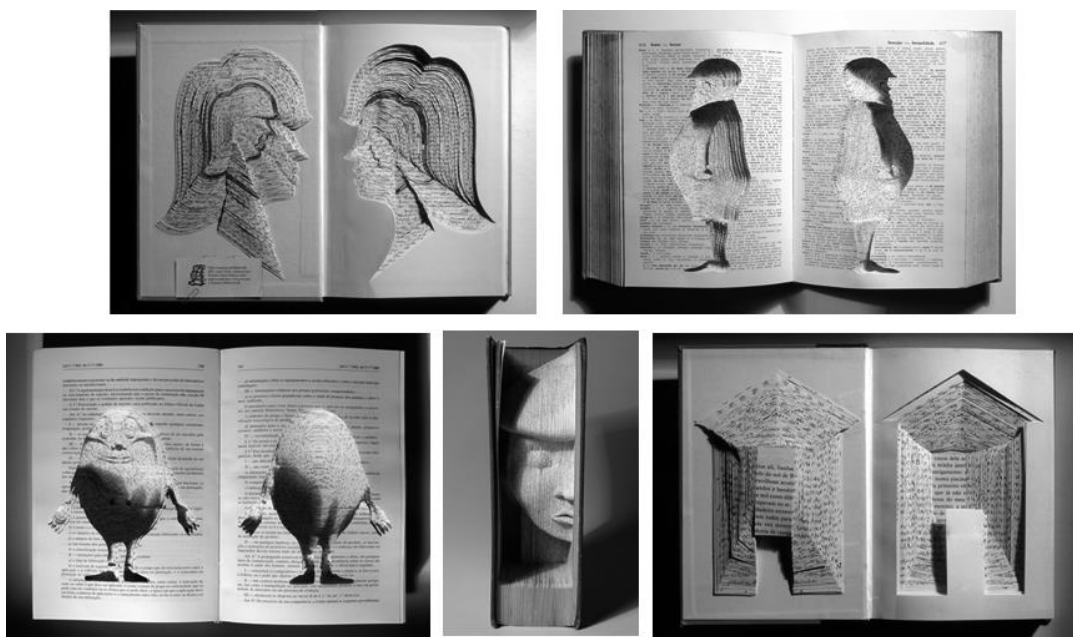


**Figura 5** - Trecho da sequência de secções da imagem digital utilizada na configuração da personagem Tweedledee e Tweedledum (Imagens do autor).

Essa sequência de recorte/colagem resultou na materialização das imagens inicialmente configuradas digitalmente na forma de livros-objeto (Figura 6) e, uma vez fotografadas, essas esculturas e baixos-relevos tornaram-se imagens das personagens e objetos do início do projeto. O resultado desta etapa foram: meia face de Alice aplicada à capa (Figura 6d); Tweedledee e Tweedledum (Figura 6b) aplicada à página 25; Humpty Dumpty, (não utilizada); Abertura de capítulo O espelho, páginas 6/7; dois baixos-relevos usados como falsas guardas (Figuras 6a e 6e); e coluna lateral aplicadas às páginas 23, 32, 40, 49, 57, 71).

Este processo pode ser resumido nas seguintes etapas:

- a - Desenho das personagens para especificar a forma ideal para a modelagem;
- b - Modelagem digital das imagens no computador usando o pacote 3D Studio;
- c - Seccionamento das imagens digitais, usando a ferramenta de iluminação;
- d - Impressão das secções utilizadas como moldes para o recorte das páginas;
- e - Recorte e colagem dos trechos a partir da terceira capa do livro utilizado.



**Figura 6** - Livros-objeto empregados na produção das ilustrações (Imagens do autor).

### 3.2 Segunda etapa

O fato de se tratar de uma história muito conhecida foi decisivo para iniciarmos o projeto pelas imagens, tomando a liberdade necessária para experimentar técnicas e materiais e para atualizar as características de um livro dedicado à infância dos dias de hoje. No entanto, a transformação de ideias soltas em um projeto conciso aconteceu quando o conceito de inversão por espelhamento alcançou a forma do texto, em sintonia com o que ocorria nas imagens. A ideia de inversão engendradora no texto se deu a partir da

percepção da presença de trechos em verso inseridos ao longo da narrativa originalmente escrita em prosa.

A ideia de reescrever os trechos escritos originalmente em verso na forma de prosa e a narrativa original em prosa na forma de verso resultou em um texto leve e adequado ao público infantil, em sintonia com a tradição das rimas na literatura infantil do século XIX. As histórias populares rimadas tiveram seu auge na Europa no século XIX, na forma livretos que, ao chegar ao Brasil, receberam o nome de literatura de cordel. Alan Powers (2008) aponta também a importância do livro *Um jardim de poemas infantis* (1885) do famoso escritor de histórias de aventura Robert Louis Stevenson e descreve seu êxito “projetando-se para a infância por meio do poder da imaginação” (POWERS: 2008, p. 34).

Alan Powers mostra que os dois livros – *Um jardim de poemas infantis* e *Alice através de espelho* – foram publicados no mesmo período e que obtiveram grande sucesso, fazendo parte da era de ouro dos livros ilustrados e ressaltando o caráter revolucionário da obra de Lewis Carroll. Do mesmo modo, ressaltamos a importância da característica tradicional dos desenhos originais de John Tenniel que, somada a nossa intenção de produzir ilustrações coloridas de caráter mais narrativo, foi uma forma de preservar a forte integração conseguida entre o texto de Carroll e as imagens de Tenniel. Uma das alterações engendradas no nosso projeto foi a produção de um número reduzido de ilustrações coloridas (Figura 7b), em formato ampliado e na forma de páginas inteiras e páginas duplas, ao invés de pequenas imagens aplicadas dentro do corpo do texto.



**Figura 7** - (a) Ilustração de John Tenniel. (b) Releitura desta ilustração para as páginas 44/45 (Imagens do autor).

### 3.3 Terceira etapa

Como ponto de partida para as colagens, usamos fotografias das esculturas combinadas aos desenhos lineares, inserindo-as como parte da composição (Figuras 8a e 8b) e, em outros casos, tomamos apenas o desenho original de Tenniel como um disparador para iniciar a colagem (Figuras 7a e 7b). Os desenhos foram ampliados



artesanalmente pelo sistema chamado de “grade transferencial” (PANOFSKY: 1991) e, a partir dessas linhas iniciais, iniciávamos a colagem com trechos de imagens impressas. Este procedimento buscava preservar a essência das cenas, procedendo uma síntese das formas dos desenhos, enquanto levava em consideração a influência de novos elementos, como texturas e cores, nas composições.



**Figura 8** - (a) Ilustração da página 25, Tweedledee e Tweedledum, e (b) capa do livro (Imagens do autor).

#### 4 O menino que sonhava transformar o mundo

Há um aspecto onírico que une o livro de Alice e o ideal anunciado no título do livro de Che: no primeiro, Alice adentra em um sonho representado pela passagem através do espelho, enquanto, no segundo, o sonho é anunciado no título e está subentendido na narrativa como um todo. Em termos das ilustrações, o sonho de Alice é tema e assume a forma de alegorias que relacionam o texto e as imagens. O sonho do menino Che, por sua vez, é um ideal que se transforma em alegorias nas ilustrações, adicionando elementos de fantasia a um texto ficcional com aspectos biográficos.

Os livros ilustrados não são exclusividade da literatura dedicada à infância e, mesmo nos chamados livros infantis, alguns críticos consideram a existência do que Sophie Van der Linden (2011) chamou de “destinatário duplo”, separando mediadores de leitura do público infantil. Esta autora lembra que “Ainda assim, e ao contrário da HQ, o livro ilustrado nunca chegou a conquistar um público adulto afora os mediadores” (LINDEN: 2011, p. 30). O que parece aproximar linguagens como o livro ilustrado, as HQs e o grafitti não é um público específico, mas o potencial expressivo de cada forma de arte e, como decorrência, as possibilidades abertas pela hibridização.

Nesse sentido, a utilização do grafitti foi motivada pela convicção de que as características estéticas do grafitti poderiam conceder ao livro parte das características

éticas decorrentes das origens e das características desses murais. Por outro lado, a ideia era criar um livro ilustrado cujo tema era a infância da personagem e, nesse sentido, o formato de livro dedicado às crianças e jovens mostrou-se adequado. O ponto de partida veio da percepção do aspecto icônico da personagem e da força de uma imagem que vem sendo reproduzida há mais de sessenta anos em diversos ambientes e que, por isso, acreditamos carregar significados e identificação popular.

O grafitti foi a técnica de referência utilizada, trazendo em si uma forte diferenciação frente à tradição da ilustração de livros. Obviamente, o grafitti e o livro ilustrado são formas de arte distintas e isso se dá porque as imagens de um livro são reveladas individualmente, enquanto as imagens do grafitti são reveladas coletivamente. A ilustração não é facilmente acessível aos olhos, nem é pública como o grafitti, mas algo inserido em um artefato que precisa ser manuseado, folheado, para ser acessada. Portanto, este tipo de imagem se manifesta esteticamente em âmbito particular, dirigindo-se a cada leitor, na escala das mãos e, mesmo quando impressa em grandes tiragens, é revelada a cada um de forma subjetiva e individual.

Em contrapartida, o grafitti é um tipo de arte urbana que ocupa o espaço público e, por se apresentar em âmbito coletivo, tem a escala do corpo ou maior, sendo revelada à coletividade desde seus antecedentes em eventos históricos como em “maio de 1968”, na França, e nos “Anos de chumbo”, no Brasil. Esses momentos históricos e o poder estético conquistado ao longo do tempo deixaram em suas características formais e técnicas uma identidade de características éticas. As ilustrações do livro “O menino que sonhava transformar o mundo” foram concebidas como uma parceria entre escritor e ilustrador, com a aprovação do texto pela editora antecedendo à encomenda de criação das imagens para produção do livro.

#### **4.1 Referências iconográficas**

O processo do desenho imaginativo aliado ao uso das referências iconográficas foi fundamental para a realização do trabalho, a saber: referências relacionadas à identidade da personagem e as referências da técnica de pintura com estêncil, uma técnica específica do grafitti. A importância dessas referências se devia ao aspecto icônico da personagem histórica ser indistinguível da forma final da personagem do livro, ainda que a maior parte da narrativa esteja voltada para infância da personagem e o projeto privilegiasse esse aspecto narrativo. Portanto, as referências iconográficas alimentaram a expressão gráfica decorrente da leitura do texto e tiveram diferentes funções que descrevemos a seguir.

Por exemplo, a ilustração que se refere à foto de Alberto Korda (Figura 9c) foi utilizada de modo conclusivo, na última página do livro, sendo antecedida também de outros elementos análogos à esta imagem para ambientar a narrativa. Na primeira etapa, duas obras tiveram papel especial na definição dessa ambientação: o pôster do I Encontro Internacional de Canção de Protesto [*Cancion Protesta*], de Alfredo Rostgaard (Figura 9a) e a monotipia de Jim Fitzpatrick. O pôster de Rostgaard divulgou o evento que buscou exteriorizar os dilemas sociais dos oprimidos, iluminando as vozes censuradas de rebelião e esperança de diferentes partes do mundo. A imagem de Fitzpatrick foi a primeira releitura da fotografia de Korda, tornando-se elemento fundamental da construção de Che Guevara como ícone político-cultural, servindo de base para obras de artistas como Andy Warhol, da Pop Art e, principalmente, abordagens críticas de artistas do grafitti como Dolk e Banksy (Figura 9b).



**Figura 9** - (a) Cartaz de Alfredo Rostgaard, *Cancion Protesta*, Cuba, 1967; (b) Grafitti de Banksy; (c) Fotografia de Alberto Korda, *Guerrilheiro Heroico*, 1960. Fontes: Wikipédia  
<https://www.moma.org/collection/works/7913>  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banksybomb.JPG>  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Korda](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto_Korda)

A filósofa Marie-José Mondzain (2013), considera o ícone como uma categoria que pode atuar alternadamente no imediatismo e na mediação, no primeiro caso, por ser de amplo e imediato reconhecimento do público e, no segundo, por atuar numa “transmissão sugestiva de características” (SANTAELLA & NOTH: 2010). Nesse sentido, a técnica do estêncil possibilitou representar a personagem com clareza e fácil reconhecimento, a partir da conhecida imagem de Fitzpatrick, Segundo Mondzain, “Na fabricação do ícone [...] o gráfico corresponde ao decalque, ao desenho. As cores ainda não participam. A este nível, [...] o ícone da imagem, denomina-se apomagma, que significa marca, impressão” (MODZAIN: 2013, p. 183).

Essas referências iconográficas trouxeram aspectos históricos relacionados à personagem e diretamente ligados ao grafitti, concedendo determinada identidade visual do livro. O cartaz tornou-se referência para uma vinheta de encerramento, enquanto a imagem icônica do rosto do personagem foi a base para uma ilustração conclusiva, no sentido cronológico da narrativa. O ícone assumiu, neste contexto, um sentido menos imediato, uma vez que não foi usado na capa, assumindo mais a função mediadora para transmissão sugestiva de suas características junto ao texto.

A frontalidade do rosto do personagem foi uma qualidade utilizada na maioria das ilustrações, como forma de conexão entre a representação do personagem como criança e como adulto, sua representação mais conhecida. Mondzain afirma que uma das regras fundamentais da representação iconográfica é a frontalidade, colocando esta característica em oposição à silhueta. A autora defende que: “O ícone representa alguém de frente [...]. A silhueta é como uma ausência. Ou uma dominação: imperadores e reis são representados em silhueta em suas medalhas e moedas” (MODZAIN: Op. Cit., p. 279). O exemplo utilizado pela autora para a imagem frontal são as representações de Cristo e para a imagem em silhueta as representações de judeus durante o nazismo alemão, que intencionava marginalizá-los exagerando as formas em silhueta, como uma “imagem de sombra” (*Idem*, p. 271).

#### **4.2 Processo de produção das imagens**

A produção dos desenhos considerou a necessária adaptação das cenas à pintura spray, adequando as cenas desenhadas a esta técnica, de modo que pudessem ser configuradas com estêncil no trabalho de grafitti. O estêncil é uma técnica de grafitti na qual um desenho inicial é feito sobre um papel grosso e, em seguida, recortado deste papel para que o espaço vazio ali deixado se torne um tipo de molde para a aplicação de tinta spray sobre a parede. A técnica do estêncil permite produzir e reproduzir imagens e figuras da cultura urbana em auto contraste, criando grande poder de identificação entre a figura representada e o público.

O processo de adaptação do grafitti para o livro ilustrado se deu em três etapas: os desenhos, as pinturas e a produção editorial do livro. Na primeira etapa oito desenhos e duas vinhetas foram produzidos em formato A4 ou duplo A4 e posteriormente ampliados para o formato do grafitti, A0 ou duplo A0, de forma a criar um diálogo com os diversos tipos de informação constantes nos muros. Nessa fase, a obra de Banksy tornou-se referência técnica para pintura com estêncil, sendo utilizada diretamente, como citação no desenho das páginas 14/15 e indiretamente pela observação de imagens produzidas com esta técnica.

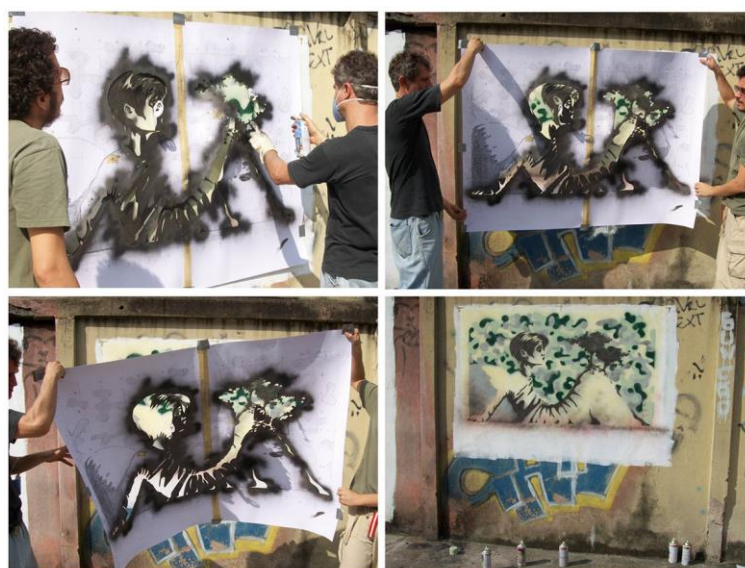




**Figura 10** - Desenhos preparatórios referentes às págs. 8/9 e 10/11 (Imagens do autor).

As pinturas foram feitas em muros do bairro de Vila Isabel, na zona norte do Rio de Janeiro, e incluíram elementos antigos desses muros, trazendo, de forma espontânea, o verdadeiro estado da superfície e sua história. Esses vestígios de outros tempos, como pichações, antigos trechos de grafitti, elementos da arquitetura, defeitos na superfície deram às imagens um tipo de autenticidade em sua ambientação que seria improvável de se conseguir em ambientes virtuais.

Devido à necessária adaptação às condições de um trabalho a céu aberto, a pintura grafitti – parte essencial do trabalho – esteve quase sempre condicionada ao período noturno e visando trazer elementos reais do espaço urbano para o espaço gráfico. Esse processo trouxe uma série de interferências positivas e negativas do público sobre o trabalho, tanto na forma de opiniões, quanto de ajuda prática (Figura 11). Assim, alguns trabalhos tiveram que ser interrompidos e reiniciados mais de uma vez no intuito de respeitar os códigos da ética e da estética do grafitti e, nesse sentido, mantivemos o enquadramento das fotografias dentro dos limites propostos nos desenhos iniciais para evitar eventuais apropriações indevidas.



**Figura 11** - *Making off* da produção da ilustração das págs. 6/7 (Imagens do autor).



A concepção gráfica do livro produzido pela editora Pallas incluiu a captura fotográfica de imagens e, durante a montagem de textos e ilustrações, na editoração do livro, foram discutidos critérios para inclusão ou não dos elementos visuais ali existentes. Ao incluir essas marcas e ruídos visuais, privilegiamos grafittis antigos e apagados que foram recuperados junto aos novos elementos (Figura 12a e 12b) ou aproveitados como texturas e cores. O processo durou cerca de seis meses, incluindo a busca por espaços e autorizações, considerando as experiências e os testes necessários para um trabalho que utilizava a técnica do grafitti como ilustração de livros pela primeira vez.



**Figura 12** - Ilustrações das págs. (a) 8/9; (b) 10/11. (c) Capa do livro. (Imagens do autor).

## 5 Considerações finais

A análise de um processo criativo é guiada pela reconstituição de um percurso de percepções e ações que bem representa a influência mútua entre imaginação e memória. Para Oliver Sacks (2000), este tipo de exercício da memória não se dá pela “re-excitação de traços fixos, inanimados ou fragmentários”. A memória atualiza a ação na forma de uma “construção imaginativa, erguida a partir da relação de nossa atitude com toda uma massa ativa de reações ou experiências passadas, e com um pequeno detalhe importante que aparece normalmente em forma de imagem ou linguagem” (SACKS: 2000, p. 183).

Neste processo, a memória, as comparações e contrastes entre cada livro somam-se a informações como fontes historiográficas, referências iconográficas, fotografias, desenhos preparatórios e making off, sustentando a análise em sentido amplo. Muitas vezes a pertinência, a duração e a importância de cada etapa, como atributos estabelecidos a *posteriori*, são determinados em função de nossa memória junto ao que está documentado para atingirmos uma compreensão daquilo que constituiu o processo. Uma compreensão sempre parcial.

Nos dois livros, as protagonistas são crianças e ocupam pontos centrais das histórias tendo o sonho como elemento de fantasia que se manifesta de formas diferentes nas narrativas verbais e visuais. A caracterização das personagens são outro

ponto em comum: o caráter icônico da figura de Che Guevara é, de certo modo, equivalente à caracterização de Alice representada como rainha no final da narrativa. Em Che, o percurso se conclui ao atingir a fase adulta e, em Alice, a conclusão se dá em analogias como a conquista de um jogo de xadrez.

Há diferenças cronológicas e de gênero entre as personagens, marcadas nas roupas e ambientes, determinando identidades sem que isso influencie diretamente em suas ações. De outro modo, a diferença entre os gêneros prosa e verso também se apresenta como distinção estética nos diálogos entre os textos e as ilustrações, estabelecendo relações de complementaridade específicas. Cada trabalho teve um percurso próprio de pesquisa iconográfica, concepção/rascunhos e configuração das ilustrações que permite sua análise iconográfica seguindo suas relações com o texto e os contextos envolvidos na história.

Por exemplo, a consciência da importância da obra de John Tenniel determinou o ponto de referência para nossas ilustrações em Alice através do espelho, como forma de citação que busca manter algum vínculo com a História da Arte. Nas ilustrações do livro *O menino que sonhava transformar o mundo* há a mesma busca deste vínculo histórico concentrado em uma única imagem: a fotografia *Guerrilheiro Heroico*, de Alberto Korda e suas decorrências. Apesar da diferença de apenas um ano entre as duas publicações e da mesma busca por fundamentação histórica, os processos se distinguem pelas técnicas, materiais e tempo de duração, tendo, o primeiro, cinco anos de duração e o segundo apenas alguns meses.

No caso deste estudo, os processos criativos investigados, documentados e aqui apresentados permitiram-nos tanto reconstituir a gênese e processo de configuração das ilustrações quanto sistematizá-lo em etapas com suas referências, conceitos norteadores e resultados. Seguindo o método da crítica genética, os documentos apresentados mostraram diferentes fontes iconográficas que resultaram em dois livros com identidades próprias, mas também generalizações sobre o fazer criativo resultantes da comparação dos dois processos, evidenciando a busca por cunhar um método específico para cada trabalho. Nas palavras de Cecilia Almeida Salles, “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (SALLES: Op. Cit., p. 30).

A partir dos conceitos e dinâmicas criativas envolvidas na produção de livros ilustrados e do problemático contexto estético, linguístico e pedagógico que ambienta e direciona estes processos, reconhecemos a necessidade de investigações acerca de processos análogos aos aqui apresentados. A análise estética de um objeto tipicamente interdisciplinar não prescinde dos conceitos trazidos a campo por outras disciplinas,

mas, ao contrário, para que cheguemos a sua verdadeira compreensão será necessário conjugar diferentes pontos de vista de forma equânime. O livro ilustrado tem características tão diversas quanto a multiplicidade de temas que ele veicula e grande capacidade de adaptação em função dos seus conteúdos e, nesse sentido, a análise comparativa pode ampliar consciências sobre suas estruturas e processos.

A forma final de cada livro ilustrado se inicia como um desenho imaginativo, passa à experimentação técnica e material, concluindo-se pelas determinações da editora e tem, em cada etapa, uma contribuição específica para o seu processo de configuração. As ilustrações se alimentam da História da Arte e do contexto do seu próprio tempo, tendo sua origem e fim na própria infância. Essa construção imaginativa ganha sentido poético nas palavras de Bachelard: “A infância vê o mundo ilustrado, o mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez. Todos os verões da nossa infância testemunham o eterno verão” (BACHELARD: 2009, p. 112).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Jose Salmo Dansa de. **Estudo das dimensões do livro ágrafo**. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Luzio Coelho. 200 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Uma breve história dos livros ilustrados**. In: Revista Educação Pública - V. 9, Ed. 11 - 31/03/2009 - Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/11/uma-breve-histoacuteria-dos-livros-ilustrados> Visitado em: 14/05/2022.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BARBOSA, Rogério Andrade. **O menino que sonhava transformar o mundo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BRATHOVÁ, B.. **20 Biennial of Illustrations Bratislava**. Bratislava: BIB Departament Bibiana, International House of Art for Children Bratislava / 2005. 456p. Catalog.
- \_\_\_\_\_. **21 Biennial of Illustrations Bratislava**. Bratislava: BIB Departament Bibiana, International House of Art for Children Bratislava / 2007. 408p. Catalog.
- \_\_\_\_\_. **22 Biennial of Illustrations Bratislava**. Bratislava: BIB Departament Bibiana, International House of Art for Children Bratislava / 2009. 214p. Catalog.
- CAMARGO, Luís. **Ilustração do Livro Infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

D'ANGELO, Biagio. **Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto**. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 17, nº 2, p. 33-44, jul./dez. 2013.

DANSA, Leticia. **Alice através do espelho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MONDZAIN, Maria-Jose. **Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

POISSANT, Louise. (2009). **A Passagem do Material para a Interface**. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia: Passado, Presente e Desafios**. São Paulo: unespArte. Disponível em: <[https://turmadod.com/alunos/downloads/2s2009\\_2/hist\\_design/aula05/A\\_Passagem\\_do\\_Material\\_para\\_a\\_Interface.pdf](https://turmadod.com/alunos/downloads/2s2009_2/hist_design/aula05/A_Passagem_do_Material_para_a_Interface.pdf)> Visitado em: 21/04/2022.

SAGAE, Pedro Luís Campos. **Imagens e enigmas na literatura para crianças e jovens**. 2008. 306 f. Tese (doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte (sete histórias paradoxais)**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado - processo de criação artística**. São Paulo: Ed. Intermeios, 2013.

SANTAELLA, Lucia. & NÖTH, Winfried. **Estratégias semióticas da publicidade**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Ler imagens, um aprendizado – A ilustração de livros infantis**. Goiânia: Cãnone, 2020.

THURMANN-JAJES, Anne. & VOGTLE, Susanne. **Manual for Artists' Publications. Cataloguing Rules, Definitions, and Descriptions**. Bremen: Studienzentrum für Künstlerpublikationen / Weserburg, 2010.

WHALLEY, Joyce Irene & CESTER, Tessa Rose. **A history of children's book illustration**. London: John Murray e Victoria & Albert Museum, 1988.