

## O PERITEXTO NO ÁLBUM DE MANUELA BACELAR

## EL PERITEXTO EN EL ÁLBUM DE MANUELA BACELAR

## THE PERITEXT IN THE PICTUREBOOK OF MANUELA BACELAR

DATA DE  
RECEPCIÓN:  
03/06/2015

DATA DE  
ACEPTACIÓN:  
11/12/2015



*Carina Miguel Rodrigues*

CIEC-UMinho, Portugal

carinamiguel@ua.pt

**Resumo:** Pretende-se, neste ensaio, examinar a composição gráfica/editorial do álbum escrito e ilustrado por Manuela Bacelar – figura precursora na criação deste tipo de livro em Portugal –, atentando no seu peritexto, enquanto componente semanticamente ativa e com relevantes potencialidades na construção da significação e da narratividade.

**Palavras-chave:** Álbum; Ilustração e *Design*; Peritexto; Manuela Bacelar.

**Resumen:** Se pretende, en este estudio, examinar el diseño gráfico/editorial del álbum escrito e ilustrado por Manuela Bacelar – figura precursora en la creación de este tipo de libros en Portugal –, prestando atención a su peritexto, en cuanto componente semánticamente activo y con relevantes potencialidades en la construcción de la significación y de la narratividade.

**Palabras clave:** Álbum; Ilustración y Diseño; Peritexto; Manuela Bacelar.

**Abstract:** This article purports to examine the graphic design/publishing of the picturebook written and illustrated by Manuela Bacelar – a precursor figure in the creation of this type of book in Portugal –, paying attention to the peritext while semantically active component and with relevant potentialities for the construction of meaning and narrative.

**Keywords:** Picturebook; Illustration and Design; Peritext; Manuela Bacelar.

## Introdução

Pouco se tem escrito sobre o peritexto do álbum, que, à diferença do romance ou do próprio conto ilustrado, mantém nele um papel capital, excedendo a mera função decorativa e atuando decisivamente na construção de sentidos da obra. Neste tipo de publicação, as componentes que envolvem as páginas onde o relato se desenvolve nem sempre dependem do editor, resultando, com assiduidade, da responsabilidade do ilustrador, logrando evidenciar, por isso, importantes pistas de leitura. Espécie de soleiras (Genette, 1987) com múltiplas funcionalidades, capas, contracapas, guardas ou páginas de rosto constituem, pois, elementos semanticamente férteis que informam, interpelam o leitor e o orientam para o interior do livro, exigindo a sua consideração como parte integrante de um conjunto coerente. Como enfatiza, aliás, José António Gomes,

a leitura global de uma obra – e em especial de uma obra como o *picture story book* – quedar-se-á, pois, sempre lacunar, caso sejam ignorados todos os elementos da periferia do texto cuja observação e entendimento constitui factor essencial da apropriação do livro pelo leitor infantil (Gomes, 2009: 78).

132

Alvo de um tratamento especial, estes elementos físicos/externos merecem uma leitura atenta das suas potencialidades e da sua articulação, pelo diálogo que estabelecem com os textos e pelo jogo que promovem junto do leitor, colaborando na construção de um género específico e único.



Apoiadas nas técnicas de construção do *picturebook*, as obras de Manuela Bacelar (MB) – vulto pioneiro na criação deste tipo de livro em Portugal, cujo trabalho ainda parece exiguamente explorado pela crítica e pela investigação – revelam uma coesão e uma unidade estrutural evidentes a vários níveis.

Nascida em Coimbra em 1943 e formada em Ilustração pela Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga em 1970, MB foi quem, no contexto luso, em 1988, primeiro se dedicou em exclusividade ao labor ilustrativo. A par 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<sup>1</sup>, contando com inúmeras exposições individuais e coletivas, e

<sup>1</sup> Vejam-se, entre muitos outros, os casos de *Silka* (1984) e *Um artista chamado duque* (1990), de Ilse Losa, *História com grilo dentro* (1979) e *O pajem não se cala* (1992), de António Torrado, *O menino chamado menino* (1983) e *O reino perdido* (1986), de Álvaro Magalhães, *Os piratas* (1986), de Manuel António Pina, *Fita, pente e espelho* (1991), de Alice Vieira, *António e o príncipezinho* (1993), de José Jorge Letria, *A nau mentireta* (1991) e *Os ovos misteriosos* (1994), de Luísa Ducla Soares, ou, ainda, *As fadas verdes* (1994), de Matilde Rosa Araújo.

## O peritexto no álbum de Manuela Bacelar

merecedora de várias distinções nacionais e internacionais<sup>2</sup>, a sua incursão, em autoria única, no *picturebook*, na senda das propostas seminais de Leonor Praça (*Tucha e Bicó*, 1969) e Maria Keil (*As três maçãs*, 1988; *Os presentes*, 1979; *O pau-de-fileira*, 1977), 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.

Recorrendo às técnicas de construção de um dos mais ousados e complexos segmentos no quadro da produção editorial para os mais novos, predominam, na obra de MB, ambientes que oscilam entre a realidade e o universo fantástico/onírico, personagens infantis e/ou animais humanizadas, incluindo outras figuras tipificadas do imaginário da criança, bem como vetores ideotemáticos – alguns emergentes, como o multiculturalismo e a homossexualidade – ligados à tolerância e à diferença, à viagem, à liberdade e ao sonho. Desenvolvidas em torno de ações precisas e condensadas, as suas narrativas, frequentemente construídas a partir de mecanismos metatextuais e metaficcionalis, mantêm ainda, do ponto de vista do tratamento diegético, a coloquialidade e a vivacidade discursiva mais apropriadas à competência leitora infantil.

Seja numa narrativa autónoma, como nos títulos *O Dinossauro* (1990), *O Meu Avô* (1990), *Bernardino* (2005), *O Livro do Pedro* (2008), editados pelas Edições Afrontamento, ou integrado numa coleção – recordem-se as séries “Tobias” (Porto Editora)<sup>3</sup> e “Bublina” (Desabrochar), ambas editadas na década de 90 –, seja num álbum de tipo narrativo, com ou sem palavras, como é o caso dos álbuns *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990) e *Sebastião* (2004), quase exclusivamente compostos por imagens, MB deixa-se levar pelo experimentalismo e desobedece, sem medos, aos cânones convencionais da representação textual e visual, combinando múltiplos discursos, vozes e registos linguísticos, e pondo em diálogo diversas visões do mundo. Numa engenhosa combinação plástica e literária, em que o maravilhoso e o humor (e, até, a ironia) são estruturantes, o texto, tendencialmente mais neutro, alia-se a amplas e expressivas ilustrações, onde as reiteradas referências intertextuais/interartísticas desempenham fortes funcionalidades semânticas, apelando, não raras vezes, a um leitor experiente, pela pluralidade de níveis de leitura que promovem.

---

<sup>2</sup> Recordem-se, apenas para citar dois exemplos, a “Maçã de Ouro” da Bienal Internacional de Bratislava e o Prémio Gulbenkian de Ilustração, que recebera em 1989 e 1990, respetivamente, pelas suas ilustrações em *Silka* de Ilse Losa (1989).

<sup>3</sup> A coleção “Tobias” conta, por um lado, com títulos preferencialmente dirigidos aos pré-leitores, nomeadamente, com *Este é o Tobias* (1989), *Tobias Fantasma* (1989), *Tobias, os sete anões e etc.* (1990), *Tobias e o leão* (1990), *Tobias às fatias* (1990) e *Tobias do lado de lá do arco-íris* (1992), a que se juntam outros já mais vocacionados para a faixa dos 6-8 anos, como *Tobias encontra Leonardo* (1991), *Tobias e as máquinas de Leonardo* (1991) e *Tobias "o que eu passei para chegar aqui!"* (1992).

Mas os álbuns em estudo não só concedem maior preponderância à componente pictórica face ao discurso verbal na veiculação da mensagem, como implicam na sua construção/arquitetura outros elementos visuais e externos que, por nem sempre resultarem da responsabilidade do editor/*designer*, senão da do ilustrador, desempenham importantes funções ao nível da orientação da leitura e/ou do leitor.

Além da relação dialógica que as suas palavras e imagens mantêm, permitindo a sua classificação como álbuns ilustrados, as obras constituintes do *corpus* de análise apresentam, pois, embora com algumas variações segundo a chancela<sup>4</sup> ou a natureza da publicação em causa, um conjunto de características físicas e de carácter extratextual que atestam a sua inserção no quadro da tipologia apreciada. Componente essencial do álbum, alvo de um tratamento particular cada vez mais complexo, os seus paratextos não se despojam das suas funções conceptuais/convencionais, cumprindo um papel de relevância na coesão semântica e na expressividade do livro.

O presente ensaio nasce, assim, com o propósito de examinar a composição gráfica/editorial do álbum escrito e ilustrado por MB, atentando no conjunto dos elementos peritextuais que ajudam a enformar a publicação.

## 1. Capas e títulos



Porta de acesso à história e lugar do primeiro contacto com a intriga, a capa do álbum constitui um dos espaços privilegiados para a celebração do pacto de leitura. Mais do que uma ficha de identificação do livro, onde constam o título, o nome do(s) autor(es) e a casa editorial responsável, a capa representa, desde logo, uma síntese do álbum, onde um texto e uma ilustração – nem sempre consonantes – se cruzam, formando um universo indissociável e iniciando a criança na leitura global ou articulada na qual assenta o género.

Nos álbuns de MB, as capas também ostentam, no seu conjunto, além da referência à autora/ilustradora e à editora, uma relação simétrica ou complementar entre o título e uma ilustração alusiva à história, instigando a curiosidade e a reflexão do leitor sobre o seu conteúdo.

Elemento imprescindível da obra e da essência do texto, cuja força ilocutória compromete a sua escolha ou rejeição por parte do seu público, **o título** ocupa sempre uma posição estratégica na

---

<sup>4</sup> Note-se que a autora em estudo foi colaborando com casas editoriais diversas, mais concretamente, no caso da criação de álbuns, com a Porto Editora, a Desabrochar e as Edições Afrontamento.

capa, funcionando como uma espécie de moldura (Reis & Lopes, 2011) entre o mundo ficcional representado e o mundo real em que se encontra o leitor, desempenhando funções de elevado relevo semântico. Resultando a sua escolha de um cuidado especial por parte do autor (por frequente interferência do editor ou de um *designer*, é certo), com o intuito de fomentar o questionamento e a criação de hipóteses interpretativas por parte dos seus recetores acerca do conteúdo do texto, o título pode contribuir com o fornecimento de dados atinentes às personagens, ao enredo, ao tom, ao tema ou ao género da publicação, bem como ao seu público-alvo<sup>5</sup>.

Em estreita afinidade com a narrativa, conferindo destaque a uma das suas categorias, são as personagens principais as que com maior frequência surgem convocadas nos títulos de MB.

A leitura dos referidos álbuns também permite, com base na investigação realizada por Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), o reconhecimento de uma variedade de títulos, a começar, justamente, pelos **nominais**. Possuindo como núcleo um substantivo comum ou próprio, acompanhado ou não de um determinante, estes servem, fundamentalmente, e como o documentam os títulos *O dinossauro*, *Sebastião* ou *Bernardino*, para designar os protagonistas, favorecendo a sua identificação ou, pelo menos, a formulação de hipóteses de partida acerca, por exemplo, da focalização.

Outro exemplo de título define-se pela combinação de um nome e de um epíteto, seja num título de tipo **adjetival**, como em *Tobias fantasma*, que caracteriza a personagem ao mesmo tempo que aponta para o género da publicação (universo fantástico), aproximando-se e ativando o imaginário infantil; seja num título **preposicional**, como em *Tobias às fatias*, um título um tanto enigmático, uma vez que o sintagma pós-nominal não se refere a um estado físico da personagem, jogando, antes, com o formato da publicação e as potencialidades manipulativas do leitor.

O nome do protagonista pode, igualmente, integrar um título **composto**, sugerindo a presença de mais do que uma personagem ou de outros agentes/elementos na ação, tal como o exemplificam os títulos *Bublina e as cores*, *Tobias e o leão* e *Tobias, os 7 anões e etc.* – que por via da referência intertextual ao conto imortalizado pelos Irmãos Grimm aguça a curiosidade leitora face ao universo de personagens ali ficcionadas – ou, ainda, *Tobias e as máquinas de Leonardo*, que sugere indícios sobre a continuação da aventura vivida pelo pequeno herói e Leonardo da Vinci.

Em outras ocasiões, o nome do protagonista surge combinado com uma locução adverbial de lugar, no caso dos títulos que designamos de **adverbiais**, ou, mais especificamente, de

---

<sup>5</sup> Sobre a componente peritextual do álbum, *vide*, entre outros, Higonnet (1990); Lluch (2003); Ramos (2010); Bosch & Durán (2011).

**topográficos**, como em *Tobias do lado de lá do arco-íris*. Um título um algo desconcertante, na medida em que pouco acrescenta sobre o conteúdo da história, senão de modo implícito, trazendo-nos à memória a célebre canção de E.Y. Harburg e Harold Arlen, e, espontaneamente, do conto de L. Frank Baum, *O maravilhoso feiticeiro de Oz*, que retratam as esperanças e os sonhos infantis sobre um mundo idílico e ideal – eixo ideotemático transversal à obra de MB, sublinhe-se.

Outro tipo de título inventariável no conjunto de álbuns em estudo denominar-se-á de **oracional** ou **narrativo**, sendo este aquele que melhor sintetiza a essência da intriga. Qualquer tipo de título deverá, *a priori*, mostrar-se capaz de cumprir, em maior ou menor grau, esta última função (principalmente se pensarmos nos nominativos), porém, aqueles que acabamos de classificar serão, eventualmente, mais informativos. Para tal, contribuem ora a presença de um verbo, em torno do qual se estrutura um conjunto linguístico ou um enunciado de sentido, como em *Este é o Tobias*, título inaugural da série homónima que apresenta ao leitor o seu herói, ora de uma frase nominal, como em *O livro do Pedro (Maria dos 7 aos 8)*, que não aponta diretamente para o protagonista, senão para um objeto, um atributo ou uma propriedade da personagem, apenas referenciada entre parênteses e, logo, em segundo plano, no subtítulo, por sua vez de tipo adverbial (ou **cronológico**, se quisermos ser mais específicos, uma vez que enuncia um marco temporal).

Este tipo de título oracional/narrativo pode, igualmente, formular-se a partir da expressão hipercodificada “Era uma vez”, como em *Era uma vez a Bublina*, que, além de romper com o mundo quotidiano e introduzir o leitor no pacto da ficcionalidade, apresenta a personagem, constituindo simultaneamente uma orientação de leitura com incidências semântico-pragmáticas, esboçando possíveis determinações de género (alusão ao conto tradicional) e de estrutura narrativa.

No caso d’*O meu Avô*, o título não só apresenta a personagem central da história, como o próprio determinante possessivo fornece indicações acerca do modo enunciativo da diegese, facilmente identificável com a voz infantil, e, portanto, desviante da do protagonista da obra (e foco da própria capa), como a sua leitura permite confirmar.

O mesmo se concluiria do título *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*, se a enunciação discursiva não se efetuasse na terceira pessoa<sup>6</sup>. Embora construída a partir de uma frase exclamativa colocada na voz do pequeno herói – e para cuja focalização também concorreria a própria imagem que a acompanha –, podendo gerar a dúvida quanto ao modo narrativo, a escolha deste título reside, essencialmente, no propósito do volume. De cunho metaficcional, é, pois, numa relação – estabelecida pelo próprio narrador – entre o processo de criação da personagem



<sup>6</sup> Referimo-nos, fundamentalmente, nessa condição, à narrativa central (ou de primeiro nível), contada por um narrador externo/heterodieético.

(ou do livro, mais concretamente) e o modo como a autora o dá a conhecer ao leitor que este título se estrutura. Elegendo, no ato da criação, «um modo de olhar, de operar e de dizer a personagem», MB oferece, com efeito, «uma reflexão teórica e consciente» (Camargo, 2008) sobre a construção do herói e da obra. Também a sugestão do tema só ganha maior clareza numa leitura articulada do título e da ilustração, uma vez que é esta última a que maior número de informações fornece relativamente ao enredo.

### 2. Relação título-ilustração

Com efeito, o título não é o único – nem o principal – elemento (para)textual a atuar no processo de compreensão prévia à leitura do texto. Na verdade, se a capa de um álbum pode prescindir do título<sup>7</sup>, ela terá sempre, imperiosamente, de ostentar uma ilustração, quer se repita do interior do livro, quer não. Em todo o caso, trata-se de uma imagem alusiva às personagens e/ou a um momento-chave da diegese, com fortes implicações semânticas e passível, na sua relação com o título, de antecipar o enredo, pelo fornecimento de informações idênticas, complementares ou, até, discordantes/irónicas. Destaque-se o título *Tobias fantasma*, cujo epíteto, além da eventual alusão ao género maravilhoso/tradicional pelo recurso à personagem fantasmagórica, poderia sugerir um carácter atemorizador ou intrigante da história, ideia que a própria ilustração da capa vem contradizer ou, pelo menos, amenizar, mostrando o protagonista numa postura jovial e simbolicamente aliada ao comportamento infantil, promovendo o humor.

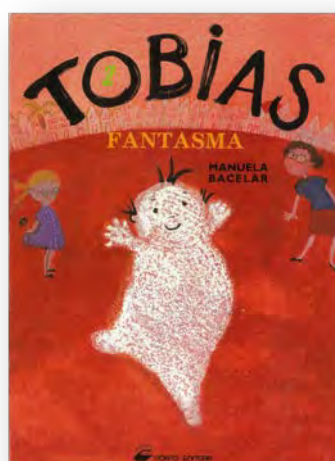


Figura 1 – Capa de *Tobias fantasma*

<sup>7</sup> Recorde-se, a título de exemplo, o caso de *Um dia na praia* (2008), de Bernardo Carvalho (Planeta Tangerina).

Em outros lugares, a ilustração da capa pode simplesmente repetir a ideia traduzida pelo título, como é o caso d'*O dinossauro*, em que ambos os elementos redundam e cuja combinação não resulta de uma opção favorável, uma vez que não cede espaço a inferências, frustrando expectativas previamente concebidas. Tal como o título, a escolha da ilustração da capa tende a refletir a ideia do criador sobre o episódio mais atraente ou dramático da história, sendo de esperar que não seja revelado neste peritexto introdutório a totalidade do enredo<sup>8</sup>.

Os projetos que oferecem uma relação completar serão mais sugestivos, na medida em que promovem a ambiguidade e o questionamento, ampliando as possibilidades de leitura, confirmadas ou não posteriormente. É este o tipo de relação predominante nas capas dos álbuns de MB, onde a imagem reforça a mensagem sugerida pelo título, complementando-o e alargando os seus sentidos, mediante, por exemplo, a antecipação de parte do cenário onde decorre a ação (*e.g.*, *Bernardino*) ou da própria caracterização física das personagens (*e.g.*, *Este é o Tobias*). Veja-se, a comprová-lo, o caso de *Era uma vez a Bublina*<sup>9</sup>, cujo antropónimo não permite, por si só, o reconhecimento da sua natureza e, muito menos, a analogia com uma pequena bruxa epónima.

É, pois, de uma necessária articulação do título com a imagem que resulta a identificação da personagem, para a qual contribuirão, ainda, indubitavelmente, a sua posição e o seu olhar em direção ao leitor. Como sublinhara já Jesús Díaz Armas, «La mirada hacia el espectador, en la cubierta, se ha convertido en lugar común en muchos libros para niños: es una forma de presentar al protagonista y puede indicar simplemente focalización sobre el personaje (Díaz Armas, 2006: 35)<sup>10</sup>».

Mas é, justamente, esse aceno ao leitor — ou a sua carência — que acentua a dúvida semeada no cenário marinho que, desde logo, se apresenta na “primeira” capa de *Sebastião*, e que dificulta o reconhecimento da personagem central. A quem se referirá esta história, afinal: ao grande peixe colorido, que ocupa maior espaço no centro desta página, ou ao bebé que no seu dorso se sustém e logo se ausenta (ou se transfigura) na página de rosto?



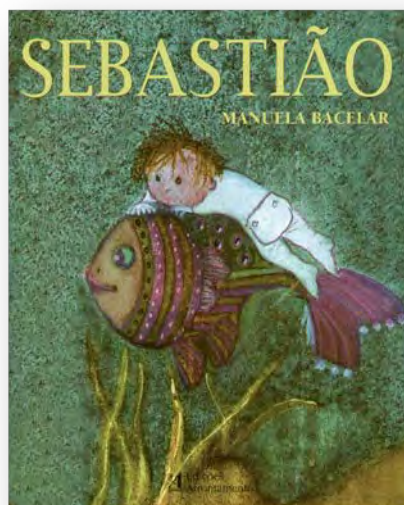
<sup>8</sup> É interessante notar que, na edição francesa do álbum, o dinossauro só é parcialmente mostrado na capa, sendo apenas revelado na sua articulação com a contracapa. Criando um efeito metonímico, com implicações no próprio virar de página, esta será uma proposta eventualmente mais sugestiva.

<sup>9</sup> Informe-se que a escolha da criadora se deve a uma homenagem a uma amiga praguense, cujo sentido do epíteto, em checo, se reporta a uma borbulha, uma bola ou uma bolha de sabão (Autor).

<sup>10</sup> Além de outras várias funcionalidades, lembre-se que as estratégias (diretas ou indiretas) de apelo ao leitor estão fortemente relacionadas com o contrato de leitura. *Vide* Williams (1999) e Díaz Armas (2006; 2008).



Figura 2 – Capa 1 de *Sebastião*



À ambiguidade que a presença de dois elementos na capa instaura soma-se a sua posição lateral e a orientação dos seus olhares à esquerda (ou mesmo ausente, no caso do bebé), como se ambas as figuras emergissem do interior do livro – ou, quiçá, se dirigissem para o seu outro lado –, inibindo, deste modo, a focalização. Competirá ao leitor o cotejo e a recriação sequencial das primeiras páginas do livro, se quiser esclarecer essa dúvida, preencher todas as elipses ou os espaços vazios que emanam do silenciamento da palavra (Pinheiro, 2010).

A ilustração da capa de *O livro do Pedro* revela-se ainda mais ambígua/polissémica na sua relação com o título, na medida em que dispensa pormenores sobre o enredo e as personagens, fornecendo indícios relativos ao tema da publicação. Com efeito, o único coração ali representado, para além de participar numa estratégia de simplicidade do desenho, retrata, de forma clara e simbólica, o eixo temático central, possibilitando a antevisão de uma história de amor feliz. Ao contrário daquilo a que nos tem acostumado a autora, neste volume não é a personagem principal da narrativa que empresta o nome à publicação, já que o título que a encabeça enuncia a referência a um outro livro, sendo unicamente o subtítulo o que permite identificar a protagonista, representada num espaço temporal específico (Autor).

A identificação de Maria só será, prévia e efetivamente, confirmável no confronto com a capa posterior, na qual figura uma menina, toda vestida de vermelho, sugerindo que se trate da mesma personagem invocada no subtítulo, também pelo lugar de destaque que ocupa nas guardas do álbum. Estampadas num mesmo papel de fundo de tipo reciclado, ambos os elementos

periféricos configuram um efeito de espelhamento entre as suas imagens<sup>11</sup>, como se uma buscasse sugerir a resposta aos enigmas levantados pela outra.

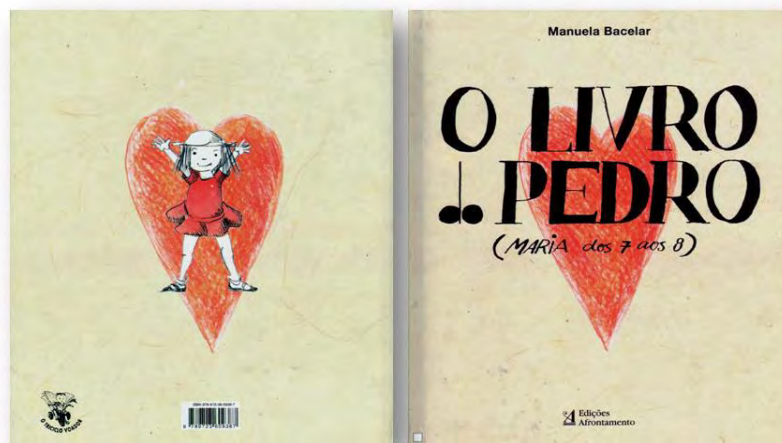


Figura 3 – Capa e contracapa d’*O livro do Pedro*

### 3. Jogo capa/contracapa

Importa destacar, ainda, o relevo da contracapa e o jogo que estabelece com a capa. Componentes do peritexto editorial, esta última associa-se, habitualmente, à autoria do ilustrador, reservando-se a contracapa, enquanto objeto de estratégia de *marketing*, para a responsabilidade do editor. Uma condição, à partida, limitativa do seu dialogismo, mas que o álbum consegue superar, especialmente nos casos em que é concedida aos seus criadores a liberdade de apropriação de ambos os elementos.

De um modo geral, e à eventual exceção das coleções “Tobias” e “Bublina”, originadas com base num formato editorial pré-estabelecido, a conceção gráfica dos álbuns de MB também resultou do trabalho e/ou da inventividade da artista plástica. E se, nos casos das séries, o formato individualiza a composição da capa e da contracapa, compondo-se, esta última, de uma mancha de texto (com um resumo do livro e/ou os títulos da coleção) e de uma pequena imagem autónoma, com eventuais implicações lúdico-semânticas; no caso dos álbuns singulares, a contracapa prolonga a imagem da capa, constituindo com ela uma página dupla ilustrada com



<sup>11</sup> Sublinhe-se que a opção ilustrativa para a capa d’*O livro do Pedro* nasceu da própria autora, em resistência a uma imagem do miolo antes sugerida pelo editor.

## O peritexto no álbum de Manuela Bacelar

unidade visual e de sentido. Em *O dinossauro* e *O meu avô*, por exemplo, as imagens das capas surgem emolduradas em pequenos quadros sobre uns fundos coloridos/padronizados, que estabelecem a ligação com a contracapa, através da recuperação de texturas-chave – como a do dinossauro e a da compota –, convertidas em estratégias gráficas semanticamente férteis. O jogo capa/contracapa resulta, aqui, num convite à leitura, despertando sensações e suscitando expectativas nos seus potenciais recetores.

Em outros lugares, este conjunto peritextual funciona como um resumo da intriga. No álbum *Bernardino*, capa e contracapa oferecem uma visão panorâmica e relativamente completa do cenário, mostrando personagens e acontecimentos relevantes da ação, numa espécie de *patchwork* de imagens do miolo, cujo sentido o leitor poderá recriar uma vez completada a leitura.



Figura 4 – Capa e contracapa de *Bernardino*

É obrigatória a referência à especial configuração gráfica do álbum *Sebastião*, cuja natureza dúplice envolve «a própria disposição dual da capa e da contracapa – que é, afinal, também, capa... –» (Silva, 2010: 69), confirmando-se a ocorrência de dois inícios e, nesta medida, de duas capas, na reiteração de elementos peritextuais como o título, o nome da autora/ilustradora ou mesmo a identificação da editora<sup>12</sup>. A própria distância de registos plásticos/visuais que se interpõe entre uma

<sup>12</sup> Destaque-se, ainda, o detalhe da lombada, que se divide cromaticamente com os fundos de ambas as capas.

capa e a outra<sup>13</sup> baliza a presença de duas narrativas, embora a repetição pictórica do peixe e do menino-herói aduza a ocorrência de duas aventuras vividas pelas mesmas personagens.

Fruto do universo singular do álbum, o projeto gráfico de *Sebastião* colabora na leitura simbólica da publicação. Do mesmo modo que explora as potencialidades dinâmicas do livro, esta narrativa de carácter dúplice acumula a singularidade de funcionar como o móbil de encadeamento não só da leitura, como também do da própria diegese, favorecendo «o cruzamento livre, imediato e profundamente dinâmico (não é difícil darmos por nós a “dar voltas” ao livro!) [...] dos espaços real e onírico» (Silva, 2011) representados. A inversão das capas, ou a sua correspondência ilógica, diante dos registos plásticos de cada uma das narrativas visuais do volume, parece dialogar com o desígnio da obra, um mote caro à criadora, associado à rutura da rigidez do real e à criação de mundos possíveis, a tocar o paradigma do “mundo às avessas” que, tantas vezes, estrutura o imaginário infantil.

Sublinhe-se, além disso, que ambos os elementos peritextuais em epígrafe poderão não apenas relacionar-se entre si, mas, igualmente, com a própria arquitetura da obra, especialmente no caso de estruturas circulares. É, exatamente, o que demonstram as “capas” do álbum *Sebastião* que, ductilmente sintonizadas com o mote da obra, também deixarão implícita a viagem fantástica, “de ida e regresso”, do pequeno protagonista. Além disso, a própria orientação gráfico-espacial das personagens (em sentido contrário ao do percurso tradicional de leitura), na capa da primeira narrativa, relacionar-se-á com o conceito da publicação e o carácter dual da narrativa, convidando ao “virar do livro” e a uma leitura continuada.

Outro aspeto a ter em conta na leitura deste universo periférico do álbum prende-se com a sua organização gráfica (e tipográfica) e a forma como surgem dispostas, na capa e contracapa, as suas componentes verbais e visuais. Como comprovam algumas das composições que temos vindo a comentar, o *layout* da capa oferece um espaço privilegiado de experimentação estética, encorajando o uso variado de cores, fontes, tamanhos e configurações para o título da publicação, enquanto elemento suscetível de orientar a leitura. Justifica-se, a título exemplificativo, a observação das capas do álbum *Sebastião*, cuja alteração da cor do fundo (do multicolorido, na primeira narrativa, para o bege, na seguinte) implica a variação cromática dos caracteres usados nos créditos bibliográficos, adaptando-se aos tons da ilustração da página e concorrendo para uma certa homogeneidade visual e um equilíbrio cromático.



<sup>13</sup> A primeira capa, profusamente ilustrada e multicolorida, assenta no recurso à aguarela; a segunda apoia-se num desenho mais simples e linear, a preto e branco, realizado a tinta-da-china, numa linha próxima do esboço, incluindo apenas, num canto da página, uma pequena e contrastante mancha de cor, em aguarela.

Outro exemplo relevante é a coleção “Tobias”, cujos títulos não só repetem, num corpo de tamanho considerável, o nome do protagonista, conferindo-lhe o devido destaque, como o mostram grafado em grandes pinceladas, em analogia óbvia com o momento da criação ficcional do pequeno herói. Ainda na referida coleção, merece especial destaque o diálogo intertextual sugerido na capa de *Tobias e as máquinas de Leonardo*, que, em jeito de piscadela de olho ao leitor, e ativando a sua enciclopédia pessoal (ou a do mediador adulto), recria, numa espécie de iconotexto, a escrita reversa do sábio renascentista.

Figura 5 – Capa de *Tobias e as máquinas de Leonardo*



Já em *Bernardino*, o título, grafado num tipo de letra manuscrita, surge combinado com a figuração reiterada do pequeno felino que lhe empresta o nome, potenciando o destaque da personagem e facilitando a sua identificação por parte do leitor mais novo.

Conquanto a tímida, e ainda exígua, atenção crítica de que vem sendo alvo, a disposição gráfica do título pode, pois, colaborar no fornecimento de dados variados, relativamente à personagem, ao tema e ao tom da publicação, a alusões intertextuais e ao próprio tipo de relação transtextual, revestindo-se de uma particular importância no apoio à decodificação da mensagem.

Com alguma assiduidade no *corpus*, designadamente em *O dinossauro* e *O meu Avô*, as ilustrações das capas, sejam originais ou repetidas de alguma imagem do miolo, aparecem emolduradas. Um facto que pode, no entender de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001),

gerar um sentido de afastamento, acentuando, ao lado do título e do nome do autor, a existência do livro enquanto artefacto<sup>14</sup>.

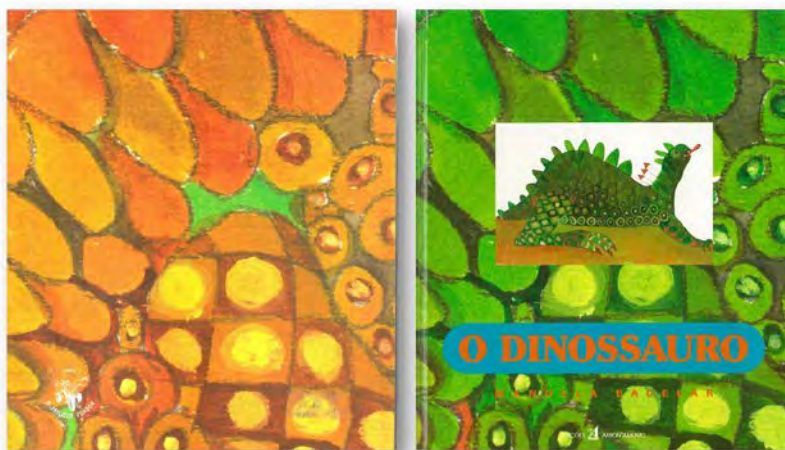


Figura 6 – Capa e contracapa d' *O dinossauro*

Embora responda, muitas vezes, a necessidades ou exigências dos seus criadores, dependendo, por exemplo, da ambiência que pretendam criar, o recurso à moldura para a limitação das imagens da capa fá-las parecer mais arrumadas, menos dinâmicas, desvirtuando, de certo modo, o álbum de uma das suas potencialidades<sup>15</sup>. Na maioria dos livros em análise, contudo, as ilustrações conquistam espaço na altura e na largura das capas, e ultrapassam os seus limites, convidando à imaginação daquilo que não é mostrado, ou desafiando, tão simplesmente, o virar de página (*e.g. Sebastião*).



<sup>14</sup> Cf. «Framing creates a sense of detachment, and together with the title and the author's name on the cover, it emphasizes the existence of the book as an artifact» (Nikolajeva & Scott, 2001: 247).

<sup>15</sup> No entender de Perry Nodelman, «after the cover, we might begin to notice more specific qualities of pictures as a whole. To begin with, a frame around a picture makes it seem tidier, less energetic. Cartoons in picture books usually focus on physical action and rarely have frames, unless they are in a strip format that requires different pictures on the same page to be separated from each other. Furthermore, looking at events through strictly defined boundaries implies detachment and objectivity, for the world we see through a frame is separate from our own world, marked off for us to look at» (Nodelman, 1990: 50).

#### 4. Guardas

Diante da indispensabilidade da capa (e da contracapa), da qual asseguram, tanto do ponto de vista físico como semântico, a sua coerência com o miolo, emergem as guardas ou as «sentinelas do livro»<sup>16</sup>, com a tríplice missão de decorar, proteger e unir ambas as partes que o constituem. Possivelmente porque a sua primeira função é material, as guardas eram consideradas acessórias e inócuas quanto à mensagem textual. No entanto, o seu papel, bem mais subtil do que parece, não tem passado despercebido aos olhos dos criadores, especialmente no *picturebook*, onde, cada vez mais, se revestem de uma importância estruturante na construção da significação e da narratividade.

Espécie de entrada ou vestíbulo<sup>17</sup> multifuncional, pautado por uma necessária homogeneidade cromática, que predispõe o leitor para um determinado estado de espírito, as guardas (iniciais) do álbum cimentam, numa dupla aceção, o ensejo da abertura: a abertura do objeto em três dimensões e a abertura do próprio relato (Van der Linden, 2007; Nières-Chevrel, 2009). Excedendo as suas funcionalidades básicas para encorajar a realização de inferências dos sentidos do texto, estes peritextos iniciais e finais retomam, não raro, como motivo pictórico, um elemento alusivo à história, logrando múltiplas combinações. Daí que a sua leitura imponha, logo à partida, duas evidências: por um lado, a possibilidade de surgirem ou não ilustrados e, por outro, a de variarem/diferirem entre si (Sipe & McGuire, 2006).

Se, em alguns casos, as obras assinadas por MB se caracterizam pela presença de guardas monocromáticas, invariáveis e essencialmente neutras, como em *O dinossauro* e *O meu Avô* – embora do contraste cromático com as suas capas emane a sugestão de uma pausa, a criação de um *suspense*, como se do “abrir e fechar das cortinas” se tratasse –, em outros lugares, elas recriam motivos ou elementos-chave da narrativa, direcionando a leitura para caminhos específicos de interpretação.

As guardas iniciais e finais de *Sebastião* constroem-se com base em ondulantes e generosas pinceladas horizontais, pontuadas por uma gama de tons suaves, numa profusão de beges, verdes e azuis, cuja escolha do motivo – evocador de um espaço natural, silente e

<sup>16</sup> In <http://planeta-tangerina.blogspot.com/2008/02/guardas-olhem-para-elas.html>.

<sup>17</sup> Em analogia com a expressão atribuída por Gérard Genette (1982) a estas componentes peritextuais: *seuils*. Vide, ainda, Sipe & McGuire (2006) e Ramos (2011).

ilusório – não é gratuita. Lembrando uma espécie de papel de parede (ou de têxtil impresso)<sup>18</sup>, este conjunto de guardas resgata do cenário que sustenta a ação o fundo aquático onde se move o menino-protagonista no interior de uma das narrativas que compõem o volume, inspirando o horizonte imaginativo, o universo de evasão da criança, num estado fantasioso e quase metamorfósico, motivado pelo elemento *mar*.

Por sua vez, as guardas d'*O livro do Pedro* caracterizam-se pela repetição sequenciada da menina-protagonista que, em vez de se imobilizar numa postura fixa, como é mais comum neste tipo de guardas (Le Bouar, 2000), se mostra *sous toutes ses coutures*. Maria transmuda-se, em verdadeira pantomima, numa multiplicidade de posturas, aleatoriamente ligadas ao comportamento infantil e que nenhum fio narrativo motiva: ora a brincar, ora a dançar, ora a ler, ora a sonhar... Uma mostra de piruetas gratuitas, que, em outros espaços, contribuiria para atenuar o caráter dramático de certos acontecimentos ficcionados, mas que, aqui, concorre para a expressão do ambiente harmonioso e feliz no qual cresceu a menina, retratando emoções e estados de espírito. O próprio jogo cromático entre o vermelho do vestido de Maria em contraste com um desenho de contorno, (quase) experimental, a preto e branco, sobre o fundo praticamente despido de cor duplicado da capa, reveste-se de uma importante funcionalidade semântica, colocando em destaque a personagem enquanto símbolo do amor<sup>19</sup> e *leitmotiv* da diegese.



Figura 7 – Guardas d'*O livro do Pedro*

<sup>18</sup> Como informa Françoise Le Bouar, «les pages de garde à effet de matière reprennent là de façon surprenante et spontanément, la tradition de trompe-l'oeil des papiers peints, lorsqu'ils imitaient des cuirs, des tissus, ou des éléments d'architecture» (Le Bouar, 2000 : 104).

<sup>19</sup> Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «o vermelho, cor de fogo e de sangue» é «universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho. [...] É a cor da união» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 686-687).



## O peritexto no álbum de Manuela Bacelar

Sem variação entre si, nem ao longo da coleção, à exceção da cor de fundo que distingue cada número, as guardas dos títulos da coleção “Tobias” não só divertem o leitor pela dimensão lúdica dos seus motivos, como apontam hipóteses de leitura da obra, pela recuperação visual de uma diversidade de personagens, objetos e outros símbolos icónicos, facilmente reconhecíveis no conjunto dos livros. O mesmo acontece com os volumes da série “Bublina” que, embora pautados pela repetição de motivos comuns às histórias, para sugerir a existência e a formulação de interpretações acerca de episódios subsequentes, também lembram as páginas de um caderno de esboços<sup>20</sup>, como forma de aproximar a criança-leitora do processo de criação – o eixo motor da série “Tobias”.

Em contraste com as restantes publicações do *corpus*, as guardas do álbum *Bernardino* variam entre si através do recurso a um paralelismo cromático que enfatiza a passagem do tempo. Assente na dicotomia dia/noite, que, em sentido mais lato, também simboliza a abertura e o encerramento da narrativa (e da leitura), a duplicação da ação em dois espaços temporais distintos também se revela uma opção semanticamente fértil, fazendo eco do mote da obra ou, mais precipuamente, da solidão do protagonista – e da sua constância ao longo da diegese –, bem como da importância da música na sua vida. Uma espécie de síntese da narrativa ou da interpretação que propõe (e que o próprio plano/enquadramento visual do cenário também reforça); um possível sentido de leitura para o final provisório ou aberto desta história.

147

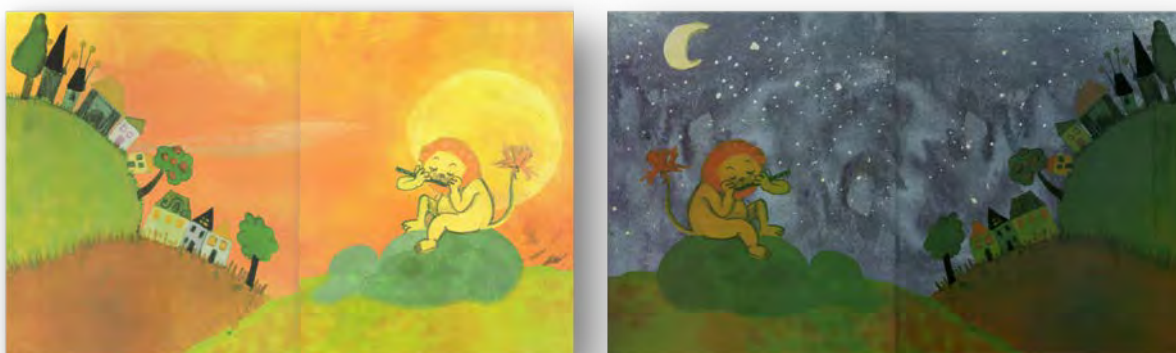


Figura 8 – Guardas iniciais e finais de Bernardino

<sup>20</sup> Atente-se nos contornos nem sempre definidos, na presença de anotações pessoais, ou mesmo, no caso das guardas da coleção “Bublina”, na própria ausência de cor.

## 5. Anterosto e frontispício

Prolongamento (ou duplicação) da capa, o frontispício consiste, substancialmente, numa página identificatória do livro, onde se reiteram o título, os nomes do autor/ilustrador e do editor, acompanhados (ou não) de uma imagem, regra geral reduzida e emoldurada, de algum detalhe da ilustração interna. Conquanto assente em convenções, sobretudo, de ordem editorial, este elemento paratextual revela-se, no álbum, igualmente capaz de orientar a leitura ou induzir uma interpretação.

Também a este nível a obra de MB comprova versatilidade, confrontando o leitor com diferentes tipos de folhas de rosto. Se, em alguns casos, estas páginas se cingem a repetir as capas dos livros (*e.g.*, *O livro do Pedro* ou *Bernardino*), oferecendo, contudo, elementos plásticos e gráficos que asseguram a sua ligação com a página que imediatamente a precede (o anterosto, onde também se inscreve a ficha técnica), colaborando na construção de uma dupla página com unidade visual, em outros podem conter informações que possibilitem interpretações mais amplas, confirmando ou não hipóteses previamente formuladas.

No álbum *Sebastião*, ambas as narrativas que o enformam ostentam uma imagem nos seus respetivos frontispícios, sendo que apenas um deles repete uma ilustração do miolo. Naquela que teremos como a primeira narrativa (considerando a presença única do código de barras na seguinte), a página de rosto, apoiada num registo distinto do da capa, substitui a presença do menino-herói pelo seu atributo – uma caneca, que esconde em si um líquido azul, e atrás da qual se consegue entrever a cauda e a cabeça de um peixe. Um conjunto de elementos visuais que favorece a criação de expectativas quanto ao enredo, suscitando interrogações, por exemplo, relativamente à figura central. Além disso, a ilustração desta página também parece funcionar como uma narrativa preliminar ou um “pré-relato”, mostrando o peixe fora da caneca e com um olhar inclinado na sua direção (ou, talvez, na do próprio leitor), como se lhe desse a entender que se tinha escapado dela ou, até, insinuasse o motor da intriga, antecipando o enredo.



Noutros casos ainda, o anterosto e/ou o frontispício podem constituir espaços privilegiados para iniciar a narrativa. É este, justamente, o caso dos dois primeiros títulos publicados sob a chancela da Afrontamento, *O dinossauro* e *O meu Avô*, em que estas antecâmaras cedem espaço aos seus respetivos *incipits*<sup>21</sup>, numa simbiose que rompe com as dicotomias realidade/ficção, enunciação/enunciado.

---

<sup>21</sup> É de ressaltar, contudo, que, no caso de algumas traduções dos títulos mencionados (nomeadamente em França, nas Edições Limalle), este paratexto introdutório é corrompido, destituindo-se dessa mesma função narrativa.

## O peritexto no álbum de Manuela Bacelar

Em *O dinossauro*, esta dupla página introdutória oferece uma ilustração mais sugestiva do que a capa. Partindo de uma composição curva que se estende do anterrosto à página de rosto, imprimindo movimento e ritmo visual, centra-se, agora, no dorso do animal enunciado no título ou naquilo que, tal como o texto indica, aparenta tratar-se de um monte, onde figura um pequeno aglomerado de casas: «Em frente à minha janela, há um monte com árvores e algumas janelas». Um breve texto de apresentação ou uma primeira descrição do espaço que, na presença de um título alegórico, ampliaria o horizonte de expectativas do leitor. Não obstante, a combinação verbo-icónica escolhida para esta dupla página não exonera totalmente a formulação de interpretações, uma vez que apenas apresenta parte da criatura em epígrafe e que esta não volta a ser convocada textualmente antes de se virarem algumas páginas, suscitando interrogação face às hipóteses inicialmente desenvolvidas.

Também em *O meu Avô* o leitor é confrontado com uma página dupla ilustrada, mas onde o elemento gráfico central e a mancha vocabular se oferecem no anterrosto. No lado esquerdo da página, apresenta-se o idoso-protagonista, cujo significado especial o *incipit* audivelmente ecoa nas palavras: «Este é o meu Avô». Um sentido de leitura reforçado no prolongamento da imagem – em particular da linha de terra, que delimita o espaço e conduz a ação –, para a página de rosto, onde figura um morango. Símbolo do afeto e do amor, este fruto, aparentemente inócuo, poderá representar o sentimento que une avô e neto, e ao qual a sua «presença protagonista, primeiro no triângulo da capa (avô-morango-neto), e, agora, na página do lado direito, não parece ficar alheia» (Carvalho, 2006: 71), constituindo um agente determinante para a apreensão da intriga.



Figura 9 – Anterrosto d' *O meu Avô*

De caráter mais sóbrio e contido, salientam-se, ainda, as folhas de rosto dos volumes das coleções “Tobias” e “Bublina”, que recuperam um fragmento da ilustração do miolo, reforçando a coesão visual/gráfica da publicação, criando expectativas e antecipando a leitura. No caso dos primeiros, a página que acolhe, habitualmente, a ficha técnica (noutros casos reservada para a última página do livro) revela, ainda, poder ser aproveitada para a introdução de outros paratextos ou filactérios úteis à compreensão global da obra. Destaque-se, entre outros, o caso de *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*», cuja página de rosto inclui a representação pictórica da ilustradora-narradora que, através de um balão de fala, se dirige ao leitor para lhe explicar o propósito do volume, auxiliando-o na compreensão e na construção de sentidos da história. Dotada de uma função narrativa, esta solução plástica, comparável a um “prefácio”, aproxima-se do registo fílmico, operando uma espécie de “pré-relato” ou “pré-genérico” (Van der Linden, 2007) tão apreciados no cinema, e instituindo, desde logo, um pacto de leitura.



Figura 10 – Anterosto e frontispício de *Tobias* «*O que eu passei para chegar aqui!*»

## 6- Conclusões

Assumindo a sua criação numa linhagem narrativa, MB oferece um universo de álbuns tipologicamente variado, jogando, desde logo, com as potencialidades formais e estruturais destes volumes. O exame da componente peritextual dos seus livros, trazidos ao público numa altura em que o género era praticamente inexistente em Portugal, veio comprovar a complexidade e a heterogeneidade de uma obra pioneira e claramente inovadora neste universo literário, propondo inúmeros desafios estilísticos e técnico-narrativos que determinam algumas das especificidades daquele que constitui o álbum pós-moderno.

Com efeito, quer surjam numa edição singular (ou autónoma), quer integrados numa coleção, a qualidade destes objetos gráficos evidencia-se, desde logo, ao nível das suas propriedades físicas e gráficas/visuais, questionando as convenções peritextuais e pondo à prova a atenção e a perspicácia do leitor, obrigado a familiarizar-se com os seus modos de funcionamento. Construído como um jogo, onde todas as peças que o compõem exigem uma leitura combinada e atenta dos seus detalhes, promovendo a antecipação de hipóteses e a confirmação de expectativas, capas, contracapas, guardas ou frontispícios são alguns dos elementos do álbum que sedimentam a estrutura coesa da obra em epígrafe e que, respondendo a exigências artísticas e/ou narrativas, desempenham importantes funcionalidades ao nível da orientação do leitor, apontando-lhe caminhos vários de interpretação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacelar, M. (1989). *Este é o Tobias*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 1).  
\_\_\_\_ (1989). *Tobias fantasma*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 2).  
\_\_\_\_ (1990). *O dinossauro*. Porto: Edições Afrontamento.  
\_\_\_\_ (1990). *O meu avô*. Porto: Edições Afrontamento.  
\_\_\_\_ (1990). *Tobias os 7 anões e etc.*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 3).  
\_\_\_\_ (1990). *Tobias e o leão*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 4).  
\_\_\_\_ (1990). *Tobias às fatias*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 5).

- \_\_\_\_\_ (1991). *Tobias encontra Leonardo*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 6).
- \_\_\_\_\_ (1991). *Tobias e as máquinas de Leonardo*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 7).
- \_\_\_\_\_ (1992). *Tobias do lado de lá do arco-íris*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 8).
- \_\_\_\_\_ (1992). *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»*. Porto: Porto Editora (Col. Tobias, 9).
- \_\_\_\_\_ (1996). *Era uma vez a Bublina*. Porto: Desabrochar (Col. Bublina, 1).
- \_\_\_\_\_ (1996). *Bublina e as cores*. Porto: Desabrochar (Col. Bublina, 2).
- \_\_\_\_\_ (2004). *Sebastião*. Porto: Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Bernardino*. Porto: Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (2008). *O livro do Pedro*. Porto: Edições Afrontamento.
- Bosch, E. & Durán, T. (2011). «Una tipología de las guardas de los álbumes». *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 9, pp. 9-19.
- Camargo, F. P. (2008). «O discurso metaficcional em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins». *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 47, pp. 9-36.
- Carvalho, B. (2008). *Um dia na praia*. Oeiras: Planeta Tangerina.
- Carvalho, M. J. (2006). *A interação semiótica texto-imagem nas obras impressas e ilustradas de literatura infantil. Ler, ver, desconfiar...*. Consultado em 20 de maio de 2015, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5140>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa : Teorema.
- Díaz Armas, J. (2006). «El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo». *Primeras noticias*, 222, pp. 33-40.
- Díaz Armas, J. (2008). «La imagen en pugna con la palabra». *Saber (e) educar*, 13, pp. 43-57.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Col. Poétique. Paris: Éditions du Seuil.
- Gomes, J. A. (2009). «Relatório do painel 1». In Borges, M. H. (Coord.). *Formar leitores para ler o mundo* (pp. 77-80). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Higonnet, M. R. (1990). «The playground of the peritext». *Children's Literature Association Quarterly*, 15(2), pp. 47-49.
- Le Bouar, F. (2000). «Dans le secret des pages de garde». *La revue des livres pour enfants*, 191, pp. 95-108.
- Lluch, G. (2003). «Textos y paratextos en los libros infantiles». In J. I. Albentosa; P. Cerrillo y S. Yubero (Coords.). *La formación de mediadores para la promoción de la lectura: contenidos de referencia del Máster de Promoción de la lectura y literatura infantil* (pp. 263-276). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nières-Chevrel, I. (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier Jeunesse.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. New York: Routledge.



## O peritexto no álbum de Manuela Bacelar

- Nodelman, P. (1990). *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*. Georgia: University of Georgia Press.
- Pinheiro, M. A. (2010). *A representação do silêncio em dois álbuns narrativos para a infância*. Consultado em 20 de maio de 2015, <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2812/1/2010001229.pdf>
- Ramos, A. M. (2010). «Ilustrar para além da ilustração: o contributo dos paratextos». In González Vida, R., Moleón Viana, M. A. & González Castro, C. (Eds.). *Actas del I congreso internacional arte, ilustración y cultura visual en educación infantil y primaria: construcción de identidades* (pp. 487-492). Granada: Universidad de Granada.
- Ramos, A. M. (2011). «Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo». In Roig Rechou, B. A., Soto López, I. & Neira Rodríguez, M. (Coords.). *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-40). Vigo: Xerais.
- Reis, C. & Lopes, A. C. (2011). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Sipe, L. & McGuire, C. (2006). «Picturebook endpapers: resources for literary and aesthetic interpretation». *Children's literature in education*, 37, pp. 291-304.
- Silva, S. R. (2010). «Recensão de *Sebastião*, de Manuela Bacelar». *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, Série II, 20, pp. 69-70.
- Silva, S. R. (2011). *Entre textos. Perspectivas sobre a literatura para a infância e a juventude*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Van der Linden, S. (2007). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.
- Williams, G. (1999). «Children becoming readers: reading and literacy». In Hunt, P. (Ed.). *Understanding children's literature* (pp. 151-162). London: Routledge.