

PERSPECTIVA

REVISTA DO CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
Volume 36, n. 1 – p. 35 – 56, jan./mar. 2018 – Florianópolis

ISSNe 2175-795X

Quando as imagens substituem as palavras: a coleção “Imagens que contam”, da Pato Lógico


Ana Margarida Ramos
Carina Rodrigues



Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro – Portugal


Email: anamargarida@ua.pt

 <https://orcid.org/0000-0001-5126-4389>

Carina Rodrigues

Universidade de Aveiro – Portugal

Email: carinamiguel@ua.pt

 <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=2344311517901502>

Resumo

Este texto pretende analisar uma coleção de livros-álbum sem texto, intitulada *Imagens que Contam*, da editora portuguesa Pato Lógico, publicadas entre 2014 e 2017, à luz das teorias contemporâneas sobre o livro-álbum (ou livro infantil ilustrado), e sobre o poder narrativo das imagens. Debruça-se com especial ênfase sobre elementos peritextuais e temáticos, procedendo à leitura individual e comparada dos vários volumes, sublinhando a coerência da coleção. De autoria de alguns dos mais importantes ilustradores portugueses da atualidade, os seis volumes em análise, distinguidos com vários prémios nacionais e internacionais, espelham bem a qualidade e a vitalidade da literatura para crianças e jovens em Portugal. Inserindo-se num tipo de publicação particular, esses volumes dependem exclusivamente dos elementos peritextuais e visuais para narrar uma história. No caso dos livros em análise, não só as imagens substituem completamente as palavras, como o texto impresso está completamente ausente do livro, já que o título e os créditos das publicações são também manuscritos pelos autores, assumindo-se como ilustração/imagem, apresentando aspetos visuais e/ou (tipo)gráficos comuns, que sugerem pistas de leitura e merecem estudo e reflexão.

Palavras-chave: Livro-álbum sem texto. Ilustração. Peritextos.

Recebido em: 11/07/2017

Aprovado em: 11/09/2017



<http://www.perspectiva.ufsc.br>

 <http://dx.doi.org/10.5007/2175-795X.2018v36n1p35>

Abstract**When pictures replace words: the collection “Images that tell”, by Pato Lógico publisher**

The purpose of this paper is to analyse a collection of wordless picturebooks titled *Imagens que Contam* “Images that Count”, published by the Portuguese publisher Pato Lógico between 2014 and 2017. Considering contemporary theories on picturebooks and the narrative meaning of images. By studying peritexts as well as the themes of the picturebooks, this text proposes an individual analysis of each volume as well as a comparative one, underlining the coherence of the collection. Authored by some of the most important contemporary Portuguese illustrators, several of the six volumes analysed received national and international awards. They also reflect the quality and the vitality of contemporary children and young adult’s literature in Portugal. As they are wordless picturebooks, these volumes depend exclusively on peritextual and visual elements to tell a story. In the case of the books in analysis, the images totally replace the words, and the printed text is completely absent from the book, since the title and credits are also handwritten by the authors, becoming part of the illustrations. Visual and graphic aspects of these wordless picturebooks are there crucial for the reading process and they will be studied and analysed.

Keywords:

Wordless
Picturebook.
Illustration.
Peritexts.

Resumen**Cuando las imágenes reemplazan las palabras: la colección “Imágenes que cuentan”, de la editorial Pato Lógico**

Este texto analiza una colección de libros-álbum sin texto titulado “Imágenes que cuentan”, de la editorial portuguesa Pato Lógico, publicadas entre 2014 y 2017, a la luz de las teorías contemporáneas sobre el libro-álbum (o libro infantil ilustrado), y sobre el poder narrativo de las imágenes. Se centra con especial énfasis en los elementos peritextuales y temáticos, procediendo a la lectura individual y comparada de los diversos volúmenes, subrayando la coherencia de la colección. De la autoría de algunos de los más importantes ilustradores portugueses de la actualidad, los seis volúmenes en análisis, distinguidos con varios premios nacionales e internacionales, evidencian la calidad y la vitalidad de la literatura para niños y jóvenes en Portugal. A partir de un tipo de publicación particular, estos volúmenes dependen exclusivamente de los elementos peritextuales y visuales para narrar una historia. En el caso de los libros en análisis, no sólo las imágenes reemplazan completamente las palabras, sino que también el texto impreso está completamente ausente del libro, ya que el título y los créditos de las publicaciones son manuscritos por los autores, asumiéndose como ilustración / imagen, presentando aspectos visuales y/o (tipo)gráficos comunes, que sugieren pistas de lectura y merecen estudio y reflexión.

Palabras clave:

Libro-álbum sin
texto. Ilustración.
Peritextos.

As narrativas visuais: contar histórias com imagens

Inicialmente destinado aos primeiros leitores – ou pré-leitores –, por (quase) prescindir da palavra escrita, o livro-álbum sem texto – livro de imagem, na designação brasileira, ou *wordless picturebook*, no âmbito anglo-saxónico –, enquanto forma multimodal, tem sido objeto de arrojadas experimentações que põem em relevo a sua arquitetura/materialidade, com funcionalidade ao nível da coesão semântica e da orientação da leitura.

A crítica, sobretudo a oriunda dos estudos literários, contudo, tende a não considerar essas produções, atendendo à ausência de texto verbal, não obstante o cariz narrativo dessas publicações, bem como aos seus destinatários preferenciais. Mesmo a designação de livro-álbum sem texto ou quase sem texto não seja completamente pacífica (BOSCH, 2014, p. 71), a definição mais consensual de *wordless picturebook* aponte para “a narrative contained within a book format, essentially based on the sequencing of images (fixed and printed) whereby the page is the unit of sequence”.

Designações aparentemente sinónimas, como “narrativa visual”¹, “história visual” ou “narrativa por imagens”, reforçam a ideia, no entender da mesma autora, da centralidade da palavra na definição de um livro, tratando-se de propostas que sublinham sempre essa ausência. Emma Bosch (2012) estabelece distinções entre vários “graus” ou “níveis” de presença/ausência de texto verbal; no entanto, no âmbito deste estudo, e tendo em conta a coleção em análise, não há dúvidas de que estamos perante livros-álbum sem texto, uma vez que, para além dos “imprescindíveis” créditos editoriais, ele apenas surge nos títulos das publicações e sob a forma de uma única palavra, dependendo, exclusivamente, da narração de elementos peritextuais e visuais.

Com efeito, mesmo autorizando a inserção de um conjunto de elementos verbais, como o título e os créditos da publicação (incluindo a ficha técnica), que em nada inibem o seu funcionamento interno, nem a sua especificidade de leitura, é sob uma sequência de imagens e as suas articulações – temporais, espaciais e causais – ao longo das páginas, envolvendo as próprias fronteiras do livro não raras vezes carregadas de sentido (LINDEN, 2013), que se constrói, nesse tipo de obras, a narratividade e a significação.

Todavia, os desenvolvimentos contemporâneos desse formato, sobretudo os de cunho pós-moderno² (SIPE; PANTALEO, 2008; KÜMMERLING-MEIBAUER, 2015), com implicações metaficcionais e autorreflexivas, permitem hoje perceber como o universo de destinatários cresceu e se alargou consideravelmente, incluindo crianças, jovens e adultos, exigindo leituras críticas e estudos cada vez mais centrados na dimensão narrativa das imagens e no seu processo de interpretação, exigindo leitores ativos e participativos.

O livro-álbum sem texto³ impõe, pois, uma leitura que vai mais além da decifração e da denotação, não podendo dirigir-se preferencialmente a um público que não tenha ainda adquirido a competência leitora. Até porque são evidentes as diferenças entre as habilidades de leitura do texto e da imagem, exigindo o domínio de outros códigos e composições, não constituindo uma competência inata ou ao alcance de todos. Um aspecto que leva também Sophie Van Der Linden (2008) a sublinhar que, não mais do que um relato em prosa, o livro-álbum sem texto, rara ou dificilmente, abre-se a infinitas leituras/interpretações, possuindo um sentido primeiro (que, ao contrário, não obstaculiza a polissemia e diferentes formulações).

Do mesmo modo, a investigadora francesa lembra ainda que esse tipo de edição não se adapta a qualquer contexto de leitura, convocando uma postura de leitura específica, que não pode igualar-se, por exemplo, a de um ritual de adormecimento, cuja narração, a cargo do adulto, faz-se sempre a acompanhar de uma leitura em voz alta. Diante do livro-álbum sem texto, a criança-leitora vê-se, pois, obrigada a abandonar o lugar de espectador, para se converter num dos “atores” ou “ativadores” de um mecanismo de outra natureza, sustentado, por exemplo, na decifração ou na inferência (LINDEN, 2008).

Nos últimos anos, em resultado dos desenvolvimentos desde tipo de publicação, cada vez mais comuns, mais desafiadoras e também mais experimentais, o número de estudos que lhe tem sido dedicado cresceu substancialmente. Ora mais centradas na composição e na análise da construção de uma narrativa (RAMOS; RAMOS, 2011; SIPE, 2012; BECKETT, 2014) através de uma sequência de imagens, ora na receção e na resposta-leitora (ARIZPE, 2004, 2003, 2014; SCHICK, 2014) por parte de crianças a essas propostas editoriais, as publicações de críticos e teóricos vão estabelecendo categorias, nomeadamente entre os livros-álbum sem qualquer texto ou quase sem texto (RICHEY; PUCKETT, 1992; BOSCH, 2014), mas também identificando diferentes fases e gerações na sua construção (NIÈRES-CHEVREL, 2010), explicitando a evolução significativa que este tipo de publicação tem conhecido.

Perry Nodelman (1988, p. 186), por seu turno, sublinha a especificidade dos livros-álbum sem texto, sobretudo tendo em conta as suas exigências em termos de leitura: “Because these books have no words to focus our attention on their meaningful or importante narrative, they require from us both close attention and a wide knowledge of the visual conventions that must be attended to before visual images can imply stories”. Por aqui também se depreende que, à semelhança do constatado com o *picturebook*, na sua forma mais tradicional, quer decorra da intencionalidade criativa (*cross-writing*)⁴, quer do efeito de apropriação por parte do leitor/mediador adulto (*cross-reading*), a complexidade ao nível das técnicas discursivas,

dos próprios motivos temáticos que cruza, bem como a prática de exercícios plásticos que a literatura erudita não permite, deixam de circunscrever o seu leitor a uma faixa etária em particular, ocupando lugar no universo de obras *transgeracionais* que Sandra Lee Beckett (2009) inscreve na chamada (*child-to-adult*) *crossover fiction*⁵ (RODRIGUES, 2013).

Partindo desses pressupostos e da reflexão mais atual sobre as tendências da edição de livros-álbum, visando dar conta das especificidades que os caracterizam, em termos de conceção e possibilidades de leitura, o presente artigo analisa, do ponto de vista da construção, seis volumes publicados na coleção “Imagens que contam”, da editora portuguesa Pato Lógico, entre 2014 e 2017, cuja particularidade reside, justamente, na edição de obras onde as imagens substituem as palavras e está ausente todo o texto impresso (à exceção do título e, em última instância, dos créditos editoriais), apresentando aspetos visuais e/ou (tipo)gráficos comuns, que sugerem pistas de leitura e merecem ser alvo de estudo e reflexão. Desse modo, pretende-se, com recurso da leitura comparada dos vários volumes, identificar o impacto dos peritextos na construção de sentidos, analisar a organização das várias narrativas e refletir sobre os temas e motivos dominantes, com vista a compreender a unidade e coerência que caracteriza a coleção, claramente original no panorama literário português, até pela pluralidade de leituras que promove.

Figura 1 – Capas da coleção



Fonte: Acervo das autoras.

A coleção “Imagens que contam”

Apresentação das obras

Inaugurada em 2013, conforme descrevem os responsáveis editoriais, “como um espaço de liberdade criativa para ilustradores contadores de histórias”, a coleção “Imagens que contam” desafia o leitor “a imaginar uma narrativa contada exclusivamente por imagens, integrada num formato com algumas regras predefinidas: 32 páginas (mais guardas), um título com uma palavra apenas e a reinterpretação do logotipo da editora”.

Desde *Bestial* (2013), título de estreia da coleção, a *Máquina*, mais recentemente trazido a público, em 2017, são já nove os volumes contemplados nessa secção, que conta com as assinaturas visuais de um grupo variado de autores/ilustradores portugueses, em muitos casos, nacional e mundialmente (multi)premiados. Para tanto, a presente análise, recai, mais especificamente, sobre os seis volumes que se seguiram à publicação, em 2013, de *Bestial*, de André da Loba (2013), e *Sombras* (com duas edições, em datas e formatos diferentes), de Marta Monteiro, por surgirem numa fase inicial e, por assim dizer, experimental, manifesta até ao nível do formato distinto e da opção pela capa mole, só depois da qual a coleção ganhou verdadeira e singular identidade.

Em 2014, num formato renovado, com capa cartonada e um tamanho ligeiramente superior, revigorando o impulso promissor da coleção, vem, então, a lume *Capital*, do escritor e ilustrador Afonso Cruz (2014), e *Vazio*, de Catarina Sobral (2014a).

O primeiro, que ganhou o Prémio Nacional de Ilustração 2014, narra a história (do crescimento e da transformação) de um menino que recebe um dia um porquinho-mealheiro e se mostra ávido por engordar – com “capital” – o seu novo amigo. Funcionando como uma crítica ao moderno capitalismo financeiro, cruzando eixos ideotemáticos como os da amizade, do engodo, da ambição, da cobiça ou da ascensão social, entre vários outros, o enredo desenvolve-se em torno da relação afetiva que o menino (entretanto feito homem) nutre ao longo da vida com o seu objeto de estimação, transformando-o num obeso e insaciável devorador de moedas, feliz nos lucros, mas empobrecido no controlo e doseamento da sua rapacidade (CRUZ, 2014).

O segundo, incluído no catálogo *White Ravens* 2014 e distinguido como o *Best of Show* do *Picture Book Show* da revista americana “3x3”, tem como protagonista um homem solitário, insatisfeito consigo e a vida, que vive o seu dia a dia vagueando, em vão, pela cidade em busca de algo que preencha o seu profundo vazio interior. Uma tristeza e melancolia que nada, nem a medicina, a natureza ou a própria arte conseguem amenizar, até ao dia em que, cruzando-se com outra silhueta branca, o seu coração ganha cor e começa finalmente a bater.

Metáfora sobre a forma como o ser humano procura preencher-se a si mesmo, o livro *Vazio* dirige-se a leitores de todas as idades, enaltecendo a importância do contacto humano e, em última instância, do amor, como solução para o reequilíbrio da alma e dos mais abalados estados de ânimo (SOBRAL, 2014a).

Em 2015, com assinatura de Bernardo P. Carvalho (2015), vem a público *Verdade?!*, título merecedor de uma Menção Especial do Prémio Nacional de Ilustração 2015, centrado nas aventuras (e desventuras) em alto-mar de um pescador e o seu cão. Seguindo um esquema tradicional, a narrativa introduz-os num cenário aparentemente normal e sereno, até que os dois amigos de pescaria são surpreendidos por uma inesperada tempestade e veem a sua jornada transformada num verdadeiro pesadelo.

No mesmo ano, dessa vez da autoria de João Fazenda (2016), *Dança* vence o Prémio Nacional de Ilustração de 2015, com o original retrato de um casal composto por duas personagens muito diferentes entre si – ele, cinzento, retilíneo e pesado; ela, alegre, glamorosa e leve – e cujo contraste, visualmente patenteado nas suas cores e formas, reflete os dois universos – e atitudes perante a vida – que os distinguem. Apesar das sucessivas e infrutuosas tentativas, o esforço e a persistência desse homem para acompanhar a mulher na sua paixão pela dança fá-lo-ão encontrar também no amor uma forma de se distanciar de outros vícios e pesos da vida.

Em 2016, pelas mãos de Teresa Cortez (2015), chega aos leitores mais novos *Balbúrdia*, livro-álbum distinguido com a Medalha de Bronze da Revista *3x3 Picture Book Show*, e protagonizado por um menino muito desarrumado, que vê, um dia, no seu quarto, os seus brinquedos amontoarem-se e transformarem-se numa monstruosa criatura que o persegue para fora de casa, ensinando-lhe rapidamente a melhor organizar e valorizar os seus pertences.

Por último, da autoria de Jaime Ferraz (2017), *Máquina* narra a história de um rapaz que, num mundo altamente tecnologizado ou maquina-dependente, recebe do seu avô uma máquina singular, capaz de o fazer viajar para mundos fantásticos – ora por selvas e florestas, ora pelos oceanos e pelo próprio cosmos –, celebrando, também, de uma forma quase maniqueísta, a oposição entre a técnica e a Natureza, entre a máquina e o Homem, num elogio das possibilidades fantásticas oferecidas pelo livro e pela leitura num contexto atual fortemente marcado pelas tecnologias.

Peritextos

Além dos requisitos definidos para a coleção, assentes em edições compostas por 32 páginas (mais guardas), que integrem narrativas construídas exclusivamente a partir de

imagens e onde a matéria verbal se reduz a uma palavra no título, bem como na livre reinterpretação do logótipo da editora, as obras constituintes do nosso *corpus* de análise apresentam outras características físicas e de caráter extratextual que asseguram a sua unidade/coesão estrutural e semântica. Na verdade, são elementos de cariz material, como o formato, o tipo de papel e o próprio processo de impressão, privilegiando a suavidade da textura mate, que asseguram a unidade da coleção, uma vez que cada volume, pertencendo a um criador diferente, recorre a uma técnica e a uma linguagem visual e narrativa particular, resultando num conjunto de obras claramente diverso, ainda que coerente. A relativa contenção no uso de recursos, como as cores, limitadas a uma paleta reduzida na maior parte dos volumes, permite tirar partido dos contrastes e das variações cromáticas, sobretudo quando são usadas manchas planas de cor. Refira-se, a esse propósito, o papel determinante do editor, *designer* gráfico e diretor artístico da editora, André Letria, responsável não só pelos convites aos criadores, mas, principalmente, pela idealização do projeto da coleção.

Desta feita, pode mesmo dizer-se que esses livros-álbum sem texto, estruturados com base numa sequência de imagens – sangradas e, no mais das vezes, de página dupla –, na sua articulação e na relação que estabelecem com o suporte material, não só não dispensam totalmente a mancha vocabular – pondo em causa, desde logo, a sua designação –, como também fazem gravitar o peso da narração sobre os seus peritextos. Praticamente omnipresentes no livro-álbum, em geral, e nas publicações que nos ocupam, em particular, elementos como o título, o nome do autor-ilustrador ou a própria ficha técnica, por exemplo, ganham, como procuramos demonstrar, lugares e formas semanticamente férteis (SERAFINI, 2014; RODRIGUES, 2015).

Porém, e não obstante a presença física do título e dos créditos das publicações, aquilo que, no caso concreto dessas originais edições da Pato Lógico, propõe uma total substituição das palavras pelas imagens, que se prende com o facto desses mesmos peritextos – a começar pelo título – surgirem desenhados ou manuscritos pelos seus autores, assumindo-se como imagem ou integrando a ilustração.

A) Títulos

Enquanto elemento fundamental do livro-álbum, onde o texto é visto antes mesmo de ser lido (até porque, como se referiu, muitos dos seus destinatários preferenciais ainda não dominarão a leitura), o título é, pois, tal-qualmente valorizado na coleção em análise, destacando-se pelo recurso a uma tipografia ou, mais concretamente, a um *lettering* desenhado e/ou pincelado à mão, que, além de reforçar a unidade visual e gráfica, mostra

adaptar-se ao estilo e à volumetria da ilustração, harmonizando-se, por vezes, com o próprio mote ou tom da publicação. A exemplificá-lo estão *Dança* (FAZENDA, 2016), cujo título, disposto no topo da capa, parece acompanhar o ritmo e o movimento dos bailarinos que o cercam; ou *Balbúrdia* (CORTEZ, 2015), cujas letras do título se amontoam na confusão de brinquedos que sustém e atrás dos quais se esconde o pequeno herói. Refira-se ainda que *Dança* é, aliás, o único dos volumes que não recorre ao uso das maiúsculas, opção dos restantes cinco livros. Já no que respeita à escrita dos nomes dos autores, só Catarina Sobral (2014a) e Teresa Cortez (2015) optam por não usar as maiúsculas de forma consistente, mantendo-se fiéis a uma caligrafia pessoal que combina caracteres em maiúsculas e minúsculas, à qual, a primeira recorre em outras publicações, como em *Tão tão grande* (SOBRAL, 2016).

Sendo a única palavra grafada nos volumes, o título vê-se, assim, carregado de sentidos (NODELMAN, 1988), respondendo às funções que os estudos literários atribuem a esse peritexto, nomeadamente a identificação, a designação do conteúdo e a atratividade dos leitores, ainda que, para Genette (2001), só a primeira seja deveras obrigatória. A ideia, também deste autor, de que um bom título deve despertar a curiosidade dos leitores, mas não a satisfazer por completo, está associada à segunda e terceira funções. Nos casos em apreço, é evidente uma certa orientação em termos de leitura, sobretudo em alguns volumes (*e.g.*, *Dança*, *Balbúrdia*), mas também a existência de espaços em branco, principalmente nos casos de palavras ambíguas, como *Capital* (CRUZ, 2014), ou pela adição de sinais de pontuação com valor expressivo, como em *Verdade?!* (CARVALHO, 2015). A designação da coleção é um elemento de grande relevância e eloquência (BOSCH, 2014), antecipando o formato e/ou a estrutura, como acontece nesse caso, em que são somente e apenas as “Imagens que contam” as histórias de cada livro.

Exigindo uma leitura articulada com as imagens que os acompanham, uma vez que são estas últimas são as que maior número de informações fornecem relativamente ao enredo, reforçando a mensagem sugerida pelo título, complementando-o e alargando os seus sentidos. A composição e estratégica colocação espacial dos títulos constituem, pois, orientações de leitura com incidências semântico-pragmáticas. Funcionando como títulos-síntese, regra geral, nominais e/ou adjetivais, referentes ao conteúdo semântico dominante, revelam-se, simultaneamente, apelativos (também por se comporem por uma só palavra) e/ou sugestivos/simbólicos na sua relação com as ilustrações, captando uma ação ou um elemento-chave da diegese (geralmente, com destaque nos protagonistas), estimulando no leitor a sua curiosidade e o levantamento de hipóteses de interpretação. Digna de nota, é ainda a metáfora

visual proposta na capa do livro-álbum *Vazio* (SOBRAL, 2014a), onde a centralização da silhueta branca-protagonista e a disposição do título no seu interior poderão indiciar o processo de maturação experienciado pela personagem.

Figura 2 – Títulos



Fonte: Acervo das autoras.

B) Capas e contracapas

Tanto as capas como as lombadas desses volumes oferecem relevantes indicações iconográficas – se, atendendo à sua forma, se considerarem como parte integrante da componente pictórica – para o estabelecimento do primeiro contacto com a obra, promovendo, desde logo, o “processo de transação” entre os agentes responsáveis pela elaboração do livro e o leitor e/ou o mediador, possibilitando a antecipações de sentidos (MATTOS; RIBEIRO; VIANNA, 2016).

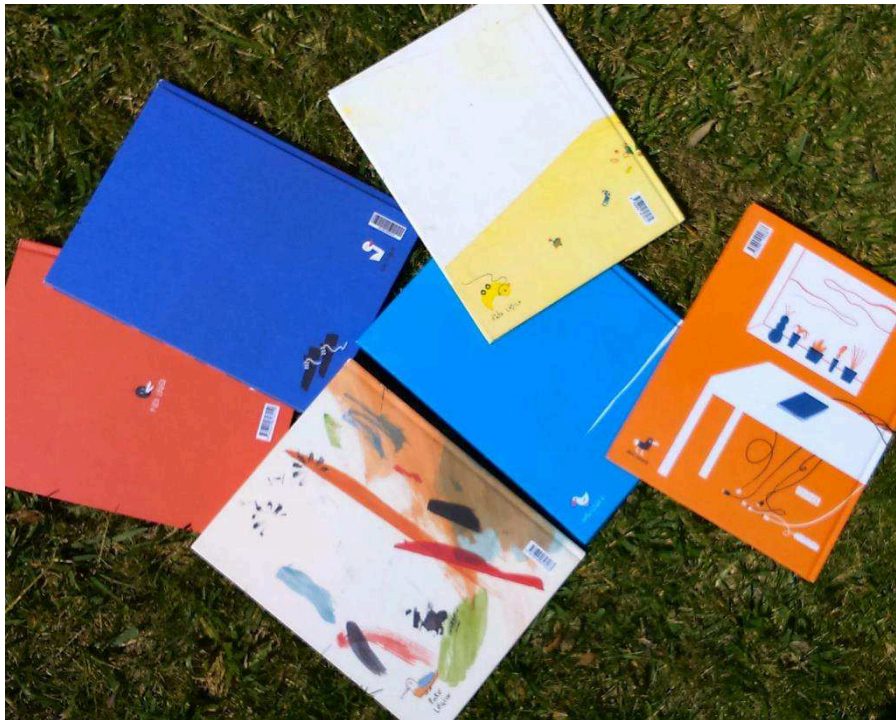
Ao nível da composição ou *mise en page*, essas capas apresentam imagens inéditas, dispostas sobre fundos coloridos que, na maior parte dos casos, prolongam-se até às contracapas e constituem, com elas, páginas duplas ilustradas com unidade visual e de sentido. São exceção a esta regra os volumes *Capital*, cuja contracapa é lisa, prolongando a cor de fundo da capa e incluindo, no centro, o logótipo da editora, reinventado; e *Dança*, que integra, além do logótipo, um par de sapatos, símbolo da rigidez inicial da personagem. No caso de *Verdade?!*, o efeito de prolongamento e continuidade é ténue, mas eficaz, já que uma linha branca é suficiente para sugerir o rasto da embarcação representada na capa.

Com efeito, enquanto as capas centralizam os protagonistas, ora de forma isolada sobre fundos lisos, como em *Capital*, ora incorporados numa ilustração, como em *Vazio*, *Dança*, *Balbúrdia* e *Verdade?!*, as contracapas possuem muito menos elementos visuais e

incidem em detalhes, seja pela simples inclusão do logótipo da editora (e o código de barras, também ele estrategicamente arrumado no espaço da página), que também funciona como elemento decorativo, seja pela criação de um cenário ou de uma simples afinidade cromática, despertando sensações e suscitando expectativas. No caso de *Máquina*, a contracapa funciona igualmente como o desvelamento do segredo, estabelecendo a oposição com a capa e com a tecnologia aí concentrada, que só a exploração do livro permitirá descobrir.

Ressalva-se, ainda, ao nível do arranjo gráfico desses peritextos, concretamente na escolha e colocação espacial das ilustrações e dos títulos, os jogos de planos e perspetivas, com focalizações e impactos visuais distintos consoante as propostas (e a intencionalidade dos seus criadores). Atente-se, por exemplo, na opção pelo plano geral na capa do livro-álbum *Verdade?!* que põe em relevo a relação espacial entre as personagens e o próprio cenário, antecipando uma visão panorâmica da narrativa.

Figura 3 - Contracapas



Fonte: Acervo das autoras.

C) Guardas

As guardas dos vários volumes variam entre si, permitindo sempre o estabelecimento de relações entre as iniciais e finais, e na coleção, em termos de tipologia e de relevo narrativo, podendo fazer parte da narrativa, como acontece em *Verdade?!* e *Balbúrdia*, assegurando o começo e o final da narração e sugerindo, no segundo caso, a sua estrutura

circular e repetitiva, ou delimitando espacial e temporalmente a ação, como é observável em *Máquina*.

De forma mais simbólica, e com base num evidente contraste gráfico-plástico – as iniciais, muito contidas nos detalhes; as finais, profusamente ilustradas –, as guardas de *Capital* também parecem assentar num mesmo paralelismo narrativo, concretamente entre um antes e um depois, primeiro apresentando o protagonista numa anterioridade discursiva (contudo, não localizável cronologicamente), e depois simbolizando o seu desfecho numa posterioridade longínqua e (visualmente simbolizado/a) à escala “universal”. Já no caso de *Vazio*, as guardas surgem decoradas com motivos padronizados em verde que variam entre os losangos, nas iniciais, e os corações, nas finais, sugerindo a sua leitura metafórica enquanto valorização da dimensão afetiva, central para a existência humana. As guardas do volume *Dança* parecem ter menos articulação entre si, uma vez que as iniciais dão conta do contraste que é o ponto de partida para a narrativa e as finais apresentam um gira-discos, elemento associado à música e *leitmotiv* da diegese, que surge em outras páginas da narrativa.

Em suma, esse peritexto confirma o seu relevo na produção editorial contemporânea, constituindo um espaço que não só assegura a transição visual entre o exterior e o interior do livro, como pode assumir funções narrativas privilegiadas, assegurando a abertura e o fecho da própria narrativa (e.g., *Verdade?!*, *Balbúrdia* e *Máquina*), ou procedendo à sua releitura simbólica (e.g., *Capital*, *Dança* e *Vazio*). Mais ou menos desafiadoras e instigantes do ponto de vista da construção de hipóteses interpretativas e da realização de antecipações que a leitura e a exploração dos volumes poderão confirmar, as guardas exprimem ainda o cariz experimental, no sentido laboratorial do termo, desse tipo de elementos, onde os autores põem à prova a sua criatividade.

Figura 4 - Guardas iniciais



Fonte: Acervo das autoras.

Figura 5 - Guardas finais



Fonte: Acervo das autoras.

D) Páginas de rosto e anterrosto

Também as páginas de rosto e anterrosto, igualmente dispostas em páginas duplas, e nas quais se reiteram os títulos e os créditos das publicações, mas sem, por isso, limitarem-se a uma replicação das capas, apresentam-se, na maioria dos casos, com funcionalidade narrativa. Na verdade, se, como em *Capital*, elas ostentam uma simples imagem da figura central, por exemplo, favorecendo a criação de expectativas e suscitando interrogações, noutros volumes constituem espaços privilegiados para a introdução da narrativa – aspeto, desde logo, reforçado em *Vazio*, pela deslocação da ficha técnica para a última página ilustrada da obra – ou para o seu prolongamento desde as próprias guardas, como comprovam os restantes títulos, *Balbúrdia*, *Verdade?!*, *Dança* ou *Máquina*.

Facultando, portanto, uma variedade de estratégias, igualmente motivadas por objetivos lúdicos (NIKOLAJEVA, 2008), essas sugestões plásticas resultam em opções estruturantes e, em qualquer caso, decorrentes de propósitos narrativos.

Além do seu cariz informativo e comercial, as fichas técnicas que, à semelhança dos títulos, como se referiu, também surgem manuscritas pelos autores e o logótipo recriado em cada obra e desenhado também, funcionando uns e outros como imagens ou iconotextos, e desde logo se ajustam e põem em evidência o registo plástico de cada um dos seus criadores.

O *lettering*, em resultado do uso da caligrafia dos criadores, ganha, assim, um impacto acrescido, funcionando como assinatura pessoal, tornando o livro num objeto único, singular e subjetivo. Aos criadores é atribuída liberdade na composição desses elementos, em termos

de tamanho, cor e disposição, incluindo o logótipo e o nome da editora, procedendo a sua reinterpretção pessoal. A comparação dos vários logótipos criados permite perceber como o próprio conceito de “pato”, que está na base do nome da editora, é objeto de leituras diferenciadas, desafiando os potenciais receptores na exploração desses elementos tidos como acessórios. Além disso, um logótipo é um ícone fixo, que assinala a identidade de uma marca, produto ou serviço, pelo que a sua recriação corresponde a uma ideia de subversão e de questionamento das convenções que está subjacente a toda a coleção, ao excluir texto e letra impressa, além de homenagear também, de certo modo, a desejável e cada vez mais prolífica – principalmente, no que a esse universo plástico-literário diz respeito – interlocução autor-editor-*designer*.

As fichas técnicas, apesar de conterem informações dirigidas, sobretudo, ao mediador de leitura, ao proporem a conversão icónica do texto, numa perspectiva eminentemente lúdica, logram, também, reforçar o jogo de ambiguidades sustentado pela narrativa visual. O mesmo se verifica com os logótipos que, (re)criados com base na mesma ludicidade, terão como principal sujeito-destinatário a criança (MATTOS; RIBEIRO; VIANNA, 2016). Especialmente interessante, tanto do ponto de vista compositivo e plástico/visual como das suas potencialidades discursivas, o logótipo de *Balbúrdia*, originalmente recriado – em diferentes peritextos, aliás – sob a forma de um patinho de borracha, além da sua carga simbólica, estreitamente ligada ao imaginário infantil, investe-se de outros sentidos e converte-se num detalhe da ilustração, “apontando para a transcendência e a possibilidade de continuidade do jogo [narrativo] proposto” (MATTOS; RIBEIRO; VIANNA, 2016, p. 358).

Organização narrativa

Sustentadas pela sucessão de imagens, as narrativas estruturam-se praticamente todas por um esquema sequencial, seguindo o fio cronológico, ainda que, em alguns casos, possam pontualmente verificar-se outros esquemas, como o encaixe (*e.g.*, *Verdade?!).* O movimento do virar de páginas, nesses casos, faz o tempo avançar, numa linha cronológica clara. A justaposição de imagens com variações mais ou menos significativas entre elas exprime, assim, mudanças e evolução no estado de coisas, movimento, passagem do tempo, mudanças de cenários e outros acontecimentos. As imagens também identificam protagonistas, tendo em conta a centralidade e o relevo que ocupam em cada imagem e na sequência completa. Vários volumes apontam para leituras simbólicas, metafóricas e mesmo fantásticas, instituindo um protocolo de leitura especial, porém observando, do mesmo modo, exemplos de propostas assumidamente realistas, como acontece com *Máquina*, o título mais recente da coleção.

Este volume, apesar de corresponder à estreia do ilustrador nesse universo literário, apresenta já uma maturidade assinalável ao nível da estrutura narrativa, principalmente no que respeita à manipulação do ponto de vista e da *mise en abîme*, permitindo ao leitor acompanhar e vivenciar, em momentos diferentes, as experiências da personagem principal, primeiro do jogo realizado no *tablet*, depois da sua imersão nas páginas do livro, no final.

A presença de implícitos, a leitura de elementos metafóricos, a sugestão onírica, de índole fantástica ou maravilhosa de várias narrativas, além da vertente satírica que percorre, por exemplo em *Capital*, são outros elementos exigentes do ponto de vista da construção de sentidos. O leitor é chamado a interpretar imagens cujos sentidos se ampliam em diferentes direções, especialmente quando se trata de representar medos, sonhos e desejos, angústias e ansiedades, numa plêiade considerável de emoções e sentimentos.

As imagens, através de diferentes técnicas e recursos, resultam em estimulantes composições, onde a posição, a postura e a expressividade das personagens, os cenários, os jogos e as alternâncias de cores e formas, os planos e os enquadramentos, os contrastes de luzes e sombras, e a profundidade mantêm fortes significações na angulação narrativa, contribuindo para a sua progressão e imprimindo-lhe movimento e dinamismo. A comprová-lo, veja-se, por exemplo, em *Verdade?!*, como o avanço dos acontecimentos é recriado visualmente através do crescimento das ilustrações (e da paleta cromática, com a intensificação de espaços negros sobre os brancos) e da sua ocupação progressiva das páginas – numa composição porventura comparável à célebre proposta sendakiana – até ao ponto climático da intriga, culminando e arrastando, literalmente, a meio do volume, os protagonistas para um profuso turbilhão de cores e sensações. Por aqui, reitera-se também a ideia de “uma construção actancial [...] cimentada numa relação entre o ‘factual’ e o ‘maravilhoso’, entre as aprendizagens humanas e sociais dos seus heróis, e os seus sucessivos encontros com o imaginário e/ou o sonho” (RODRIGUES, 2013, p. 177). Também no caso de *Dança*, as ilustrações de João Fazenda adquirem uma dimensão polissémica, socorrendo-se da alternância de cores e da impressão de movimento para colocar em oposição os dois universos representados e respetivos estados de espírito.

Temas, motivos e destinatários plurais

A variedade de propostas temáticas e narrativas é igualmente evidente, decorrendo não só dos interesses e preocupações de cada um dos criadores, mas também do registo e linguagem visual e gráfica selecionadas. A variação ao nível das cores dominantes e da técnica usada, oscilando entre registos mais contrastantes e outros mais suaves, cria uma

coleção multiforme e visualmente apelativa, onde, apesar das exigências colocadas ao nível do título formado por uma única palavra e da ausência obrigatória de texto impresso, observa-se uma grande liberdade criativa.

Em termos de técnica de ilustração, e apesar de todos os volumes recorrerem ao processo digital, em todo ou em parte do processo criativo, algumas propostas, como é o caso das de Teresa Cortez (2015) e Catarina Sobral (2014a), apresentam ainda elementos que sugerem uma técnica manual, mista, com o recurso do lápis de cor e de cera, ao recorte e colagem de papéis, e aos carimbos. Ambas as publicações se distinguem das restantes, não só pela preferência pelo fundo claro da capa, mas, principalmente, pela exploração das texturas que resultam de fundos e grandes manchas não totalmente planas, tirando partidos dos efeitos do suporte (papel). No extremo oposto, da ilustração digital, temos Afonso Cruz (2014), Bernardo Carvalho (2015) e Jaime Ferraz (2017), estando João Fazenda (2017) no meio do caminho entre os dois grupos, na medida em que recorre a esse mesmo tipo de ilustração, mas mantém elementos visuais, como os espaços não completamente preenchidos ou os vestígios das linhas, que remetem para a manualidade.

Não obstante, há alguns elementos que percorrem vários livros, configurando possibilidades de leituras globais da coleção, como acontece com a oscilação entre representações mais centradas no universo adulto, observáveis em *Verdade?!*, *Dança* e *Vazio*, por oposição à valorização de uma certa perspetiva infantil, presente em *Capital*, *Máquina* e *Balbúrdia*, apontando para a ideia de tratar-se, também por este aspeto, de um exemplo de uma coleção claramente *crossover*. Outro elemento interessante, que reforça essa sugestão de abertura e transversalidade de leituras possíveis, prende-se ao relevo de que os grandes temas universais da literatura aqui ocupam, questionando várias facetas da existência humana, desde os afetos, em *Vazio*, e, em alguma medida, em *Máquina*, à ambição desmesurada, em *Capital*, passando também pelas questões da liberdade e da construção identitária, através da autodescoberta, em *Verdade?!*, *Balbúrdia* e *Dança*.

Em todos os casos, as narrativas são sustentadas por personagens que as protagonizam e que cumprem um processo de descoberta e crescimento pessoal, ocorrendo a ação e a intriga mais ao nível interno e subjetivo, do que externo. As histórias centram-se, assim, em aprendizagens que decorrem das experiências pessoais e de interação com o mundo e com os outros.

Não obstante os elementos comuns, os seis livros em análise permitem igualmente a identificação de preocupações e interesses pessoais de cada criador, sobretudo nos casos em que já tinham publicado obras próprias, como Catarina Sobral, Bernardo Carvalho ou Afonso

Cruz. Este último, por exemplo, tem denunciado, com olhar crítico, partindo do ponto de vista infantil, inocente e ingénuo, as desigualdades e injustiças, em obras como *A contradição humana* (2010) e *Assim, mas sem ser assim* (2013). Bernardo Carvalho, por seu turno, depois de recriar, em moldes diferentes, experiências de fruição lúdica da praia e do mar em *Um dia na praia* (2008) e *Praia-Mar* (2011), onde não estão ausentes ressonâncias do pensamento ecológico, regressa, em *Verdade?!* (2015), ao universo marítimo, recriando-o enquanto espaço simbólico que reúne medos, sonhos e mitos, uma espécie de intertexto simbólico que povoa o imaginário dos navegadores, aventureiros e pescadores. Finalmente, Catarina Sobral debate-se com as grandes questões existenciais que marcarão vários dos seus livros-álbum, como *O Meu Avô* (2014b) ou *Tão tão grande* (2016), centrados na autodescoberta, na construção identitária e no relevo dos afetos estruturantes.

Nos casos das estreias na autoria única de um livro, como Teresa Cortez, Jaime Ferraz ou mesmo João Fazenda, é relevante a oportunidade que uma coleção com essas características cria, cedendo espaço aos ilustradores para contarem histórias através de imagens. De algum modo, ficam evidentes não só as potencialidades criativas e narrativas desse tipo de formato, cujas características se revelam ideais para contarem uma história, mas também a ideia de que os ilustradores podem, ainda, construir narrativas próprias, passando a autores de um “texto” que se encontra apenas expresso visualmente.

Considerações finais

Os diferentes prémios e distinções atribuídos, em Portugal e no estrangeiro, à coleção, colocam-na num lugar de destaque no panorama editorial nacional, sobretudo atendendo à parca tradição⁶ desse tipo de publicação. Considerado como um formato “distinctive and intriguing” (ARIZPE, 2014, p. 91), mesmo em outros países, línguas e culturas, não tem conhecido ainda a mesma tradição de produção e de estudo dos outros livros-álbum, apesar do seu crescimento relevante nos últimos anos.

Mesmo o livro-álbum com texto, pese embora o seu relevo contemporâneo, constitui uma modalidade que só muito recentemente recebeu verdadeira atenção dos editores, dos autores e dos leitores, cuja história, com duas ou três exceções de relevo, associadas às publicações pontuais de Leonor Praça ou Maria Keil, dificilmente pôde ser mapeada antes do final da década de 1980, com o trabalho de Manuela Bacelar (RODRIGUES, 2013).

Trata-se, além disso, de uma coleção que reúne alguns dos mais relevantes criadores e ilustradores portugueses da nova geração, apresentando uma panorâmica muito significativa da produção atual de literatura para crianças e jovens.

A leitura desses seis livros permite avaliar, desde logo, grande parte da diversidade de conteúdos e estratégias discursivas presentes nos seus peritextos. Se o seu objetivo é, primeiramente, o de influenciar o leitor, despertando o seu interesse pela obra e sensibilizando-o, desde a capa até à contracapa, para a sua leitura; esses elementos periféricos do livro provam, igualmente, desempenhar importantes funcionalidades discursivas, concretamente ao nível da orientação do leitor, apontando-lhe diferentes caminhos de interpretação e desafiando a sua atenção e perspicácia, além de estimularem o questionamento e até a leitura mais distanciada, em resultado da perspetiva irónica que alguns deles também integram.

Do ponto de vista narrativo, os livros apresentam um conjunto de estratégias complexas, que incluem o encaixe narrativo (*e.g.*, *Verdade?!)* e a *mise en abîme* (*e.g.*, *Máquina*), por exemplo, mas também a leitura do simbolismo das cores e das formas (*Dança*) ou a interpretação de hipérboles (*e.g.*, *Capital* e *Balbúrdia*). No caso de *Vazio*, a interpretação decorre de uma leitura atenta de subtis alterações do contraste e definição das cores e formas que vão surgindo dentro da personagem principal, obrigando a uma leitura feita de avanços e recuos. As exigências interpretativas colocadas aos leitores permitem não só desenvolver competências narrativas e simbólicas, além da literacia visual, mas também a descoberta de elementos ligados à própria estrutura e ao funcionamento de um livro, da literatura e dos mecanismos ficcionais. O facto de esses livros cederem espaço de interpretação ao leitor, convidando-o a ser cocriador dos sentidos da narrativa, acarreta necessariamente um processo de leitura diferente, mais ativo e mais implicado.

Evelyn Arizpe (2014) enumera um conjunto muito significativo das exigências que os livros-álbum sem texto colocam aos leitores, das quais destacamos, por exemplo: a leitura e a interpretação de recursos visuais muito variados, às vezes com graus extremos de sofisticação; a capacidade de colaborar ativamente com as imagens e preencher uma quantidade significativa de espaços em branco com base no seu conhecimento prévio das ilustrações; o estabelecimento de relações lógicas de sentido entre imagens diferentes, apresentadas sequencialmente; a procura ativa e a descoberta de pistas e de elos de informação que permitam o estabelecimento de relações entre imagens; o reconhecimento de ações, mas também de emoções, pensamentos e sentimentos das personagens com base, exclusivamente, nas imagens e na gramática visual; e a capacidade para aguentar um nível elevado de ambiguidade e de incerteza durante o processo de leitura, aceitando que nem todas as inferências e interpretações poderão ser completamente confirmadas.

Mas talvez o mérito mais significativo dessas propostas seja o de propor leituras partilhadas, entre crianças e adultos, realizadas em família, onde o diálogo, o questionamento e a verbalização das múltiplas mensagens sugeridas por cada texto são o ponto de partida para a construção de sentidos, mas também para desenvolvimento precoce da sensibilidade estética e do prazer lúdico, que nasce do contacto, precoce e assíduo, com obras variadas e diversificadas de reconhecida qualidade.

Notas

¹ Sobre narrativas visuais, ver Ramos e Silva (2017).

² Evelyn Arizpe (2014) estabelece uma interessante relação entre as competências das novas gerações de leitores, mais acostumados aos desenvolvimentos pós-modernos do género, e a forma como leem os livros-álbum sem texto, mas também questiona as relações entre as produções contemporâneas de livros-álbum, resultantes do trabalho de novas gerações de ilustradores, e a investigação, cada vez mais multidisciplinar, que elas exigem.

³ Por razões metodológicas, adotamos, neste texto, a designação livro-álbum sem texto, pese embora o facto de, no Brasil, ser conhecido como livro de imagem. Recordamos, igualmente, que a designação de livro-álbum (ou simplesmente álbum), usada em Portugal, corresponde, no contexto brasileiro, ao livro ilustrado.

⁴ Em *Keywords for children's literature*, Sandra Lee Beckett (2011, p. 59) alerta para a distinção entre as noções de *cross-writing* e *cross-reading*, sendo que a primeira “includes authors who write for both child and adult audiences in separate works, while crossovers address the two audiences simultaneously”, e a segunda refere-se à situações em que “crossovers may initially have been published for a particular audience and subsequently appropriate by another”.

⁵ Confrontar com: “Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults. However, crossover texts do not necessarily address a dual audience of children and adults. Some may even seem to target a single audience of hybrid adult-child readers. In fact, crossover literature addresses a diverse, cross-generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults” (BECKETT, 2009, p. 3). Sobre essa questão, ver, ainda, as reflexões compiladas em Beckett (1999), nomeadamente o estudo de Bettina Kümmerling-Meibauer (2015), em que propõe uma definição do conceito de *crosswriting*, a partir de quatro categorias em torno das quais se constrói a noção de “destinatário duplo”, e também reflete sobre a questão dos limites do cânone que esse conceito suscita.

⁶ Além das publicações pioneiras de Manuela Bacelar, como *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990) ou *Sebastião* (2004), merecem menção, apesar do formato distinto, outras propostas da década de 1980, como *Croáá*, de Cristina Malaquias (1982), e *O Azul*, de Sofia Sottomayor (1984), ambas da coleção “Caracol”, da Plátano Editora.

REFERÊNCIAS

ARIZPE, E. *Lectura de imagenes los ninos interpretan textos (Interpreting Children's Art)*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2004.

ARIZPE, E. Meaning-making from wordless (or nearly wordless) picturebooks: what educational research expects and what readers have to say. *Cambridge Journal of Education*, n. 43, v. 2, p. 163-176, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/0305764x.2013.767879> . Acesso em: 27 jun. 2017.

ARIZPE, E. Wordless picturebooks: critical and educational perspectives on meaningmaking. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Ed.). *Picturebooks: representation and narration*. New York: Routledge, 2014. p. 91-106.

BACELAR, M. *Tobias, os 7 anões e etc.* Porto: Porto Editora, 1990. (Coleção Tobias, 3).

BACELAR, M. *Sebastião*. Porto: Afrontamento, 2004.

BECKETT, S. L. (Ed.). *Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults*. New York: Garland publishing, 1999.

BECKETT, S. L. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.

BECKETT, S. L. *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. London: Routledge, 2012.

BECKETT, S. L. The art of visual storytelling: formal strategies in wordless picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Ed.). *Picturebooks: representation and Narration*. New York: Routledge, 2014. p. 53-69.

BOSCH, E. ¿Cuántas palabras puede tener un álbum sin palabras?. *OCNOS: Revista de Estudios sobre Lectura*, Cuenca, n. 8, p. 75-88, 2012.

BOSCH, E. Texts and peritexts in wordless and almost wordless picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Ed.). *Picturebooks: representation and Narration*. New York: Routledge, 2014. p. 71-90.

CARVALHO, B. P. *Um dia na praia*. Oeiras: Planeta Tangerina, 2008.

CARVALHO, B. P. *Praia-Mar*. Oeiras: Planeta Tangerina, 2011.

CARVALHO, B. P. *Verdade?!*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2015. (Coleção Imagens que contam).

CORTEZ, T. *Balbúrdia*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2015. (Coleção Imagens que contam).

CRUZ, A. *A contradição humana*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

CRUZ, A. *Assim, mas sem ser assim*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

CRUZ, A. *Capital*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2014. (Coleção Imagens que contam).

FAZENDA, J. *Dança*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2016. (Coleção Imagens que contam).

FERRAZ, J. *Máquina*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2017. (Coleção Imagens que contam).

GENETTE, G. *Umbrables*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Word & Image*, n. 31, v. 3, p. 249-264, 2015.

LINDEN, S. V. Et si le sans avait du sens? *Hors Cadre[s]*, n. 3, p. 7-11, 2008.

- LINDEN, S. V. *Album[s]*. Paris: De Facto/Actes Sud, 2013.
- LOBA, A. *Bestial*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2013. (Coleção Imagens que contam).
- MALAGUIAS, C. *Croáá*. Lisboa: Plátano, 1982. (Coleção Caracol).
- MATTOS, M. S.; RIBEIRO, P.; VIANNA, S. Capas e contracapas de livros ilustrados: espaços privilegiados de estratégias discursivas. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 52, p. 349-372, 2016.
- MONTEIRO, M. *Sombras*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2013. (Coleção Imagens que contam).
- NIÈRES-CHEVREL, I. The narrative power of pictures: L'Orage (thethunderstorm) by Anne Brouillard. In: COLOMER, T.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; SILVA-DÍAZ, C. (Ed.). *New directions in picturebook research*. London: Routledge, 2010. p. 129-138.
- NIKOLAJEVA, M. Play and playfulness in postmodern picturebooks. In: SIPE, L.; PANTALEO, S. (Ed.). *Postmodern Picturebooks: play, parody, and self-referenciality*. New York: Routledge Research in Education, 2008. p. 55-74.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *How picturebooks work*. London: Garland, 2001.
- NODELMAN, P. *Words about pictures*. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- RAMOS, A. M.; RAMOS, R. Ecoliteracy through imagery: a close reading of two wordless picturebooks. *Children's Literature in Education*, n. 42, p. 325-349, 2011.
- RAMOS, A. M.; SILVA, S. R. Da água – entre a terra e o ar – em narrativas visuais para a infância. *FronteiraZ*, n. 18, p. 130-147, 2017.
- RICHEY, V. H.; PUCKETT, K. E. *Wordless/almost wordless picture books: A guide*. Englewood: Libraries Unlimited, 1992.
- RODRIGUES, C. *Palavras e imagens de mãos dadas: a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/10586>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- RODRIGUES, C. O peritexto no álbum de Manuela Bacelar. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, Santiago de Compostela, n. 2, p. 131-153, 2015. Seção Artigos. Disponível em: <<http://www.usc.es/revistas/index.php/elos/article/view/2588>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- SCHICK, A. (2014). Wordless book-sharing styles in bilingual preschool classrooms and Latino children's emergent literacy skills. *Journal of Early Childhood Literacy*, n. 15, v. 3, p. 331-363, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1177/1468798414551942>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- SERAFINI, F. Exploring wordless picturebooks. *The Reading Teacher*, n. 68, v. 1, p. 24-26, 2014.

SIPE, L. Revisiting the Relationship Between Text and Pictures. *Children's Literature in Education*, n. 43, v. 1) p. 4-21, 2012.

SIPE, L.; PANTALEO, S. *Postmodern Picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. New York: Routledge Research in Education, 2008.

SOBRAL, C. *Vazio*. Lisboa: Edições Pato Lógico, 2014a. (Coleção Imagens que contam).

SOBRAL, C. *O meu avô*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014b. (Coleção Orfeu Mini).

SOBRAL, C. *Tão tão grande*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016 (Coleção Orfeu Mini)

SOTTOMAYOR, S. *O azul*. Lisboa: Plátano, 1984. (Coleção Caracol).