

**Originalmente publicado em:** RODRIGUES, Carina (2009). O álbum narrativo para a infância: Os segredos de um encontro de linguagens. In *Congresso Internacional Lectura 2009 – Para leer el XXI*. Havana: Comitê Cubano del IBBY (CD-ROM – ISBN 978-959-242-138-7) (sem paginação).

# O álbum narrativo para a infância: Os segredos de um encontro de linguagens

Carina Rodrigues\*

## RESUMO

Partindo do conceito de «álbum» enquanto género editorial destinado preferencialmente ao público infantil e dos seus desenvolvimentos recentes, assim como das reflexões que sublinham a sua relevância enquanto publicação particularmente vocacionada para o desenvolvimento precoce de competências literárias, no contacto com a sua dupla dimensão – artística e literária –, é objectivo deste estudo proceder à análise e interpretação de um conjunto de obras de Manuela Bacelar, autora e ilustradora pioneira na criação de álbuns em língua portuguesa, examinando a interacção entre a vertente textual e icónica, e sublinhando a especificidade de um género que aposta na narrativização enquanto forma de aproximar a criança do universo literário e artístico, numa fusão de linguagens, caracterizando-se como um dos géneros de maior sucesso do panorama editorial de potencial recepção infantil.

## Introdução

Entendido como «uno de los géneros más pujantes y creativos de los últimos tiempos» (Bajour e Carranza, 2003: 2), no quadro dos géneros editoriais de potencial recepção infantil, e atendendo à sua força e pertinência e ao desenvolvimento que tem conhecido nos últimos anos, o álbum narrativo ilustrado tem sido alvo de inúmeras atenções<sup>1</sup>. Com os progressos técnicos das artes gráficas, o álbum moderno surge nos alvares dos anos 60/70 do século XX<sup>2</sup>, em alguns países da Europa, como foi o caso do

\* Doutoranda da Universidade de Aveiro (DLC/FCT).

<sup>1</sup> Atente-se nas importantes conclusões de investigadores conceituados, nomeadamente nos estudos levados a cabo por Perry Nodelman (1990), Evelyn Arizpe (2002, 2004), Peter Hunt (2005), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2006) e Lawrence Sipe (2007, 2008), entre outros, que, de forma sistemática, têm insistido na necessidade do estudo do álbum enquanto género maior da Literatura, pela originalidade e complexidade que o caracterizam.

<sup>2</sup> Em consequência das controvérsias persistentes face à definição de critérios para o álbum, levantam-se outras relativamente ao seu surgimento enquanto forma específica. Certos estudos relacionam o seu aparecimento com o primeiro livro ilustrado, o *Orbis Pictus* de Comenius, publicado em 1658, em que se denotava, já, uma estreita relação entre texto e imagem. Outros tendem a situá-lo nos meados (e finais) do século XIX, com o nascimento de novas casas editoriais, nomeadamente em França, como a Hachette (1826) ou a Larousse (1852), que deram um forte impulso ao desenvolvimento do género, assim como de obras reveladoras de uma interdependência visível entre os discursos verbal e icónico, como por exemplo nos títulos *Der Struwwelpeter* (1844) de Heinrich Hoffmann, na obra de Randolph Caldecott (1870), considerado, por muitos, como o precursor deste encontro de linguagens, ou, ainda, mais tarde, nos célebres contos de *Pedrito Coelho*, nascidos em 1902, pela mão de Beatrix Potter. Contudo, para muitos investigadores e especialistas na área, o álbum moderno, tal como hoje é entendido, conhece o seu apogeu unicamente a partir da segunda metade do século XX, precisamente com o aperfeiçoamento progressivo no processo litográfico em *offset*. A este propósito, ver as reflexões de, entre outros, Lewis (2001), José Sánchez-Fortún (2003) e, mais recentemente, Cecília Ortega (2005), Jane Doonan (2005) e Sergio Andricain (2005).

Reino Unido, da Alemanha ou ainda da França, com a afirmação de nomes que ainda hoje são referências e dos quais se destacam Maurice Sendak, Mercer Mayer ou Leo Lionni. Em Portugal, esta é uma área ainda muito pouco explorada e, por isso, o número dos seus autores não é muito significativo. Ainda assim, os primeiros álbuns do panorama editorial nacional surgem nos finais dos anos 80 e no princípio da década de 90, destacando-se, de entre os que se dedicaram exclusivamente à sua escrita, e outros que tomaram, já, o duplo papel de autores/ilustradores, a produção de figuras como Leonor Praça<sup>3</sup>, Maria Keil, Cristina Malaquias, Manuela Bacelar e, mais recentemente, Marta Torrão ou Alain Corbel.

A eclosão deste género, comumente designado por *álbum* (por influência francófona) ou *picture story book* (na versão anglo-saxónica), no universo literário para os mais novos, tem levantado, de facto, uma série de controvérsias e de hesitações relativamente à clarificação e fixação do conceito, mas sobretudo face à definição de critérios para a sua classificação, residindo principalmente a sua especificidade na relação intersemiótica estabelecida entre as duas componentes, verbal e pictórica, que o enformam – ainda que apresente um conjunto de características externas e de índole paratextual que lhe são peculiares, e que estão especialmente relacionadas com a edição e a composição gráfica da publicação –, e que, numa relação articulada e complementar, produzem, em conjunto, significação.

No sentido de unificar algumas teorizações e dar continuidade a reflexões anteriormente desenvolvidas em torno deste conceito e das suas implicações junto dos potenciais leitores, procuraremos, neste breve ensaio, aprofundar uma leitura dialógica dessa interdependência discursiva entre texto linguístico e texto icónico, a partir de um conjunto de obras de Manuela Bacelar, autora e ilustradora pioneira na criação de álbuns em Portugal, sublinhando a especificidade de um género que aposta na narrativização enquanto forma de aproximar a criança do universo literário e artístico, numa fusão de linguagens, caracterizando-se como um dos géneros de maior sucesso do panorama editorial de potencial recepção infantil. Tentaremos, portanto, demonstrar a que nível se estrutura essa articulação, pressupondo um dialogismo entre estas duas expressões que, em consonância, criam sentidos que a leitura confirmará. Reflectiremos sobre aspectos ligados à concepção destes livros, nomeadamente no que se refere à sua edição e produção gráfica, bem como à leitura das imagens que os integram, sublinhando a relevância da articulação pictórico-verbal, indutora de um jogo de sentidos e de um processo de leitura, conseqüentemente, alternativo e diferente por parte do seu público.

## **(In)Definição de um género**

Preferencialmente destinado ao público mais novo (crianças entre os 2 e os 7/8 anos), o álbum define-se pela capa dura, pelo seu formato de grandes dimensões ou diferentes, pelo seu papel de qualidade superior e de elevada gramagem, pelo reduzido número de páginas e pelo texto condensado (ou inexistente) com uma tipografia de

<sup>3</sup> Embora numa altura em que o género era praticamente desconhecido em Portugal, os primeiros álbuns escritos e ilustrados por Leonor Praça surgem ainda na década de 70.

tamanho superior e variável<sup>4</sup>, pela abundância de ilustrações frequentemente impressas em policromia e, na maioria das vezes, de página inteira ou dupla página, e, ainda, pela qualidade e pelo cuidado com o *design* gráfico.

Na verdade, o que distingue o álbum de outros géneros literários, e que o converte num «processo de comunicação particular [e] relativamente invulgar no âmbito das técnicas literárias habituais ou canónicas» (Silva, 2006: 2), está intimamente relacionado com o tratamento narrativo que induz. Teresa Colomer alerta-nos para a evolução que o álbum infantil foi conhecendo relativamente ao seu papel. Enquanto, tradicionalmente, o texto e a ilustração se moviam em planos paralelos, sendo que respectivamente um contava a história e o outro a ilustrava, hoje assistimos a uma fusão dessas duas formas de linguagem. No livro infantil actual, a imagem alia-se ao texto de tal forma que os dois elementos servem para construir a história e complementar, em conjunto, a informação veiculada (Colomer, 2003, cit. Ramos, 2007).

A eficácia comunicativa nos álbuns decorre, pois, quer do seu aspecto verbal quer do visual, colaborando ambos na veiculação do sentido, podendo mesmo dizer-se que, em grande parte das edições, a imagem adquire proeminência, conseguindo, por si só, a narração integral de uma história, sem o auxílio da componente verbal, detendo maior protagonismo que o texto que a acompanha.

Para Uri Shulevitz (2005), é igualmente essa relação simbiótica que diferencia o álbum narrativo do conto ilustrado, já que ambos se apresentam profusamente ilustrados e com formatos muito próximos. No entanto, ao contrário do conto ilustrado, em que as imagens se limitam a acompanhar o texto que pode sobreviver sem elas, no álbum narrativo o peso da narração recai, igualmente e sobretudo, na componente icónica. Enquanto no conto ilustrado o enfoque está na narrativa textual – tratando-se de um enfoque verbal e essencialmente descritivo –, que conta por via da palavra, dispensando, por isso, a presença imagética como elemento meramente enriquecedor do discurso verbal, no álbum narrativo são as ilustrações que sustentam, na sua (quase) totalidade, a carga narrativa da história, cujo conteúdo, na sua ausência, se torna confuso e a informação inconclusiva, detendo a narrativa visual, neste tipo de livros, informações que o texto verbal omite. Por conseguinte, o álbum depende não só das ilustrações para ampliar o sentido das palavras, como também necessita delas para esclarecer e preencher lacunas do texto, podendo mesmo chegar a ocupar o seu lugar. As ilustrações são as que trazem os pormenores mais específicos, de tal forma que as palavras não repetem o que dizem as imagens e vice-versa, mantendo uma relação de contraponto, complementando-se e completando-se umas às outras.

Uri Shulevitz considera que, pelo seu limite de páginas, o álbum para crianças não dispõe do espaço necessário para se centrar ou dar enfoque a determinados pormenores ou enfatizá-los. Em seu entender (mas discutível no nosso, e que procuraremos refutar mais adiante), «a diferencia de una película, un libro-álbum con sus ilustraciones estáticas, no está en capacidad de transmitir sensación de movimiento» (Shulevitz, 2005: 11). E é precisamente neste aspecto que, na perspectiva do autor, as palavras podem ajudar

<sup>4</sup> O álbum para a infância aparece, comumente, definido pelas suas 24 ou 32 páginas, apresentando, ainda, um texto, geralmente, composto por 200 a 1000 palavras. Confrontar com as reflexões de Salisbury (2005) e Bicknell e Trotman (2008).

a «enfatar el detalle, clarificar una acción o conectar dos ilustraciones» (*Ibidem*). Equiparando-o ao teatro ou ao cinema, pela sua predominante representação visual, Uri Shulevitz sustenta que «el libro-álbum retoma una premisa original: ver y oír directamente sin la mediación de la palabra escrita» (*Ibidem*), transformando-se, por meio da imagem, numa experiência directa, imediata, activa e comovedora.

A persistência numa definição rígida para o álbum pode trazer, contudo, alguns problemas, na medida em que a hibridez da sua natureza rejeita, por si, quaisquer definições redutoras que possam colocar de parte as suas mais variadas manifestações (Lewis, 2001, cit. Silva-Díaz Ortega, 2005). Aliás, e fazendo uso das palavras de Cecília Ortega, é essa flexibilidade, essa heterogeneidade formal – as variações de formato, estilo, temáticas e público implícito – e essa tendência «camaleónica» do álbum que impedem uma taxonomia e desencadeiam tantos desacordos quanto a considerá-lo um género literário específico. Uns com uma visão mais aberta (Lewis, 2001) atrevem-se a incluir, nesta tipologia, livros que apresentem semelhanças familiares com o álbum, sem grandes preocupações com a fidelidade às categorias, enquanto outros revelam uma opinião bastante contrastante (Nikolajeva e Scott, 2006), rejeitando os álbuns que não sejam narrativos e que não dêem conta de uma relação sinérgica e de interdependência entre o texto e as ilustrações. A condição «omnívora» do álbum, que o tem levado a incorporar e combinar diferentes géneros literários, ao nível temático e formal, fixa-o, portanto, como o tipo de publicação certamente mais flexível e aberto dos últimos tempos, respondendo a um conceito exclusivo, numa configuração única do género.

## O álbum: uma unidade estética e de sentido

Considerada como uma das áreas de mais fértil evolução no quadro da literatura para a infância, o crescimento da ilustração no álbum infantil deve-se, como vimos, a um maior investimento do ponto de vista gráfico, que se faz notar a vários níveis. Nestas publicações, as imagens ocupam quase a totalidade das páginas, de tal forma que entre elas se constrói uma relação de continuidade. Realce-se a importância de componentes ilustrativas e de índole paratextual como a capa e a contracapa, e do jogo estabelecido entre elas, da composição das páginas e da sua articulação, e da decoração das guardas dos livros. Por outro lado, à medida que foi conhecendo uma evolução, a ilustração foi aparecendo cada vez mais cuidada, com o recurso a diversas técnicas, desde o recorte, a colagem, o uso de materiais originais e diversificados, com recurso à textura e ao relevo, a pintura, ao uso da fotografia. É de salientar, ainda, a importância e a abundância da cor neste tipo de narrativas onde o texto pode apresentar-se grafado de formas diferentes e que conhece já algumas análises pertinentes. Para Gil Maia, por exemplo, a literatura para a infância é vista como «um terreno editorial onde, nos últimos anos, as mais relevantes experiências, ao nível do trabalho gráfico sobre a mancha da prosa e nomeadamente sobre a linha se têm produzido, sem que possamos dizer que a legibilidade tenha ficado comprometida» (Maia, 2003: 149).

«Contrapunto de imagen y palabra, donde la imagen narra lo no dicho por la palabra, o la palabra dice lo dejado a un lado por la imagen» (Bajour e Carranza, 2003: 2),

o álbum moderno é entendido como um objecto artístico, cuidadosamente elaborado, que conjuga ilustração, texto, *design* e edição numa unidade estética e de sentido. Ao lado do escritor, o ilustrador desempenha um papel não menos relevante, enquanto «criador» de obras ilustradas para crianças. É esta razão que nos leva a reflectir sobre a sua função, que ultrapassa a mera repetição do texto como a análise do *corpus* demonstrará. Destaca-se, ainda, a participação do *designer*<sup>5</sup> – terceiro autor do livro – enquanto criativo responsável pela combinação do texto e da imagem e da concepção gráfica do livro como objecto artístico específico e único.

A predominância de ilustrações leva a que estudos recentes (Andricaín, 2005; Marantz, 2005; Moebius, 2005 e Montoya, 2005) interpretem o álbum como uma forma de arte visual e não literária, ainda que a presença de textos variados, como as rimas e os contos tradicionais, venha sublinhar o relevo dessa componente textual e do seu contributo na criação de uma linguagem híbrida entre texto e imagem. Arquitectado com base numa narrativa simples e facilmente identificável pela criança-leitora, o álbum possibilita um contacto precoce com a dupla dimensão – plástica e literária – que o caracteriza, em que a mensagem verbal, mais ou menos abstracta, se vê condensada e cujo sentido é ampliado pelo auxílio das ilustrações, desenvolvendo um diálogo cúmplice, onde a mensagem, designada em algumas teorizações por «icono-texto», «imago-texto» ou «sinergia» (na perspectiva de Lawrence Sipe, 1998) (Nikolajeva e Scott, 2006), origina uma forma potenciada de narrar.

Na perspectiva de Kenneth Marantz (2005), a persistência em estudá-lo como literatura conduz à apreciação das ilustrações como meros assistentes do texto verbal e não como símbolos com personalidade própria. Presos ao texto do álbum, tendemos a colocar de parte e tirar proveito das suas propriedades visuais, que são, na verdade, as que fomentam o nosso deleite estético e visual. As ilustrações induzem, por si só, uma narrativa visual, de tal forma que, ao contrário de outros tipos de livros, o álbum é, portanto, aquele em que se torna impossível a supressão da imagem, garantindo, ainda assim, uma obra literária coerente e amplamente satisfatória. Enquanto «arte visual», cada uma das suas ilustrações pode ser vista e entendida como uma pintura, não deixando de ser formas incompletas, quando desprovidas do seu contexto original, isto porque o álbum narrativo é concebido como uma unidade (ou um «produto completo», um «desenho total», para retomar as palavras de Moebius, 2005). O álbum tem de ser visto na íntegra, prestando-se particular atenção a cada uma das suas partes (a capa, as guardas, a tipografia e as imagens) construídas numa sequência, cujas relações internas são cruciais para a compreensão do livro. Para se apreciar um álbum é preciso, portanto, e antes de mais, começar por considerá-lo como um todo, como um conjunto de propriedades que o diferenciam de outros tipos de livros.

No álbum, a ilustração funciona como um elemento estimulador do desenvolvimento da capacidade emotiva e cognitiva da criança, factor pelo qual Kenneth Marantz (2005) salienta a necessidade da escolha de livros que a conduzam mais além do reconhecimento superficial do meio e da enumeração dos objectos representados no «reino espiritual do conto». A autora procura, com isto, referir-se ao conteúdo expressivo do livro, à sua carga

<sup>5</sup> Relembre-se que a qualidade mais imediata do álbum se prende certamente com o seu carácter artesanal. Basta acreditar que as figuras podem ter múltiplos significados dependendo da forma como estão dispostas (Marantz, 2005).

afectiva, mais relacionada com o «como» comunica o autor do que propriamente com o «que» comunica. Veja-se, a título de exemplo, o jogo de cores, contrastes e tonalidades que manipula muitas vezes as emoções do leitor, podendo mesmo criar mudanças de estados de espírito imperceptíveis no texto. Aliás, como a própria autora sustenta, «en una narrativa visual, uno esperaría encontrar humor, compasión, excitación, misterio, belleza, repulsión: es el contenido expresivo lo que nos lleva a escoger un libro» (Marantz, 2005: 20).

A esse propósito, William Moebius (2005) estabelece um paralelismo entre a «ilustração como arte» e a «ilustração como comunicação», em que a primeira diz respeito à feição artesanal e artística do livro, e a segunda vai mais além da dignificação da «maestria del artista con los materiales y la técnica o los aciertos del diseño del libro» (Moebius, 2005: 119), numa visão mais alargada que devolve ao álbum a sua capacidade catalisadora para, enquanto forma de arte moderna que é, centrar a atenção do leitor em códigos gráficos que funcionam como zonas de convergência, onde se irão tangenciar as que a autora apelida de «placas tectónicas» do álbum, procurando aludir aqui, com recurso à metáfora, ao encontro de linguagens a que, nele, se assiste.

O álbum vem, de facto, promover a relação entre dois conceitos, «entreter» e «instruir», numa configuração geradora de conhecimento, onde palavras e imagens estabelecem um diálogo cúmplice e onde o significado das últimas decorre da cor, da forma, da textura, assim como do pormenor de cada uma, convertendo-se numa ferramenta narrativa que, aliada ao discurso verbal, atribui um sentido final à história, numa fusão de linguagens proporcionadora de um «deleite estético» penetrante.

Segundo Sergio Andricaín (2005), o álbum ilustrado é um caminho para a apreciação das artes visuais. É um meio, por excelência, para o fomento da sensibilidade estética da criança, para desabrochar os seus sentidos para modos diferentes de representação, que transcendam o figurativo, o explícito e o óbvio, e que a afastem, por conseguinte, do perigo do estereótipo ou do cliché. O álbum afigura-se, então, para a criança, como uma via idónea para ampliar os seus horizontes, superando ou amenizando a ideia formada da semelhança imediata, para que possa aceder à ideia da representação mais próxima da sensação, para que possa contactar e apreciar diferentes tipos de arte (Soriano, 1995, cit. Andricaín, 2005). Na perspectiva de Sérgio Andricaín, um álbum narrativo de qualidade pode muito bem funcionar como uma galeria de arte, da mesma forma que uma boa biblioteca de álbuns ilustrados pode funcionar como um museu, pois é através dos livros ilustrados (saliente-se, livros de qualidade assinalável, assinados por artistas reconhecidos, que se inserem em correntes artísticas culturais, ao invés daqueles que procuram, simplesmente, apelar ao estereótipo visual) que a criança terá o seu primeiro e verdadeiro contacto com a arte, com manifestações artísticas distintas. Aliás, com ajuda dos avanços tecnológicos da imprensa e dos novos meios e materiais gráficos, assiste-se à reprodução de diversos estilos pictóricos, verificando-se, frequentemente, de entre os trabalhos de muitos ilustradores, uma aproximação a movimentos ou tendências artísticas contemporâneas, muitas relacionadas, por exemplo, com o impressionismo, o surrealismo, o romantismo ou, ainda, o expressionismo, proporcionando, deste modo, uma familiarização com técnicas, linguagens, representações e paletas cromáticas distintas. O contacto da criança com álbuns ilustrados de qualidade surge como um excelente exercício



de educação visual, iniciando-a numa percepção activa e crítica da arte, permitindo-lhe, ainda, alimentar-se de referentes culturais, fazer descobertas e educar a sua sensibilidade e o seu gosto estético.

## Literacia verbal e literacia visual

O predomínio e a influência da ilustração sobre o texto – que pode estar ausente ou presente a cinquenta por cento (Escarpit, 1996) – devolve ao álbum o seu poder de aproximação à Arte, transportando o leitor para um universo visual, onde, numa nova configuração, a imagem adquire preeminência e desenvoltura pela capacidade de se mover e variar no tamanho, na forma, na profundidade e na cor. Mas, na verdade, a «literacia visual» extrapola a simples leitura da imagem. Trata-se de um conceito muito mais amplo, com que a criança necessita prematuramente de se familiarizar, porque, mais do que à sua leitura, o álbum apela à apreciação, à interpretação, à crítica e à manipulação das imagens que, ao lado da narrativa verbal, contribuem para a construção de sentidos.

A interdependência estabelecida entre as duas linguagens que inteiram o álbum constitui um critério significativo na compreensão da mensagem pela própria criança. As ilustrações não só servem para motivar e captar a atenção do leitor, como também interagem com o texto, ora condensando a mensagem verbal e ampliando o seu sentido, ora apresentando-se como sua «alternativa», preenchendo as suas lacunas. O álbum requer da criança uma maior atenção, uma vez que ela é levada a «completar os inúmeros espaços em branco que os textos contêm e a articulá-los com as imagens que os acompanham» (Ramos, 2007: 242). Aliás, Luciana Souza (2002) fala-nos do surgimento de um «novo-leitor» com o aparecimento do álbum infantil, no qual a imagem deixa de ter uma mera função ilustradora e vem enriquecer o texto, capacitando a criança não só para a leitura de novas formas visuais, como também para actuar na interseção imagem/texto.

A interacção de dois códigos – textual e pictórico – converte o álbum num material pertinente quer para a formação leitora da criança, já que a ilustração possibilita o enriquecimento do seu nível de compreensão textual, através da ampliação de informação não explicitada, quer para a sua formação estética, atendendo ao carácter de abertura deste tipo de obra, exigindo a colaboração do leitor na construção do sentido global, pela sua interacção com ambas as linguagens. Não se restringindo ao código verbal, o álbum situa-nos num conceito mais amplo de leitura, onde a imagem e o texto interagem, permitindo o contacto com múltiplos níveis interpretativos que retomam, inclusivamente, elementos de outros géneros artísticos (por exemplo, cinema, publicidade, desenho animado), aproximando o leitor do acervo cultural e promovendo a exploração de recursos e possibilidades formais do livro (Bajour e Carranza, 2005).

As relações entre texto e imagem podem variar muito, indo desde a relação de óbvia congruência até à mais irónica, em que as imagens e o texto parecem transmitir mensagens completamente contraditórias. Partindo de um conjunto de propostas, nomeadamente de Perry Nodelman (1990), de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2006),

e, mais recentemente, de Yann Fastier (s. d.)<sup>6</sup>, conseguimos distinguir quatro tipos de interacção pictórico-verbal: a *interacção simétrica*, em que as palavras e as imagens redundam, repetindo-se, portanto, a mesma informação, mas em linguagens diferentes; a *interacção intensificadora*, em que, numa relação de complementaridade, cada uma das linguagens amplifica o significado da outra; a *interacção de contraponto*<sup>7</sup>, quando palavras e imagens colaboram para criar sentidos que vão muito além do alcance de cada uma delas, e a *interacção contraditória*, em que a narrativa pictórica se opõe e contradiz a verbal, sendo, esta, sobretudo, utilizada para criar efeitos cómicos, e em que a imagem parece ter toda a razão em relação ao texto (Fastier, s. d.). Saliente-se que, neste último caso, o desafio está em resolver as diferenças e estabelecer a conexão entre as duas linguagens para se alcançar um compêndio que tenha um resultado satisfatório. Em casos mais extremos, a natureza da relação permanece oculta e o leitor vê-se obrigado a tolerar a ambiguidade (Doonan, 2005).

A natureza bicéfala e dialógica do álbum, a descontinuidade narrativa, a sua hibridez genológica e a intertextualidade desafiam e implicam o leitor na construção de sentidos; a ruptura e a subversão, entre outras características, potenciam a sua tendência e flexibilidade à experimentação pós-moderna, em que, através de recursos metaficcionais, se subvertem as convenções e as técnicas, e se rompem as barreiras com as formas narrativas canónicas da literatura para os mais novos. Propondo, em textos que se mostram aparentemente destinados aos primeiros leitores, as maiores rupturas estéticas no quadro da literatura para a infância, este tipo de livro, que «se lee y se ve, o si se quiere, se lee de otra manera» (Bajour e Carranza, 2005: 3), coloca-nos, de forma evidente, face à ambiguidade de fronteiras entre literatura para crianças e a literatura para adultos.

## Uma linguagem híbrida na obra de Manuela Bacelar

Como procurámos aflorar nas páginas atrás, o relevo da componente pictórica tem vindo a alcançar uma maior visibilidade, nomeadamente pela atribuição, cada vez mais frequente, de menções e prémios anuais a ilustrações de um número crescente de obras de referência, assim como pela sua selecção para importantes exposições nacionais e internacionais, que evidenciam a influência e a relevância do papel de ambos autores – escritor e ilustrador – na concepção do álbum narrativo.

Se o álbum tem sido, nos últimos tempos, alvo de atenções especiais é porque, nele, palavras e imagens se potenciam mutuamente, promovendo uma leitura particular e diferente por parte do receptor infantil, que é chamado a resolver os mais diversos enigmas do texto e a articulá-los com as imagens. Na verdade, para além de atrair o olhar do leitor e despertar a sua atenção para elementos que, mediando a mensagem verbal,

<sup>6</sup> Informações recolhidas no workshop sobre ilustração, dinamizado pelo próprio escritor/ilustrador, nos 14<sup>os</sup> Encontros Luso-galaico-franceses do Livro Infantil e Juvenil, realizados entre 14 e 15 de Novembro de 2008, na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto.

<sup>7</sup> Tipo de relação, em nosso entender, próxima da *interacção disjuntiva*, proposta por Yann Fastier, em que se usam textos e imagens completamente distintos para se chegar a um terceiro elemento. Tratando-se de um processo polissémico, nele, podem, ainda, juntar-se e confundir-se os processos anteriores (Fastier, s. d.).



o apoiam na descodificação e no alargamento do(s) sentido(s) do texto, a componente pictórica do álbum, cada vez mais complexa e elaborada, funciona, ainda, como complemento essencial do texto, condensando-o e isentando-o de numerosas informações que transporta para as imagens. Por outro lado, a ilustração vem aprofundar o texto, prolongando as possibilidades narrativas, chegando mesmo, em alguns casos, a substituí-lo, preenchendo lacunas ou apontando outras hipóteses menos explícitas, suscitando, no leitor, a antecipação de possibilidades e a confirmação posterior de interpretações<sup>8</sup>.

Lado a lado, texto e ilustrações mantêm, pois, relações de vária ordem, de acordo com os interesses e intenções dos seus criadores, sendo a interação simétrica, ou «redundante», entre ambos discursos cada vez menos comum, privilegiando-se, antes, as relações quer de complementaridade, de aprofundamento e de amplificação recíproca de significados, quer de negação ou contradição, que possibilitam uma variedade de leituras e de hipóteses interpretativas, iniciando, por vezes, o leitor em jogos intrigantes e de maior complexidade.

Partindo da breve reflexão teórica, atrás desenvolvida, acerca das especificidades do álbum narrativo para a infância e do diálogo íntimo que nele mantêm palavras e imagens, é objectivo deste estudo a análise exemplificativa – ainda que num estado embrionário – de um conjunto de álbuns escritos e ilustrados pela premiada artista plástica Manuela Bacelar. Seleccionámos, para tal, os nove volumes da colecção «Tobias» (Porto Editora), que, nos finais da década de 90, anunciavam já o brilho e a singularidade daquela que viria a ser, seguramente, a figura mais emblemática e precursora na criação de álbuns ilustrados em Portugal, sobretudo no que à sua actividade de autora única diz respeito. Recorde-se, ainda, que a anteceder este domínio, a criação artística de Manuela Bacelar contara já com um percurso durável e notório enquanto ilustradora de um largo conjunto de textos dos principais autores da literatura portuguesa para a infância<sup>9</sup>.

Manuela Bacelar nasceu em Coimbra, em 1943, realizou os seus estudos secundários na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto, concluindo, em 1970, o Curso de Ilustração na Escola Superior de Artes Aplicadas, em Praga. Dedicada à ilustração desde 1988, a autora e artista plástica conta já com inúmeras exposições individuais e colectivas, participando regularmente em Bienais de Ilustração, assim como em Exposições Internacionais de Ilustração, tendo sido seleccionada pela Diesertina Veriag para o livro *Modernos Ilustradores Europeus*. Em 1989 foi premiada com a Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Bratislava, e em 1990 com o Prémio Gulbenkian de Ilustração, pelas suas ilustrações em *Silka*, de Ilse Losa (1989). Conhecida do público infantil, há perto de três décadas, por uma obra consistente, e merecedora de várias distinções ao nível nacional e internacional, Manuela Bacelar afirmou-se, sobretudo, enquanto pioneira na criação de álbuns infantis em Portugal, sendo autora e ilustradora da maioria das suas obras. Em 1992 foi nomeada para o Prémio Octogones em França, pelo seu título *O Meu Avó* (1990), cuja

<sup>8</sup> Atente-se, a esse propósito, nos importantes estudos de Ana Margarida Ramos sobre o álbum e as funções da sua componente ilustrativa, reunidas em *Livros de Palmo e Meio – Reflexões sobre Literatura para a Infância* (2007).

<sup>9</sup> Relembre-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.

tradução lhe concedeu, em 1993, o Prémio Paolo Vergero da Universidade de Pádua (Itália) e, em 1994, o Prémio Octogones para um dos melhores livros estrangeiros publicados em França, *Mon Grand Père*. Em 1996 é-lhe atribuído, ainda, o Prémio de Ilustração do Ministério da Cultura/IBBY pelas ilustrações de *A Sereiazinha* de H.C. Andersen e, no ano de 2000, recebe o Prémio António Botto de Literatura Infantil, pela sua produção artística em *A Borboleta Leta*, de Maria de Lourdes Soares. A par da sua actividade plástica que a levou a assinar já cerca de 150 textos visuais, Manuela Bacelar é, ainda, autora de um conjunto significativo de obras, contando já com mais de meia centena de publicações em Portugal, Dinamarca, França, Japão, Marrocos e Líbano, ocupando, assim, um lugar incontestável no universo da literatura portuguesa contemporânea para a infância.

Num domínio artístico que lhe é caro, Manuela Bacelar, cujo trabalho, saliente-se, ainda parece exiguamente explorado pela crítica e pela investigação, à excepção da sua referência em algumas recensões críticas e outros ensaios na área da literatura para a infância<sup>10</sup>, oferece ao público infantil um conjunto de obras que, recorrendo às técnicas de construção do álbum narrativo, dão conta de uma coesão e de uma unidade estrutural evidentes a vários níveis. Partindo de combinações pictórico-verbais hábeis em estimular a imaginação da criança, apelando à reflexão e ao questionamento, pelo preenchimento dos inúmeros «espaços em branco» criados por ambas narrativas verbal e visual, as suas obras acercam-se, de forma clara, do universo do seu destinatário preferencial, pela recriação de temas, motivos, cenários e personagens caros à infância.

De rosto redondo, solar e risonho, com uma cabeça sobejante face ao resto do corpo (própria da condição infantil), que deixa suspensas quaisquer das expressões faciais a iluminar a forte expressividade emocional que o caracteriza – e que distingue, aliás, a maior parte das personagens que Manuela Bacelar tem dado à luz –, «Tobias» foi o nome escolhido para essa personagem redonda que, além de protagonizar a colecção constituinte do nosso *corpus*<sup>11</sup> de análise, empresta o nome ao título de cada um dos livros que a enformam.

Possibilitando uma visão centrada na infância, a criança e o seu universo funcionam como elementos coesivos destes livros, de que a onnipresença de Tobias (igualmente reflectida nos títulos) é, aliás, reveladora. Detentores de uma composição plástica particularmente sugestiva e apelativa, pelo simbolismo da iconografia e de uma paleta cromática diversificada, estes livros socorrem-se, ainda, de outros elementos codificados da literatura para os mais novos, nomeadamente de personagens próximas do universo infantil, de ambientes e espaços ora ligados à realidade quotidiana, ora pertencentes a uma dimensão onírica e dominada pelo maravilhoso, e de marcas intertextuais, fomentando o deslumbramento e alargando da competência interpretativa da criança-leitora.

<sup>10</sup> Ver, entre outras, as reflexões e recensões críticas de José António Gomes (2003; 2004; 2009), Sara Reis da Silva (2005), Manuel Jorge Carvalho (2005) e Ana Margarida Ramos (2007), assim como um conjunto de ensaios compilados num número do «Solta palavra», boletim n.º 6 do CRILIJ, cuja edição especial era dedicada à artista plástica.

<sup>11</sup> A colecção «Tobias» conta, por um lado, com títulos preferencialmente destinados 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).

Numa série de contos em formato de álbum<sup>12</sup>, Manuela Bacelar apresenta narrativas de reduzida extensão, desenvolvidas em torno de acções muito precisas e condensadas – como é, aliás, característico deste tipo de género particularmente vocacionado para o público mais novo –, num tom coloquial, pautado por uma simplicidade lexical e sintáctica, assim como pela presença de segmentos dialogais – em tudo consentâneos com o universo infantil.

Autênticos trampolins para a imaginação dos mais novos, os livros do «Tobias» assentam claramente na diluição de fronteiras entre dois mundos paralelos e, aparentemente, antitéticos: o mundo artístico e ficcional arquitectado pela autora e o universo maravilhoso e onírico que envolve o pequeno herói e que, em cada história, desprende o leitor da realidade, mergulhando-o nos seus sonhos mais profundos e libertadores.

Construído a partir de mecanismos metatextuais que transportam a ilustradora para o mundo ficcional recriado – e a que Manuela Bacelar tem já recorrido noutros trabalhos anteriores –, *Este É o Tobias* (1989) vem elucidar esse propósito, sendo neste primeiro volume que o pequeno herói toma vida, erguendo-se, nos seus módicos sete centímetros, do caderno de desenhos da ilustradora – aliás, narradora. É, pois, num registo em primeira pessoa que esta se dirige ao leitor e lhe conta o seu primeiro encontro com Tobias – «Uma vez, estava eu a desenhar, e ia já na 14.<sup>a</sup> folha do meu caderno, quando, do canto da página, reparei num rapazinho de olhos muito abertos» –, abrindo, por via do maravilhoso, o caminho às mais divertidas aventuras do menino-protagonista, que Manuela Bacelar trata, então, de humanizar. Num registo linear, a ilustradora passa a apresentar o Tobias e a descrever as suas mais divertidas qualidades, colocando-o em posturas e cenários ligados ao quotidiano infantil, que, aliados ao humor, promovem a forte identificação por parte do pequeno leitor. Com extensas e pormenorizadas ilustrações, este álbum desperta, ainda, a atenção do leitor para um conjunto de elementos figurativos que as preenchem e que originam, por momentos, curiosos princípios de encaixe, como a *mise en abyme* visual resultante da presença icónica do livro *Tobias* em vários locais, iniciando a criança no jogo intertextual e incentivando a sua curiosidade para a leitura de outras obras da escritora/ilustradora.

Do ponto de vista visual, destaca-se a utilização de uma linguagem e de uma técnica muito peculiares, assentes no recurso ao desenho e à pintura (em guache), a grandes manchas aguadas e a múltiplas variações cromáticas que caracterizam o conteúdo expressivo do livro e lhe conferem uma carga afectiva penetrante, manipulando, não raras vezes, as emoções do leitor. Em atmosferas amplamente simbólicas e poéticas, onde as cores têm grande funcionalidade semântica e desempenham um papel redobrado na activação sensorial e emotiva da criança, variando em função do ambiente e da cadência da história, a música vai servindo de pano de fundo a uma criação artística – plástica e literária – marcada pela leveza e pela experimentação, em que a infância, o jogo, a viagem, a liberdade e o sonho servem de alicerce para a construção do pequeno protagonista. Manifestando a sua preferência por trabalhar apenas com música (Bacelar,

<sup>12</sup> Os volumes da colecção «Tobias» são livros de dimensões consideráveis, apresentados em formatos quadrangulares e de capa dura, evidenciando-se a qualidade destes objectos gráficos, e certificando-se, portanto, a sua inserção no quadro da tipologia apreciada.

2004: 4), Manuela Bacelar faz dela um elemento estruturante da sua obra, surgindo, neste primeiro volume, representada visualmente através de uma pauta musical em que se encontram a ilustradora e o Tobias, recriando uma atmosfera especial em torno dos protagonistas.

Numa arquitectura próxima da narrativa tradicional, *Tobias Fantasma* (1989) desenvolve-se, desta vez, em torno do desejo do pequeno protagonista de se «pintar» de fantasma e de assustar as crianças, à saída da escola. Num registo coloquial muito vivo, e caracterizado por uma forte componente humorística, Tobias toma, pela primeira vez, a palavra, para ir dando conta (ao leitor) dos seus pensamentos e desejos mais íntimos. Depois de se introduzir na pasta de uma menina, o pequeno fantasma resolve passar o tempo comendo «as migalhas de pão e os restinhos de borracha» que nela se encontravam, deixando de parte os «bicos partidos de lápis de muitas cores», desencadeando a sua reflexão acerca das consequências desta tão inusitada ingestão, por receio de vir a tomar a cor de cada um deles e perder, assim, o seu poder assustador. Esta pausa reflexiva surge claramente espelhada ao nível ilustrativo, uma vez que a imagem, ultrapassando o sentido do texto, se centra, agora, no protagonista, dando especial ênfase à sua expressão corporal/gestual, e, sobretudo, facial/emotiva, que ganha traços da expressividade humana. Novamente inscrita em ambientes que oscilam entre a realidade quotidiana infantil e o universo maravilhoso, a acção desenrola-se ora no espaço físico em que se movimenta Tobias, ora no seu espaço interior, em resultado, por exemplo, de uma interrupção do narrador, e que vem, neste seguimento, informar dos devaneios mais profundos do pequeno protagonista: «(Diga-se de passagem que, para o Tobias muuuuuuito goluso, os bicos de lápis eram equivalentes aos rebuçados e chupa-chupas – as melhores das goluseimas!!!)». A par desta última intervenção, o leitor depara-se, num virar de página, com uma profusão imagética (de página dupla), onde a simbologia das cores e a abundância de pormenores o atiram para um espaço fantasioso intenso: um universo repleto de doces, que, além de deliciar qualquer criança-leitora, a encanta pela presença de um carrossel de rebuçados, suscitando a ilusão. Conferindo estabilidade à imagem, o brinquedo, comumente associado aos parques de diversões, «gira» no centro destas duas páginas, captando a atenção do leitor, cujas vivências o capacitarão para lhe atribuir determinadas qualidades. A orientação e a forma deste elemento giratório estimulam não só a percepção visual do seu movimento circular, como a percepção auditiva de uma melodia ressonante, alargando a imaginação infantil e conferindo-lhe segurança pelo contacto com um universo familiar e divertido. Enquanto elemento estabilizador, a música surge representada visualmente, no carrossel e na ave – elemento, aliás, bastante recorrente das obras de Manuela Bacelar –, que, além de simbolizar a liberdade (Chevalier e Gheerbrant, 1994), caracteriza a fantasia e viagem onírica aliada à infância. Outro elemento coesivo da obra e que funciona, desta vez, como elo de ligação ou fio condutor entre este título e o anterior, resulta numa piscadela de olho ao leitor com a representação pictórica de uma pintura dos sete anões, pendurada numa parede do quarto da menina, que volta a induzir o jogo intertextual, aliciando a criança para a leitura do título seguinte da colecção.

Ainda que a eficácia comunicativa destes álbuns resulte da qualidade dos textos e das ilustrações, e principalmente da relação dialógica e sinérgica que ambas linguagens

estabelecem, convém ressaltar que a obra de Manuela Bacelar se destaca, sobretudo, ao nível do seu tratamento plástico e visual. *Tobias, os Sete Anões e Etc.* é, seguramente, o livro da série que melhor serve para descrever o predomínio da qualidade ilustrativa da autora, sendo na sua componente icónica que recai o peso da narração. Numa configuração original, que o destitui na sua quase totalidade de um discurso verbal, *Tobias, os Sete Anões e Etc.* é, como salienta Sara Reis da Silva (s. d.), «um desafio à imaginação e à criação ficcional». Numa espécie de prólogo, que cede lugar a uma sequência iconográfica profusa e estimulante, onde pequenas personagens, cuja expressividade dos gestos e emotividade do corpo conferem elegância às formas, se situam e viajam em cenários pintados com cores brilhantes e vivas, o narrador incita o leitor à invenção da história – onde surgem ilustrados sete anões – que Tobias tem nas mãos e na qual penetra. Não obstante a assinalável qualidade das ilustrações, a merecerem, aliás, uma leitura atenta e demorada, outro aspecto de elevado impacto na obra, e a evidenciar a forte complexidade das relações intertextuais estabelecidas no seu conjunto, prende-se precisamente com o espelhamento entre as duas histórias. Um claro princípio de *emboîtement* resulta no salto de Tobias para o livro que se encontra a folhear, e de que a sua representação icónica chama a atenção para a narrativa principal. A ausência do texto verbal na narrativa encaixada não só esclarece acerca do conteúdo da obra, permitindo a conclusão da informação veiculada, como possibilita, simultaneamente, uma multiplicidade de leituras e de recriações narrativas. A diversidade de «espaços em branco» evidenciada quer pela ausência da palavra, quer pela abundante e pormenorizada imagem estimula a imaginação infantil e possibilita a sua liberdade criativa.

Apesar da sua estaticidade, as ilustrações surgem, não raras vezes, organizadas em valiosas composições, onde a posição, a postura e a expressividade das personagens, o cenário e o detalhe da imagem, os jogos de cores e de formas, assim como os planos de perspectiva, de luzes e sombras e a profundidade guardam fortes significações na transmissão da ideia de movimento e dinamismo. Além de conectar as ilustrações de ambas páginas, a sequência repetida de um grupo de crianças que a correr se desloca de uma página/um cenário para outra/o evidencia uma progressão espacial e/ou temporal, sugerida pelo recorte ao limite da página, sobrepondo-se a simultaneidade à sucessão e interrogando, assim, acerca do tempo da representação (Van der Linden, 2007: 109).

O predomínio da componente pictórica em relação ao texto verbal surge, ainda, traduzido pela inclusão de diversos elementos figurativos e simbólicos, entre outros, de um dragão, de uma fada, de um sapo, ou, ainda, dos próprios protagonistas da história – os sete anões –, que pertencem a um universo maravilhoso e/ou fantástico e despertam as capacidades mágicas da imaginação. Todos eles se movimentam igualmente em cenários e espaços tipicamente recorrentes dos contos tradicionais, como a presença de um castelo e de uma floresta, que, para além da implicação semântica de que se revestem, são facilmente perceptíveis ao olhar atento dos mais novos, já que, como refere Jesus Díaz Armas, a sua presença serve de «[...] invitación a contemplar la existencia de una historia paralela o incluso a imaginarla» (Díaz Armas, 2003: 174). A inclusão de inúmeras personagens (animais e crianças, p.e.) não referidas pelo texto ou nem sequer indicadas pelo título ou pelo narrador, mas que parecem espreitar, imitar, ou até participar no próprio desenrolar da acção, impulsionam a recriação do texto por parte da criança,

promovendo o seu reconhecimento e a sua forte adesão perante personagens e cenários conhecidos. A última página do livro confirma o regresso à narrativa de primeiro nível e do pequeno herói ao ateliê da ilustradora, cuja ilustração o mostra mergulhado num sono profundo, encostado a um monte de livros, numa postura tipicamente aliada ao comportamento infantil, construindo-se, assim, um universo circular. Esta última ilustração é particularmente sugestiva, quer ao nível da composição, pelo recurso a uma estrutura paralelística que coloca, num plano inferior, os sete anões na mesma postura ensonada, quer ao nível do pormenor que perspectiva uma tentativa de descoberta no leitor, pelo levantamento de uma série de enigmas e hipóteses. Atente-se, a comprová-lo, num fio preso à cama de um dos anões do livro de onde saiu Tobias e que o pequeno herói segura na sua mão. Com a configuração de uma narrativa fechada/aberta, e longe de asfixiar a imaginação dos seus leitores, esta obra vem sugerir novas leituras, prolongar a narração, convidando à imaginação daquilo que não é mostrado e à reflexão sobre a sua qualidade artística e literária (Díaz Armas, 2003).

Autorizando, igualmente, o desnível narrativo (evidenciado ao nível textual e ilustrativo) entre a recriação ficcional da ilustradora-protagonista e o mundo que humaniza e permite as aventuras do pequeno Tobias, *Tobias e o Leão* suscita uma ambiguidade acrescida, obrigando, não raras vezes, o leitor – e até mesmo o próprio contador – à auto-reflexão, provocando sensações de vertigem, em resultado dos saltos realizados. Numa harmoniosa combinação entre um texto verbalmente simples e condensado e ilustrações amplas e bastante expressivas, o universo circense serve de contexto a uma aventura palpitante – criada pela protagonista – entre Tobias e um leão, em que os espaços-tempos das narrativas se (con)fundem e impedem a percepção leitora da sua transição, pela ausência de qualquer elemento explícito a anunciar a passagem de um nível diegético para outro. Porém, ainda que este deslumbrante universo de segredos e «não-ditos» possa, por instantes, provocar a dúvida no leitor, não podemos deixar de destacar como, na globalidade da obra, se consegue um perfeito equilíbrio entre as duas narrativas que a integram. Ainda do ponto de vista estilístico, as abundantes sugestões de *mise en abyme* e o recurso a uma estrutura paralelística, que explora uma série de contrastes e repetições aos níveis textual e pictórico (escassez/pluralidade cromática e o recurso a estruturas idênticas nas ilustrações de Tobias a atravessar a pista e, a seguir, o «corredor muito escuro», p.e.), fomentam na criança diferentes formas de olhar e convidam ao jogo intertextual<sup>13</sup>.

Na verdade, se as ilustrações de Manuela Bacelar ajudam, por momentos, a concretizar o texto escrito, acrescentando um elevado número de pormenores de índole descritiva e alargando os sentidos do texto, noutros, elas antecipam as palavras, permitindo a formulação e a verificação de hipóteses acerca do que é verbalmente narrado, ou até mesmo a construção de uma nova história. Em *Tobias e o Leão*, destaque-se o episódio que encerra a diegese, em que o discurso, assente na conjugação perifrástica futura e comunicando por isso uma certa previsibilidade do relato, antecede uma componente iconográfica particularmente sugestiva e humorística (composta por um ícone visual e outro textual), resultante da fusão dos dois «mundos» em que actuaram respectivamente

<sup>13</sup> Saliente-se que a figura felina transporta o leitor para outro álbum da autora, *Bernardino* (2005), igualmente protagonizado por um leão.



cada um dos protagonistas, e que confirma a liberdade e o experimentalismo do acto criador de Manuela Bacelar.

Já com um explícito propósito didáctico, mas sem desleixar a qualidade estética, cuja originalidade/novidade reside no formato e na composição, Manuela Bacelar procura, com *Tobias às Fatias*, estimular as mais férteis potencialidades da imaginação e da criatividade infantil. As páginas «fatiadas» que enformam este caderno de actividades convidam a criança à sua exploração, ora compondo, a partir de um conjunto de ilustrações coloridas, uma multiplicidade de personagens que a divertem pelo absurdo e pela estranheza das combinações sugeridas, ora colorindo livremente as que vai imaginando e dispondo nas páginas opostas.

Numa linguagem plástica inconfundível, a ilustradora aproxima-se do jovem leitor pela simplicidade de um «desenho linear, solto, traçado ao correr do lápis, da caneta de *rotring* ou de qualquer outro instrumento riscante», em que os contornos ganham visibilidade e a imagem se distancia da pintura, surgindo «sem preocupações de realismo, [e] aproximando-se do *cartoon* minimalista com uma terna expressividade» (Maia, 2004: 6) [sublinhados nossos]. A interactividade que este livro promove restitui à leitura (das imagens) a sua carga de humor e surpresa e confirma o poder comunicativo do livro pela sua forma, cor e desenho, mesmo perante a ausência de texto.

A somar aos cinco primeiros volumes da série «Tobias», *Tobias Encontra Leonardo* e *Tobias e as Máquinas de Leonardo* vêm devolver ao álbum o seu poder de aproximação à Arte, numa linha que aposta fortemente na intertextualidade enquanto forma de desafiar e envolver o leitor na construção de sentidos da obra. Alimentando a criança de referentes culturais, estes álbuns narram o encontro e as aventuras surpreendentes de Tobias com o génio do Renascimento – Leonardo da Vinci.

A leitura destes dois álbuns só faz sentido na sua íntegra, não só pelo prolongamento da narrativa de um livro para o outro, encerrando o segundo livro no cenário em que abre o primeiro, e reforçando a índole circular da obra, como pela presença de um conjunto de elementos/«códigos» ilustrativos e textuais – e até extratextuais – que atribuem a esta «intra-série» um carácter coesivo e unitário. Repare-se, a título exemplificativo, numa fita de tecido que recupera o padrão da que se encontra pendurada no livro de Leonardo, e que adorna e marca as páginas de ambos – sendo, inclusivamente, retomada, verbal e graficamente, no fecho da segunda narrativa –, ou, ainda, ao nível do texto, na inclusão, no «segundo» volume, de um resumo, com que Manuela Bacelar procura localizar e recordar o leitor acerca do episódio/livro anterior.

Num formato discursivo substancialmente mais extenso (destinado a leitores mais velhos), partindo, ainda assim, de narrativas simples, identicamente pautadas pela coloquialidade e pelo humor, num registo muito próximo da criança, Manuela Bacelar conduz o leitor até ao universo criativo daquele sábio e artista polifacetado, dando especial relevo a algumas das suas mais importantes obras e invenções. Atente-se, por exemplo, em referências, mais ou menos explícitas, a esboços e anotações do pensador e à sua emblemática escrita reversa, ao seu célebre *Homem Vitruviano* e às asas voadoras – que, aqui, ganham forma com o incentivo e a ajuda do pequeno herói –, ou, ainda, no campo da pintura, à *Última Ceia*, referências de conhecimento universal, e que colocam da Vinci no cume da sabedoria e de uma Arte intemporal. A originalidade temática e a

forma peculiar como a autora aborda uma área complexa e, aparentemente, abstracta aos olhos dos mais novos, une-se a um conjunto magnífico de ilustrações que recriam, com pormenor e clareza, as personagens e as sequências fundamentais da acção, aproximando o leitor dos pensamentos artístico/inventivo e plástico/ficcional de ambos os artistas.

A construção narrativa assenta, claramente – como as próprias capas indiciam desde logo –, numa *mise en abyme* simultaneamente gráfica e sintáctica, em que a presença do diálogo, além de conferir maior autenticidade à acção e favorecer o reconhecimento das personagens por parte da criança-leitora, exige uma abordagem mais complexa, influenciando na variação dos níveis diegéticos. É, pois, por meio do discurso e de um princípio de encaixe evidente que «o homem, com cabelos brancos muito compridos, e umas enormes barbas» se desprende do livro onde estava e interage com Tobias. Abrindo-se, então, espaço para a ambiguidade, os saltos entre diferentes níveis narrativos serão assinalados, de forma mais explícita, em locais futuros (de ambos os livros), nomeadamente na altura em que Leonardo tira do bolso e abre um «caderno já amarelo do tempo e amassado pelo uso» para contar a Tobias as suas histórias, ou, ainda, quando uma extensa ilustração – relembrando, aliás, a pintura renascentista<sup>14</sup> – narrará visualmente o sonho de Leonardo. Nestes livros, o discurso pictórico é, de facto, particularmente sugestivo e merecedor de uma leitura atenta, pela pluralidade de significados que sugere, despertando a atenção do leitor para a observação e descoberta de elementos icónicos que preenchem as páginas, assim como alguns dos espaços em branco evidenciados pelo texto, estabelecendo-se, desde logo, uma espécie de jogo com o leitor<sup>15</sup>.

Numa harmoniosa sinergia entre texto e ilustração, a qualidade destes dois álbuns manifesta-se, ainda, na forma como as imagens conseguem imprimir movimento e dinamismo, ao longo das páginas, pela variação de planos, perspectivas e luzes, enfatizando, deste modo, os momentos cruciais da acção. Uma ilustração em página dupla do livro *Tobias e as Máquinas de Leonardo* é bastante esclarecedora, na medida em que surge manchada pela ocorrência sequenciada de Tobias e Leonardo a dançar, em que a orientação gráfica e as suas sucessivas expressões faciais e corporais comunicam, de forma luminosa, a alegria e a cumplicidade existentes entre os dois protagonistas.

Dotados de uma originalidade estética e literária assinalável, e de uma dimensão pedagógica comprovada, pelos inúmeros conhecimentos que possibilita, retomando, inclusivamente, elementos de outros géneros artísticos (como é o caso da música ou da cenografia), estes livros aproximam o leitor do acervo cultural universal e promovem a exploração de recursos e possibilidades formais do livro, contribuindo fortemente para a aprendizagem.

Em *Tobias do Lado de Lá do Arco-íris*, Tobias deixa-se escorregar num arco-íris e vive a aventura encantatória, até ao mundo das cores, que serviu de inspiração à ilustradora para a recriação desta história. Num universo mágico amplamente povoado de pequenas criaturas antropomorfizadas e carregadas de humor, pelas suas feições caricaturais e até insólitas, figuradas em ambientes próximos do imaginário infantil, Tobias vê «fazer a noite, o dia e a neve» e descobre o poder metamorfofísico das cores.

<sup>14</sup> Refira-se uma reflexão de Gil Maia (2004), a propósito da influência da pintura renascentista na obra de Manuela Bacelar e na sua ligação constante à Arte.

<sup>15</sup> Destaque-se, apenas para dar dois exemplos, a representação gráfica de Tobias no *Homem Vitruviano*, ou, ainda, uma espécie de ícono-texto a ilustrar a escrita reversa do pensador, e a que o título do livro *Tobias e as Máquinas de Leonardo* alude, desde logo.

O recurso a mecanismos metaficcionalis que abrem espaço à diluição de fronteiras entre os dois mundos – da recriação ficcional da ilustradora e do universo maravilhoso em que vive o Tobias – constituintes da dimensão unitária e circular da obra (como espelham as enunciações «todos muito atarefados, misturavam as cores da página anterior», «uma página adiante, o Tobias viu como todos [...] pintavam a noite [...]» e «a ilustradora ia ouvindo, ouvindo, o que ele contava, para depois escrever e desenhar a história do Tobias – do lado de lá do arco-íris»), rompe o realismo e frustra as expectativas convencionais do leitor acerca do significado e da aparente coerência da história (Silva-Díaz Ortega, 2005).

Do ponto de vista gráfico/visual, o texto, marcado por uma economia verbal e grafado numa espécie de moldura branca a um canto da página, contrasta com uma dominante e pormenorizada componente pictórica, caracterizada pela pluralidade cromática e pela abundância de pormenores. Prolongadas para além da dupla página, as ilustrações não se ficam pela mera descrição, apelando, não raras vezes, ao leitor para a observação e a descoberta de uma multiplicidade de elementos simbólicos, apenas sugeridos visualmente, que conduzem à reflexão e à formulação de uma série de hipóteses interpretativas. Os ambientes maravilhosos e fantásticos recriados, e facilmente reconhecidos pelo público infantil, pela presença de personagens, objectos e cenários ligados ao seu imaginário, e alguns ao absurdo e ao *nonsense*, quebrando os limites do real (como a presença de meninos voadores, de uma espécie de cavalo com patas de pássaro em que se desloca Tobias, de dragões, fadas e bruxas, com fortes funcionalidades semânticas), vão potenciando um conhecimento profundo dos sucessivos lugares que marcam a viagem fantástica do pequeno protagonista, estimulando a imaginação e suscitando a ilusão da criança-leitora.

Este volume esclarece, ainda, acerca das possibilidades que este tipo de publicação confere aos seus autores/ilustradores na promoção de uma ligação cúmplice entre a criação artística e o seu universo interior, no sentido de alcançar um impacto emotivo no leitor e alargar os seus horizontes sociais, culturais e artísticos. A ilustração de uma aglomeração de casas, profusamente coloridas e de arquitecturas e tamanhos variados, além de revelar uma curiosa perspectiva do espaço pela sua disposição e orientação gráfica, relembra a iconografia checa, que teve especial influência na inspiração artística de Manuela Bacelar<sup>16</sup>.

Enquanto verdadeira obra de arte que é, pela qualidade e simbologia de uma iconografia manipuladora da capacidade sensorial e emotiva dos seus leitores, *Tobias do Lado de Lá do Arco-íris* faz da obra de Manuela Bacelar um ponto de partida para uma educação estética e literária eficaz, onde a leitura não reside apenas na decifração de signos ou códigos, mas, pelo contrário, consiste numa tarefa emocional, onde a contemplação e a detenção do olhar permitem a integração de palavras e imagens em contextos mais amplos (González, 2000).

Rodeado de sugestões de *mise en abyme*, a que a ilustração da capa do livro alude desde logo, e revelador de um mesmo universo circular, o álbum *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»* propõe uma história de índole mais formativa e didáctica, informando o leitor de todos os passos que levaram à produção e à edição deste livro.

<sup>16</sup> Recorde-se que a artista plástica fora formada na antiga Checoslováquia.

Do ponto de vista visual, a obra revela um investimento distinto ao nível da ilustração, começando pela sua interessante componente paratextual, onde, numa das páginas introdutórias, a ilustradora se dirige ao leitor, através de um balão de fala, para lhe explicar o propósito do livro, auxiliando-o na compreensão e na construção de sentidos da história. Por sua vez, a inclusão, nas páginas finais, de um pequeno glossário ilustrado dos paratextos do livro comprova a pluralidade de níveis de leitura que este último volume possibilita.

Numa linguagem plástica que lhe é habitual, Manuela Bacelar opta, neste livro, por uma moldura de fundo branco, em que as ilustrações, bastante expressivas e coloridas, compostas por técnicas plásticas distintas – incluindo, para além da pintura e do desenho, a fotografia –, se apresentam num registo mais definitivo, espelhando de forma clara e verosímil as personagens e os cenários centrais. Na verdade, é a própria concepção gráfica e a composição das páginas – note-se, por exemplo, a disposição vertical de uma das páginas, claramente perturbadora do formato inicial do livro –, a irregularidade e variabilidade tipográfica (com especial impacto ao nível da imagem), e o especial cuidado com a pormenorização que conferem um carácter inovador e original à publicação. Repleto de piscadelas de olho ao leitor, este livro desafia e apela, simultaneamente, a sua atenção para a observação de pequenos apontamentos humorísticos (como o rato do computador que surge representado visualmente no seu aspecto animal), e de outros elementos gráficos e extra-textuais que, além de alargarem o sentido do texto ou conduzirem ao jogo intertextual, promovem uma cumplicidade lúdica junto do leitor, sublinhando a sua dimensão humorística. Atente-se na distribuição frequente de pequenos balões de fala que integram a ilustração, numa técnica próxima da banda desenhada, atribuindo palavras e falas ao pequeno Tobias sem, por isso, prolongar o texto.

O texto verbal, discursivamente simples e económico, num registo próximo do da criança a que se dirige, apresenta variações tipográficas igualmente interessantes, como as terminologias pertencentes à área vocabular da edição grafadas em letras maiúsculas, que, além de as colocar em destaque, facilita a identificação e a sua correspondência com o processo recriado visualmente por parte do leitor.

## Conclusão

Ainda que se façam sentir algumas hesitações e controvérsias relativamente à fixação dos seus princípios de funcionamento, a opinião é unânime no que toca a distinguir o álbum de outros géneros da literatura para os mais novos, pela forte relação simbiótica que nele estabelecem ambas narrativas, visual e textual, e cuja leitura resulta, como sugere Ana Margarida Ramos, «[...] de uma dança entre palavras e imagens, e onde, sem atropelos, um código e outro se cruzam e se misturam para contar uma única história» (Ramos, 2009: 46).

Na verdade, mais do que narrar uma história, o álbum para a infância enceta uma espécie de jogo com o leitor, onde o texto e as ilustrações se complementam mutuamente e onde todos os elementos que o compõem se combinam e actuam na construção da significação, abrindo espaço, de uma forma muito peculiar, a um universo ambíguo

de segredos e «não-ditos», capaz de formar leitores atentos e curiosos, encorajando a antecipação e a previsão.

É precisamente essa dimensão intrigante, e altamente estimuladora de uma literacia verbal e visual na criança, que a leitura do conjunto de álbuns seleccionados permite perceber. Com um profundo sentido pedagógico, e particularmente sensível a uma visão da realidade centrada no ponto de vista da criança, muito à semelhança do que oferece na maior parte das suas obras, nos álbuns da série «Tobias», Manuela Bacelar deixa-se levar pelo experimentalismo e desobedece, sem medos, aos cânones convencionais da representação textual e visual, imaginando e pintando ambientes fantásticos e ilusórios, em que comunicam múltiplos discursos, vozes e níveis linguísticos e em que entram em diálogo diversas visões do mundo. Essa natureza heterogénea do discurso a que Sánchez-Fortún apelida de «polifonia», e a partir da qual se desenvolve a intertextualidade, isto é, «todo lo que pone un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989, cit. Sánchez-Fortún, 2003: 104), desafiará e conduzirá o leitor ao reconhecimento de múltiplas conexões, mediante a activação da sua bagagem cultural.

Num conjunto de obras em que o maravilhoso é estruturante, verificamos que um texto neutro aliado a ilustrações fortes, onde a cor desempenha fortes funcionalidades semânticas, resulta numa combinação estética e literária eficaz e amplamente adequada à imaginação das crianças. Apresentadas num formato extenso, frequentemente prolongadas para além da dupla página, as imagens distinguem-se pela sua expressividade, redimensionando o texto com o qual interagem, na medida em que espelham, não raras vezes, um contexto muito mais amplo que o universo narrativo recriado. Na obra de Manuela Bacelar, as ilustrações antecipam as palavras, permitindo a formulação e a confirmação de hipóteses acerca do que é verbalmente narrado, ou até mesmo a invenção de uma nova história. Noutros momentos, as ilustrações ajudam a concretizar o texto escrito (pautado por uma economia evidente), acrescentando um elevado número de pormenores de índole descritiva, que alargam os sentidos do texto.

Além das suas características formais e gráficas/visuais, e da relação dialógica que as suas palavras e imagens mantêm, e que permitem a sua classificação como álbuns narrativos para a infância, estes livros apresentam, ainda, outros elementos comuns e que sedimentam a sua estrutura coesa e unitária. É o caso das capas e das contracapas desses livros ou, ainda, das próprias guardas (decorativas) que não só divertem o leitor, pela dimensão lúdica dos seus motivos, como apontam hipóteses de leitura da obra, pela recuperação visual de uma variedade de personagens, objectos e outros símbolos icónicos facilmente reconhecíveis no conjunto dos livros. Alvo de um tratamento particular cada vez mais complexo, estes elementos externos e de índole paratextual mereceriam, por si só, uma leitura atenta e demorada das suas funcionalidades e da sua articulação, pelo jogo e pelo diálogo que promovem com os textos, e que situam este tipo de publicação num género específico e único.

Deliberada e inteligentemente apoiada em alguns dos actuais modelos da escrita de potencial recepção infantil, pelo recurso a mecanismos metaficcionais e marcas intertextuais, pelas estratégias discursivas eleitas e pelo reconhecido investimento ao nível da ilustração, Manuela Bacelar propõe, nestes livros, uma verdadeira leitura artística,

em que as suas linguagens verbal e icónica, particularmente expressivas e poéticas – em resultado das técnicas e das opções cromáticas –, e a construção de sentidos potenciada pela sua relação sinérgica, apelam à sensibilidade artística e à capacidade emotiva do leitor, educando e fomentando as suas mais variadas formas de olhar.

A forma como estes livros se aproximam do leitor e comunicam, de forma íntima, com ele, pelo impacto emocional e afectivo que têm nos seus leitores, leva-nos a acreditar que se tratem de «libros sobre arte creados por artistas, pero también son libros de artista que hablan con arte» (Carrer, 2005: 89) e que possuem, na realidade, mais do que um público-alvo.

## Referências bibliográficas

- ▶ ANDRICAÍN, S. (2005). El libro infantil: Un camino a la apreciación de las artes visuales. In *Primeras Noticias – Revista de literatura*, Especial Ilustración y cómic, n.º 208. Barcelona: Centro de Comunicación y Pedagogía, pp. 39-46.
- ▶ ARIZPE, E. (2002). *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. RoutledgeFalmer.
- ▶ ARIZPE, E. (2004). *Lectura de Imágenes. Los Niños Interpretan Textos*. Fondo de Cultura Economica USA.
- ▶ BACELAR, M. (2004). Os meus caminhos pela ilustração. In *Solta Palavra, Boletim do CRILIJ* (Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), n.º 6. Porto: CRILIJ, pp. 3-4.
- ▶ BAJOUR, C. e CARRANZA, M. (2003). El libro álbum en Argentina [em linha]. In *Revista Imaginaria*, n.º 107, 23 de Julho de 2003 [consult. em 28 de Novembro de 2008], disponível em WWW: <<http://www.imaginaria.com.ar/10/7/libroalbum.htm>>.
- ▶ BICKNELL, T. e TROTMAN, F. (2008). *How to Write and Illustrate Children's Books and Get Them Published!* Cincinnati, Ohio: Writer's digest books.
- ▶ CARRER, C. (2006). Libros con Arte. In *Peonza – Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 75/76, Abril de 2006. Santander: Asociación Cultural Peonza, pp. 81-90.
- ▶ CARVALHO, M.J.P. (2005). *A Interação Semiótica Texto-imagem nas Obras Impressas e Ilustradas de Literatura Infantil. Ler, ver, desconfiar...* Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança, Especialização em Comunicação Visual e Expressão Plástica, apresentada ao Instituto de Estudos da Criança, da Universidade do Minho.
- ▶ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- ▶ DÍAZ ARMAS, J. (2003). Estratégias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles. In VIANA, F.L.; MARTINS, M. e COQUET, E. (coord.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e prática docente 2003*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 171-180.
- ▶ DOONAN, J. (2005). El libro-álbum moderno. In BELLORÍN, B. (Ed.) (2ª ed.), *El Libro Álbum – Invención y evolución de un género para niños*. Caracas: Banco del libro, pp. 46-65.
- ▶ ESCARPIT, D. (1996). La ilustración en libros infantiles y juveniles. In *Peonza – Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 39, Dezembro de 1996. Santander: Quima, pp. 14-21.



- ▶ GOMES, J.A. (2003). O conto em forma(to) de álbum: Primeiras aproximações. In GOMES, J.A. (Org.). *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, n.º 12, Novembro de 2003. Porto: Campo das Letras, pp. 3-6.
- ▶ GOMES, J.A. (2004). Manuela Bacelar: Da ilustração ao álbum. In *Solta Palavra, Boletim do CRILIJ* (Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), n.º 6. Porto: CRILIJ, pp. 16-18.
- ▶ GOMES, J.A. (2009). Manuela Bacelar: Maturidade e inovação. In GOMES, J.A. (Org.), *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Série II, n.º 17, Abril de 2009. Porto: Porto Editora, pp. 53-54.
- ▶ GONZÁLEZ, L.D. (2000). Tampoco leer y aprender a leer son lo que fueron [em linha]. In *Acepresa*, 26 de Julho de 2000 [consult. em 9 de Dezembro de 2008], disponível em WWW: <<http://www.acepresa.com/articulos/2000/jul/26/modernos-lbumes-ilustrados/>>.
- ▶ HUNT, P. (2005). *Understanding Children's Literature*. Routledge.
- ▶ LEWIS, D. (2001). *Picturing Text: The contemporary Children's picturebook*. RoutledgeFalmer.
- ▶ MAIA, G. (2003). Entrelinhas: Quando o texto também é ilustração. In VIANA, F.L.; MARTINS, M. e COQUET, E. (coord.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e prática docente 2003*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 145-155.
- ▶ MAIA, G. (2004). Manuela Bacelar: Um sol para as histórias escritas. In *Solta Palavra, Boletim do CRILIJ* (Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), n.º 6. Porto: CRILIJ, pp. 5-10.
- ▶ MARANTZ, K. (2005). Con estas luces. In BELLORÍN, B. (Ed.) (2ª ed.), *El Libro Álbum – Invención y evolución de un género para niños*. Caracas: Banco del libro, pp. 14-21.
- ▶ MOEBIUS, W. (2005). Introducción a los códigos del libro-álbum. In BELLORÍN, B. (Ed.) (2ª ed.), *El Libro Álbum – Invención y evolución de un género para niños*. Caracas: Banco del libro, pp. 116-133.
- ▶ MONTOYA, V. (2005). La importancia de las ilustraciones en la literatura infantil. In *Primeras Noticias – Revista de literatura, Especial Ilustración y cómic*, n.º 208. Barcelona: Centro de Comunicación y Pedagogía, pp. 47-54.
- ▶ NIKOLAJEVA, M. e SCOTT, C. (2006). *How Picturebooks Work*. Routledge.
- ▶ NODELMAN, P. (1990). *Words About Pictures: The narrative art of children's picture books*. University of Georgia Press.
- ▶ RAMOS, Ana Margarida (2007). Interacção imagem-leitor: A construção de sentidos. In GOMES, J.A. (Org.), *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Série II, n.º 15, Dezembro de 2007. Porto: Porto Editora, pp. 13-19.
- ▶ RAMOS, A.M. (2007). *Livros de Palmo e Meio – Reflexões sobre literatura para a infância*. Lisboa: Caminho.
- ▶ RAMOS, A.M. (2009). As histórias que as imagens contam – Caminhos de leitura no álbum. In GOMES, J.A. (Org.), *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Série II, n.º 17, Abril de 2009. Porto: Porto Editora, pp. 39-46.

- ▶ SALISBURY, M. (2005). *Ilustración de Libros Infantiles. Cómo crear imágenes para su publicación*. Barcelona: Editorial Acanto.
- ▶ SÁNCHEZ-FORTÚN, J.M.A. (2003). *Literatura Infantil: Claves para la formación de la competencia literaria*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- ▶ SHULEVITZ, U. (2005). ¿Qué es un libro-álbum? In BELLORÍN, B. (Ed.) (2ª ed.), *El Libro Álbum – Invención y evolución de un género para niños*. Caracas: Banco del libro, pp. 8-13.
- ▶ SILVA, S.R. (s. d.). Sinopse de *Tobias, os Sete Anões e Etc.* [em linha]. [consult. em 8 de Março de 2008], disponível em WWW: <<http://www.casadaleitura.org/>>.
- ▶ SILVA, S.R. (2003). Das palavras às ilustrações: Uma leitura de *O Nabo Gigante* e de *João e o Feijoeiro Mágico*. In *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, nº12, Novembro de 2003. Porto: Campo das letras, pp. 7-16.
- ▶ SILVA, S.R. (2005). *Dez Réis de Gente... E de Livros. Notas sobre Literatura para a Infância*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ▶ SILVA, S.R. (2006). Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: Aspectos do álbum narrativo para a infância. In VIANA, F.L.; MARTINS, M. e COQUET, E. (coord.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e prática docente 5*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 129-138.
- ▶ SILVA-DÍAZ ORTEGA, C. (2005). *Libros que Enseñan a Leer: Álbumes metaficcional y conocimiento literario*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Dir. Dra. Teresa Colomer Martínez, Barcelona.
- ▶ SIPE, L.R. (2007). *Storytime: Young children's literary understanding in the classroom*. Teachers College Press.
- ▶ SIPE, L.R. e PANTALEO, S. (2008). *Postmodern Picturebooks*. New York: Routledge.
- ▶ SOUZA, L. (2002). In MESQUITA, A. (2002), *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições Asa.
- ▶ VAN DER LINDEN, S. (2008). *Lire l'Album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.

### Obras analisadas

- ▶ BACELAR, Manuela (1989). *Este É o Tobias*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 1).
- ▶ (1989). *Tobias Fantasma*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 2).
- ▶ (1990). *Tobias, os Sete Anões e Etc.* Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 3).
- ▶ (1990). *Tobias e o Leão*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 4).
- ▶ (1990). *Tobias às Fatias*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 5).
- ▶ (1991). *Tobias Encontra Leonardo*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 6).
- ▶ (1991). *Tobias e as Máquinas de Leonardo*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 7).
- ▶ (1992). *Tobias do Lado de Lá do Arco-íris*. Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 8).
- ▶ (1992). *Tobias «O que eu passei para chegar aqui!»* Porto: Porto Editora (Colec. Tobias, 9).