



**Ana Sofia Valente  
Coelho**

**Ver para além da narrativa: o relevo dos paratextos  
nas edições juvenis de Alice Vieira**





**Ana Sofia Valente  
Coelho**

**Ver para além da narrativa: o relevo dos paratextos  
nas edições juvenis de Alice Vieira**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.



Dedico este trabalho

À minha tia "Xana"... as saudades são infinitas.



## **o júri**

presidente

**Professora Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa**  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

**Professora Doutora Olalla Cortizas Varela**  
Professora Contratada da Universidade de Santiago de Compostela (arguente)

**Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos**  
Professora Auxiliar da Universidade do Aveiro (orientadora)





## **agradecimentos**

À minha orientadora, a Professora Doutora Ana Margarida Ramos, quero agradecer toda a orientação e paciência durante este percurso, tal como as críticas construtivas que permitiram uma maior aprendizagem e tornaram este trabalho possível. À Professora Doutora Cristina Carrington, agradeço profundamente toda a ajuda e compreensão que permitiram uma mudança de rumo quando eu mais precisava.

À Ana Breda, porque partilhamos esta etapa da nossa vida juntas e assim nasceu uma amizade. À Mariana e à Patrícia, por todo o apoio e carinho. Não conseguiria sem o vosso encorajamento.

Por fim, à minha família, que estará sempre presente para o que der e vier. Aos meus pais, pelo amor e compreensão que demonstram continuamente. E à minha irmã, que partilhou esta fase comigo e compreende tão bem a ansiedade presente na conceção de um trabalho, obrigada por me incentivares a dar sempre o melhor de mim.



**palavras-chave**

Literatura infantojuvenil, narrativa, Alice Vieira, paratexto, ilustração, setor editorial

**resumo**

Este trabalho pretende realizar uma análise, do ponto de vista editorial, dos elementos paratextuais enquadreadores da obra ficcional juvenil de Alice Vieira, nomeadamente na trilogia formada pelas narrativas *Rosa, minha irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2º Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982), com ênfase na capa, contracapa e ilustrações. Procede a um enquadramento teórico sobre o relevo dos paratextos na literatura infantojuvenil que, por sua vez, conduz a uma análise detalhada desses elementos nas várias edições do *corpus*, refletindo sobre o seu relevo em termos da interpretação dos textos, mas também da definição do público-alvo e do contexto da publicação. Reeditadas sucessivamente ao longo de décadas, as obras da trilogia anteriormente referida têm conhecido uma permanente atualização gráfica, da autoria dos mais prestigiados ilustradores e designers portugueses.



**keywords**

Children's literature, narrative, Alice Vieira, paratext, illustration, publishing industry

**abstract**

This work intends to conduct an analysis, from an editorial point of view, of the paratextual elements in the juvenile fiction work of Alice Vieira, namely in the trilogy formed by the narratives *Rosa, minha irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2º Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982), with emphasis on the cover, back cover and illustrations. It follows a theoretical framework on the relevance of paratexts in children's literature, which in turn will lead to a detailed analysis of these elements in the various editions of the corpus, reflecting on their relevance in terms of interpretation of texts, but also on the definition of the public and the context of the publication. Reprinted successively for decades, the trilogy previously mentioned has known a permanent graphic update, authored by the most prestigious Portuguese illustrators and designers.



## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| Índice de figuras.....  | 3         |
| Introdução .....  | 5         |
| <b>I. Enquadramento teórico sobre os paratextos e o seu relevo na literatura infantojuvenil.....</b>                  | <b>9</b>  |
| <b>1. Os peritextos do editor .....</b>   | <b>12</b> |
| 1.1. As capas.....  | 13        |
| 1.2. Folha de rosto e anterrosto .....  | 15        |
| <b>2. Os peritextos do autor .....</b>  | <b>16</b> |
| 2.1. Nome do autor.....   | 16        |
| 2.2. Títulos.....   | 17        |
| 2.3. Sinopse/resumo do livro .....  | 19        |
| <b>3. Ilustrações.....</b>  | <b>19</b> |
| <b>II. Contextualização da obra de Alice Vieira do ponto de vista editorial e colaborações com ilustradores .....</b> | <b>23</b> |
| <b>1. A obra de Alice Vieira .....</b>  | <b>25</b> |
| 1.1. Romances, novelas e texto dramático.....   | 25        |
| 1.2. Literatura popular portuguesa e de Macau.....  | 30        |
| 1.3. Obras destinadas a adultos .....   | 32        |
| <b>2. Colaborações com ilustradores.....</b>  | <b>32</b> |
| 2.1. Primeiras edições do tríptico.....   | 32        |
| 2.2. Colaboração com o ilustrador Henrique Cayatte na trilogia infantojuvenil .....                                   | 35        |
| 2.3. Colaborações com ilustradores posteriores a Henrique Cayatte .....   | 38        |
| <b>III. Análise dos elementos paratextuais integrados no corpus de edições de Rosa, Minha Irmã Rosa .....</b>         | <b>43</b> |
| <b>1. Grupo de edições com ilustrações de Isabel Sabino .....</b>   | <b>45</b> |
| 1.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 45        |
| 1.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....  | 49        |
| <b>2. Grupo de edições com ilustrações de Henrique Cayatte .....</b>  | <b>50</b> |
| 2.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 51        |
| 2.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....  | 54        |
| <b>3. Grupo de edições com ilustração de capa de Evelina Oliveira.....</b>  | <b>57</b> |
| 3.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 57        |
| <b>4. Grupo de edições com ilustração de capa de Bernardo Carvalho .....</b>  | <b>59</b> |
| 4.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 59        |
| <b>5. Edição atual publicada com ilustração de capa de Patrícia Furtado .....</b>                                     | <b>62</b> |
| 5.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 62        |
| <b>6. Edição comemorativa do 25.º aniversário da 1.ª edição de Rosa, Minha Irmã Rosa ...</b>                          | <b>65</b> |
| 6.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 65        |
| 6.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....  | 67        |
| <b>7. Edições de Rosa, Minha Irmã Rosa da Fundação Círculo de Leitores.....</b>                                       | <b>69</b> |
| 7.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....  | 69        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>IV. Análise dos elementos paratextuais integrados no corpus de edições de Lote 12, 2.º Frente .....</b> | <b>73</b>  |
| <b>1. Grupo de edições com ilustrações de Maria Keil.....</b>  | <b>75</b>  |
| 1.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 75         |
| 1.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....   | 77         |
| <b>2. Grupo de edições com ilustrações de Henrique Cayatte.....</b>  | <b>79</b>  |
| 2.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 79         |
| 2.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....   | 83         |
| <b>3. Grupo de edições com ilustração de capa de Bernardo Carvalho .....</b>                               | <b>85</b>  |
| 3.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 85         |
| <b>4. Edição de Lote 12, 2.º Frente da Fundação Círculo de Leitores.....</b>                               | <b>87</b>  |
| 4.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 87         |
| <b>V. Análise dos elementos paratextuais integrados no corpus de edições de Chocolate à Chuva.....</b>     | <b>89</b>  |
| <b>1. 1.ª edição com ilustrações de Teresa Dias Coelho .....</b>   | <b>91</b>  |
| 1.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 91         |
| 1.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....   | 93         |
| <b>2. Grupo de edições com ilustrações de Henrique Cayatte.....</b>  | <b>96</b>  |
| 2.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 96         |
| 2.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores .....   | 99         |
| <b>3. Edição com ilustração de capa de Evelina Oliveira.....</b>   | <b>102</b> |
| 3.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 102        |
| <b>4. Grupo de edições com ilustração de capa de Bernardo Carvalho .....</b>                               | <b>103</b> |
| 4.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 104        |
| <b>5. Edição de Chocolate à Chuva da Fundação Círculo de Leitores .....</b>                                | <b>105</b> |
| 5.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor.....   | 105        |
| <b>Considerações finais.....</b>   | <b>107</b> |
| <b>Referências bibliográficas .....</b>  | <b>111</b> |
| <b>Bibliografia ativa .....</b>  | <b>113</b> |
| <b>Bibliografia passiva.....</b>   | <b>113</b> |
| <b>Anexos .....</b>  | <b>115</b> |



## ÍNDICE DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| <b>Fig. 1</b> Capas de várias edições de <i>A Espada do Rei Afonso</i> (1981).....   | 26 |
| <b>Fig. 2</b> Capas de várias edições de <i>Flor de Mel</i> (1986).....  | 27 |
| <b>Fig. 3</b> Capas de várias edições de <i>Os Olhos de Ana Marta</i> (1990).....  | 28 |
| <b>Fig. 4</b> Capas de edições traduzidas de <i>Os Olhos de Ana Marta</i> (1990).....  | 29 |
| <b>Fig. 5</b> Capas de várias edições de <i>Leandro, Rei da Helíria</i> (1991).....  | 29 |
| <b>Fig. 6</b> Capas das 1. <sup>a</sup> e 4. <sup>a</sup> edições de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) com ilustração de Isabel Sabino.....  | 33 |
| <b>Fig. 7</b> Ilustrações dos 1. <sup>o</sup> e 20. <sup>o</sup> capítulos de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Isabel Sabino.....   | 33 |
| <b>Fig. 8</b> Capa da 1. <sup>a</sup> edição de <i>Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente</i> (1980) e ilustração do 10. <sup>o</sup> capítulo por Maria Keil.....   | 34 |
| <b>Fig. 9</b> Capa da 1. <sup>a</sup> edição de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) e ilustração do 33. <sup>o</sup> capítulo por Teresa Dias Coelho.....  | 35 |
| <b>Fig. 10</b> Capas das 12. <sup>a</sup> e 17. <sup>a</sup> edições de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) com ilustrações por Henrique Cayatte e da 20. <sup>a</sup> edição com ilustração de capa de Evelina Oliveira.....  | 36 |
| <b>Fig. 11</b> Ilustrações dos 1. <sup>o</sup> e 19. <sup>o</sup> capítulos de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Henrique Cayatte.....   | 36 |
| <b>Fig. 12</b> Capas das 12. <sup>a</sup> e 15. <sup>a</sup> edições de <i>Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente</i> (1980) com ilustrações de Henrique Cayatte.....  | 37 |
| <b>Fig. 13</b> Ilustrações dos 1. <sup>o</sup> e 17. <sup>o</sup> capítulos de <i>Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente</i> (1980) por Henrique Cayatte.....  | 37 |
| <b>Fig. 14</b> Capas das 8. <sup>a</sup> e 13. <sup>a</sup> edições de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) com ilustrações de Henrique Cayatte e da 15. <sup>a</sup> edição com ilustração de capa de Evelina Oliveira.....  | 38 |
| <b>Fig. 15</b> Ilustrações dos 1. <sup>o</sup> e 20. <sup>o</sup> capítulos de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Henrique Cayatte.....   | 38 |
| <b>Fig. 16</b> Capa da edição comemorativa do 25. <sup>o</sup> aniversário da 1. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) e ilustração interior de Evelina Oliveira.....   | 39 |
| <b>Fig. 17</b> Capas da 21. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979), da 16. <sup>a</sup> edição de <i>Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente</i> (1980) e da 16. <sup>a</sup> edição de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) com ilustrações de Bernardo Carvalho..... | 40 |
| <b>Fig. 18</b> Capas das edições da trilogia do Círculo de Leitores por Rochinha Diogo e Carlos Marques, respetivamente.....   | 41 |
| <b>Fig. 19</b> Capa e contracapa da 32. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) com ilustração de Patrícia Furtado.....   | 41 |
| <b>Fig. 20</b> Ilustrações de capa das 1. <sup>a</sup> e 4. <sup>a</sup> edições de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Isabel Sabino.....   | 47 |
| <b>Fig. 21</b> Contracapas das 2. <sup>a</sup> e 4. <sup>a</sup> edições de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979).....   | 48 |
| <b>Fig. 22</b> Ilustrações dos 6. <sup>o</sup> e 25. <sup>o</sup> capítulos de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Isabel Sabino.....  | 50 |
| <b>Fig. 23</b> Ilustrações de capa das 5. <sup>a</sup> e 17. <sup>a</sup> edições de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Henrique Cayatte.....   | 52 |
| <b>Fig. 24</b> Contracapas das 9. <sup>a</sup> e 17. <sup>a</sup> edições de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979).....  | 54 |
| <b>Fig. 25</b> Ilustrações dos 6. <sup>o</sup> e 25. <sup>o</sup> capítulos de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Henrique Cayatte.....   | 56 |
| <b>Fig. 26</b> Ilustração de capa da 18. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Evelina Oliveira.....  | 59 |
| <b>Fig. 27</b> Contracapa da 18. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979).....   | 59 |
| <b>Fig. 28</b> Capa e contracapa da 24. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979).....  | 61 |
| <b>Fig. 29</b> Ilustração de capa da 32. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Patrícia Furtado.....  | 65 |
| <b>Fig. 30</b> Badanas da 32. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979).....  | 65 |
| <b>Fig. 31</b> Ilustração de capa da edição comemorativa do 25. <sup>o</sup> aniversário da 1. <sup>a</sup> edição de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Evelina Oliveira.....  | 67 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Fig. 32</b> Ilustrações interiores da edição comemorativa de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Evelina Oliveira.....   | 68  |
| <b>Fig. 33</b> Ilustração de capa da edição do Círculo de Leitores de 1987 e ilustração do 19.º capítulo de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979) por Henrique Cayatte..... | 70  |
| <b>Fig. 34</b> Contracapas das edições do Círculo de Leitores de 1987 e 1998 de <i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i> (1979).....  | 71  |
| <b>Fig. 35</b> Contracapa da 2.ª edição de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980).....   | 77  |
| <b>Fig. 36</b> Ilustrações dos 5.º e 14.º capítulos de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980) por Maria Keil.....  | 78  |
| <b>Fig. 37</b> Ilustração do 19.º capítulo de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980) por Maria Keil.....   | 79  |
| <b>Fig. 38</b> Ilustrações de capa das 6.ª e 15.ª edições de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980) por Henrique Cayatte.....  | 81  |
| <b>Fig. 39</b> Contracapas das 6.ª e 15.ª edições de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980).....   | 82  |
| <b>Fig. 40</b> Ilustração do 5.º capítulo de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980) por Henrique Cayatte.....  | 84  |
| <b>Fig. 41</b> Ilustrações dos 14.º e 19.º capítulos de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980) por Henrique Cayatte.....   | 84  |
| <b>Fig. 42</b> Capa e contracapa da 16.ª edição de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980).....   | 87  |
| <b>Fig. 43</b> Contracapa da edição do Círculo de Leitores de <i>Lote 12, 2.º Frente</i> (1980).....  | 88  |
| <b>Fig. 44</b> Contracapa da 1.ª edição de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982).....   | 93  |
| <b>Fig. 45</b> Ilustrações dos 14.º e 7.º capítulos de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Teresa Dias Coelho.....  | 94  |
| <b>Fig. 46</b> Ilustrações dos 12.º e 24.º capítulos de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Teresa Dias Coelho.....   | 96  |
| <b>Fig. 47</b> Ilustrações de capa das 6.ª e 13.ª edições de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Henrique Cayatte.....  | 97  |
| <b>Fig. 48</b> Contracapas das 6.ª e 13.ª edições de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982).....   | 99  |
| <b>Fig. 49</b> Lombadas da trilogia em estudo, executadas pela Secção Gráfica da Editorial Caminho e Scatti Design, respetivamente.....                                   | 99  |
| <b>Fig. 50</b> Ilustrações dos 7.º e 12.º capítulos de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Henrique Cayatte.....  | 101 |
| <b>Fig. 51</b> Ilustração do 24.º capítulo de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Henrique Cayatte.....   | 101 |
| <b>Fig. 52</b> Ilustração de capa da 15.ª edição de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982) por Evelina Oliveira.....   | 103 |
| <b>Fig. 53</b> Contracapa da 15.ª edição de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982).....  | 103 |
| <b>Fig. 54</b> Capa e contracapa da 17.ª edição de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982).....   | 105 |
| <b>Fig. 55</b> Contracapa da edição do Círculo de Leitores de <i>Chocolate à Chuva</i> (1982).....  | 106 |

## **INTRODUÇÃO**

---



Alice Vieira é um nome incontornável na consolidação da literatura infantojuvenil portuguesa contemporânea, conhecida internacionalmente como uma das melhores autoras para a infância e juventude da atualidade. A sua obra foi alvo de sucessivas homenagens, prémios e nomeações, inclusive uma nomeação para o Prémio Hans Christian Andersen, em 1996, o mais prestigiado neste âmbito. Trata-se de um nome notoriamente reconhecido devido à qualidade da sua escrita e à vastidão da sua bibliografia. Torna-se, portanto, relevante não só o estudo da sua obra literária produzida, como de todos os seus constituintes.

Os paratextos são elementos literários que executam um papel de mediadores entre o mundo editorial e o mundo do texto, sendo, portanto, imprescindíveis na interpretação do livro. Trata-se de elementos que acrescentam consideravelmente significado e valor à obra e contribuem ativamente na sua leitura. O impacto dos paratextos no leitor revela-se cada vez mais significativo, o que nos direciona à sua investigação na obra de Alice Vieira. Para tal, optamos por centrar a nossa análise na trilogia infantojuvenil formada pelas narrativas *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2.ª Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982). No entanto, serão referidas outras obras da autora. Este trabalho tem como objetivo a análise e reflexão sobre o relevo dos elementos paratextuais na interpretação do texto, sendo previamente executada a leitura da trilogia completa, o que proporciona uma observação mais profunda dos seus componentes.

A seleção da trilogia de narrativas referenciada provém do seu sucesso editorial, a datar da publicação da 1.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, em 1979. Este facto traduz-se nas reedições sucessivas e consecutivas dos três títulos ao longo de décadas, que comportam um vasto número de paratextos, bem como uma constante atualização gráfica, da autoria dos mais prestigiados ilustradores e designers portugueses. Ademais, este trabalho pretende igualmente enfatizar o papel dos ilustradores nas edições do *corpus* em questão, particularmente a importância dos elementos pictóricos na interpretação de uma obra. No âmbito da literatura infantojuvenil, cada vez mais as ilustrações desempenham uma função primordial de mediação do texto. De acordo com Ramos, “a união de elementos pictóricos à matéria verbal tem vindo a intensificar-se à medida que as técnicas de edição e de reprodução evoluem, permitindo inovação e experimentação.” (Ramos, 2010: 11). A trilogia em análise integra imagens de vários ilustradores de renome, numa multiplicidade de estilos artísticos, e o objetivo deste estudo é a identificação e análise da evolução entre edições do mesmo título, particularmente no que às ilustrações diz respeito.

Por conseguinte, esta tese divide-se em três partes, sendo iniciada pelo primeiro capítulo, onde se realiza um enquadramento teórico sucinto sobre os paratextos e se reflete sobre o seu relevo na literatura infantojuvenil. Primeiramente, são referenciados os paratextos do editor, ou seja, todos os elementos que são da sua responsabilidade, tais como a seleção do formato, do papel, da tipografia, a paginação, as capas, a folha de rosto e anterrosto, entre outros. De seguida, abordamos os paratextos do autor, tais como o nome, títulos e sinopses do livro. Por fim, expomos a relevância das ilustrações como elementos paratextuais.

No seguinte capítulo, é realizada uma contextualização da obra de Alice Vieira, do ponto de vista editorial, bem como as suas colaborações com ilustradores de renome. Dentro da obra de Alice Vieira, são referenciados os romances, novelas e textos dramáticos, sem esquecer as reescritas da autora da tradição oral portuguesa e de Macau, e, por fim, as suas obras destinadas a adultos. O segundo tópico do capítulo aborda as colaborações da autora com ilustradores portugueses, tais como Isabel Sabino, Maria Keil, Teresa Dias Coelho, Evelina Oliveira, Patrícia Furtado, com ênfase na colaboração do designer Henrique Cayatte, visto que produziu as ilustrações dos três títulos em estudo.

Nos seguintes três capítulos, dedicar-nos-emos à análise dos elementos paratextuais integrados no *corpus* de edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2.º Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982). Procederemos a um estudo sistemático destes elementos incorporados na trilogia em foco, para além da realização de uma comparação entre eles com vista a perceber a evolução ocorrida. Nos capítulos em causa, executaremos uma segmentação das edições em grupos, de acordo com o artista responsável pelas respetivas ilustrações, delimitando o campo de análise a duas categorias, nomeadamente os elementos paratextuais associados ao editor e ao autor e a análise de exemplos de ilustrações interiores. Contudo, esta análise não se verifica em todos os conjuntos, tendo em conta que existem edições que não incluem ilustrações interiores, entre outras exceções que serão referenciadas no trabalho.

Em suma, a nossa finalidade, adotando a perspetiva dos estudos editoriais, é identificar a evolução e o progresso entre as edições inseridas no *corpus*, tendo em conta as inovações gráficas e as mudanças nos estilos artísticos. Alice Vieira é um nome de imenso relevo no universo literário português e os títulos inseridos na trilogia juvenil em estudo, quase 40 anos depois, são ainda alvo de constantes reedições e traduções, algo que comprova este fenómeno editorial que pretendemos patentear neste trabalho.

## **I. ENQUADRAMENTO TEÓRICO SOBRE OS PARATEXTOS E O SEU RELEVO NA LITERATURA INFANTOJUVENIL**

---





“Paratexts (...) “thresholds”, the literary and printerly conventions that mediate between the world of publishing and the world of the text (...) this fringe at the unsettled limits that enclose with a pragmatic halo the literary work.” (Genette, 1997: xvii)

Gérard Genette, crítico literário e teórico de literatura francês, escreveu em 1987 a obra *Seuils* (mais tarde, em 1997, traduzida para o idioma inglês e intitulada *Paratexts: Thresholds of interpretation*). Esta criação continua a ser atualmente de extrema relevância para a investigação sobre os paratextos editoriais, sendo fundamental para grande parte desta dissertação. Em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, de 1982, Genette foca-se no estudo da hipertextualidade, ou seja, a “literatura em segundo grau” visto que a define como “any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary.” (Genette, 1997: 5). Porém, o estudo dos paratextos tem como obra principal *Seuils*, a reflexão mais pertinente para a investigação em causa.

Em *Seuils*, Genette aborda os vários tipos de transtextualidade, nomeadamente intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Para este trabalho, é significativo o seu conceito de paratextualidade e o que isso implica na análise que pretendemos realizar. Assim, Genette afirma que paratextualidade inclui “those liminal devices and conventions, both within the book (peritext) and outside it (epitext)” (Genette, 1997: xviii). Anteriormente à análise individual das variantes dos peritextos e epitextos que constituem as manifestações paratextuais em estudo, é necessário contextualizar as características e funções destes elementos e o que representam para o leitor. Segundo Genette, uma mensagem paratextual possui características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais, imprescindíveis na definição de um elemento como paratextual através de questões para determinar a sua localização (a questão “onde?”); a data do seu aparecimento e/ou desaparecimento (“quando?”); o seu modo de existência, verbal ou outro (“como?”); as características da sua situação de comunicação – o seu remetente e destinatário (“de quem? para quem?”) e as funções que a sua mensagem pretende cumprir (“para fazer o quê?”), questões que nos levam a compreender se o elemento em questão se trata de um peritexto ou epitexto, particularmente a questão da sua localização (Genette, 1997: 4).

Segundo Genette, os paratextos estão divididos em duas modalidades paratextuais, sendo a primeira os peritextos, ou seja, as mensagens que originalmente estão localizadas ao redor do livro, ou seja, encontram-se dentro do espaço do próprio volume, como títulos, subtítulos e intertítulos, o nome do autor, da editora ou coleção, palavras-chave, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, epílogos, entre outros. Não obstante, outros elementos como formato do livro, tamanho, encadernação, tipografia também se inserem nesta categoria.

Por outro lado, está também em causa outra categoria paratextual que, apesar de demonstrar uma relação óbvia com o livro, encontra-se a “uma distância mais respeitosa” do mesmo (Pano, 2014: 5). Os epitextos são também imprescindíveis para o estudo visto que integram mensagens relacionadas com o livro, mas situadas fora deste, como críticas literárias, publicidade/propaganda, prémios recebidos, entre outros. Todos estes elementos se inserem no campo paratextual e, segundo Genette (1997: 5), os peritextos e epitextos partilham o mesmo campo espacial e complementam-se através de uma fórmula que consiste em paratexto = peritexto + epitexto.

Genette aborda o paratexto considerando os seus elementos como sendo textuais ou pelo menos verbais, sendo exemplo disso os títulos, prefácios, entrevistas, entre outros elementos que “partilham do estatuto linguístico do texto”. Porém, componentes paratextuais também podem ser de natureza icónica, como é o caso das ilustrações, fotografias, gráficos, esquemas, mas também todos os elementos que têm como origem uma escolha tipográfica significativa na produção do livro. Além disso, os paratextos também podem ser considerados factuais, pois

consistem num facto cuja existência apenas, se conhecida pelo público, fornece algum comentário sobre o texto e influencia como este é recebido, tais como a idade ou sexo do autor, se este(a) recebeu algum prémio, se é membro de algum corpo académico, entre outros (Genette, 1997: 7).

O paratexto detém a sua funcionalidade como principal atributo, demonstrando ser completamente dedicado ao serviço do texto e sempre subordinado a ele. Trata-se de um tipo de discurso que tem como principal função ajudar o leitor a introduzir-se na leitura, sendo um componente auxiliar ou acessório do texto. No entanto, trata-se de um elemento bastante importante para a sua leitura e interpretação, pois garante que o leitor desenvolva uma maior capacidade de compreensão do que está escrito e proceda a uma análise pertinente e completa. O objetivo do paratexto é ampliar o texto original do livro e prolongá-lo, apresentando-o e assegurando a sua receção. São elementos que complementam uma leitura e garantem que o seu recetor a realize na sua plenitude, estabelecendo uma ligação entre o texto e os elementos ao seu redor, elementos frequentemente cruciais.

## **1. Os peritextos do editor**

Tal como foi referido anteriormente, os peritextos são os elementos paratextuais que envolvem o livro, porém encontram-se inseridos no espaço do volume e são representados de várias formas. Neste trabalho, são relevantes apenas alguns dos constituintes da modalidade em questão, visto que nem todos se encontram representados no nosso *corpus*. Trata-se de elementos paratextuais que se encontram inseridos em variados espaços peritextuais.

Iniciamos com os peritextos do editor, que englobam todos os elementos que são da sua responsabilidade (ou da casa editorial a que este(a) pertence), apesar de não ser um caso de exclusividade, pois existem sempre exceções que dependem de cada situação individual. Os componentes referentes a este tipo de peritexto são maioritariamente de cariz material e espacial, relativos a um campo peritextual mais externo que abrange as capas e folha de rosto.

No terceiro capítulo do nosso trabalho, será dada particular atenção aos elementos materiais do livro, nomeadamente a sua construção, que se reflete na seleção do formato, do papel, do tipo de letra, ou seja, todos os aspetos tipográficos que a materialização de uma obra implica. Não obstante o facto de serem executados pelo designer, tipógrafo e/ou impressor, estes elementos implicam decisões tomadas pelo editor, em consulta prévia com o autor.

O formato é um elemento de imensa relevância na produção de um livro, que sofreu múltiplas mudanças ao longo da sua história. Genette atesta que, nas últimas décadas, as editoras têm demonstrado uma tendência para usar um formato relativamente grande para os supostos *bestsellers* (Genette, 1997: 19), contudo também se revela na atualidade uma crescente preferência pelo formato de bolso, que predominantemente diz respeito a uma republicação de uma obra, seja antiga ou moderna, a um preço mais acessível. O livro de bolso revela cada vez mais impacto no mundo editorial e, de acordo com Genette, o formato de bolso é ele próprio uma “mensagem paratextual” (Genette, 1997: 22), tendo duas funções principais: a primeira é puramente económica, pois assegura um melhor preço, e a segunda é cultural através de uma garantia baseada em reedições. Ademais, referentemente ao formato do livro e ainda mais ao tipo de papel, existe uma outra distinção bastante discutida na atualidade – entre livros de capa dura (*hardcover*) e capa mole (*paperback*). Livros de capa dura são caracterizados por uma encadernação mais definitiva, através de um material rígido, o que lhe confere uma maior durabilidade e resistência. Por outro lado, livros de capa mole demonstram ser mais flexíveis e frágeis, porém a acessibilidade do preço é o

fator principal na sua aquisição. No nosso *corpus*, os livros analisados revelam uma pequena variedade de formatos, no entanto, esta não deixa de ser relevante no estudo.

O número de páginas encontra-se fortemente relacionado com o formato que o livro adota. Segundo Lluch (2003: 266), os livros ou coleções dirigidas ao público infantil geralmente apresentam um menor número de páginas, frequentemente entre 16 a 22. No caso dos livros de cariz juvenil, tradicionalmente não superam as 100 páginas. Contudo existem exceções nomeadamente a saga mundial *Harry Potter*, da autora J.K. Rowling. Atualmente, as fantasias épicas destinadas aos jovens têm apresentado um número de páginas similar aos *bestsellers* do público adulto, demonstrando que a faixa etária mais jovem se encontra apta para leituras mais demoradas e extensas.

### 1.1. As capas

A capa (ou capas) é o espaço peritextual onde se encontra a marca do editor. É também a “janela” do livro, o que implica que toda a informação necessária esteja presente. No caso dos álbuns ilustrados, a capa atua frequentemente como uma primeira página, onde é possível começar a leitura da obra e onde igualmente se começa a contar a paginação (Díaz Armas, 2006: 33). Este espaço sofreu várias alterações ao longo dos períodos, sendo que a capa impressa, feita de papel ou cartão, surgiu no século XIX. Também conhecida como *front cover*, a capa de um livro possui genericamente os seguintes elementos: nome ou pseudónimo do autor (ou possível anonimato); título do trabalho; nome do tradutor e/ou ilustrador; ilustração específica; nome da série a que o livro pertence; nome comercial da editora, entre outros. É essencial referir que existem outros elementos que não se encontram no nosso *corpus*, no entanto, não deixam de ser relevantes neste estudo do domínio paratextual<sup>1</sup>.

A capa também implica decisões referentes ao design e mancha gráfica da mesma, tomadas igualmente pelo editor, em consulta com o autor, o que nos remete para a composição gráfica da mesma e para a sua importância paratextual, nomeadamente o tipo de letra e de papel. Em referência aos tipos de papel, estes podem ser considerados elementos paratextuais importantes, no entanto, tornam-se menos relevantes em comparação com a escolha do tipo de letra, visto que “if the typesetting is only a materialization of the text, the paper is only an underpinning for that materialization.” (Genette, 1997: 35). O tipo de letra pode variar conforme a temática do livro, adequando-se ao mesmo e podendo mesmo servir de base ao olhar rigoroso do leitor sobre o género no qual se enquadra. De acordo com o capítulo “Ilustrar para além da ilustração: o contributo dos paratextos”, inserido nas *Atas del I Congreso Internacional Arte, Ilustración y Cultura Visual en Educación Infantil y Primaria: construcción de identidades*, “(...) “a simples alteração destes elementos (mancha gráfica e tipo de letra, ilustrações, etc.) é suficiente para a mudança brusca de público-alvo, oscilando entre o infantil e o adulto.” (Ramos, 2010: 487).

De acordo com Genette, todas as informações verbais, numéricas ou iconográficas da capa podem ser pertinentes numa análise paratextual - “simply the color of the paper chosen for the cover can strongly indicate a type of book” (Genette, 1997: 24). As escolhas tipográficas podem fornecer informações sobre o texto que acompanham. Todavia, Genette contesta que a particularidade das opções tipográficas tem sido cada vez mais neutralizada por uma tendência das editoras em direção à uniformização. Mas, apesar do fenómeno recente a que Genette se refere, existe igualmente uma inclinação das editoras, especialmente de livros infantis, para a escolha de

---

<sup>1</sup> Outros elementos paratextuais que podem estar incluídos na capa são os títulos do autor, quando existentes e se for tomada a decisão de estes se encontrarem inseridos no campo peritextual como é o caso de professor, membro de..., etc.; indicação do género literário; nome do autor do prefácio ou da entidade responsável por estabelecer o texto ou prepará-lo; dedicatória; epígrafe; no caso de estudos biográficos ou críticos, o sujeito do mesmo; assinatura do autor; nome da entidade responsável pela série; no caso de reimpressão, menção da série original.

elementos tipográficos distintos e conotados com o humor e a imaginação, que geralmente vão ao encontro da história inserida que acompanham. Tendo em conta que o *corpus* deste trabalho se insere no universo editorial infantojuvenil, a criatividade deve ser tomada em conta como um fator natural na composição gráfica das edições inseridas no mesmo.

As capas englobam vários espaços peritextuais, sendo o primeiro a capa (*front cover*), já contextualizada anteriormente. A contracapa é outro espaço estrategicamente relevante na análise paratextual de um livro e que pode conter vários elementos, tais como: nome do autor e título do trabalho; observação biográfica e/ou bibliográfica; sinopse; citações de imprensa ou outros comentários elogiosos sobre o trabalho ou trabalhos anteriores do autor; menção de outros trabalhos publicados pela mesma editora; indicação do género literário; declaração de princípios da série ou intenção; data de impressão; número de reimpressões; menção da gráfica responsável pela capa e do designer/artista da mesma; identificação da ilustração da capa; preço; ISBN (International Standard Book Number); código de barras; anúncios pagos pelo editor (que poderão estar ou não relacionados com o tema do livro). No entanto, existe frequentemente outra possibilidade referente à contracapa que, muitas vezes, se encontra totalmente em branco (Genette, 1997: 25-26).

Tanto a capa como a contracapa podem incluir ilustrações, as quais complementam os outros elementos paratextuais que se encontram nestes espaços, bem como no interior físico do livro e, até, na própria narrativa. Na investigação de Genette, o estudo das mesmas é pouco mencionado, porém trata-se de um componente necessário na nossa análise, tendo em conta que o *corpus* comporta um grande número de ilustrações de vasta pertinência paratextual. Todas as informações paratextuais são complementadas pelas ilustrações, caso existam, e trata-se de elementos que ocupam, “mesmo do ponto de vista do *marketing* editorial, um lugar de relevo” (Ramos, 2010: 488). As ilustrações em livros infantojuvenis revelam uma elevada importância em comparação com outros segmentos literários e editoriais. Estas proporcionam uma leitura diferente, muitas vezes complementar, do texto que acompanham, ou seja, estabelecem um diálogo com o texto. São cada vez mais frequentes em livros infantojuvenis, sendo predominantes em alguns formatos, como é o caso do livro-álbum, pois representam grande parte do contrato de leitura e valorizam a obra.

Para além de capa e contracapa, existe cada vez mais uma maior relevância do estudo das guardas, definidas por Genette como “*covers 2 and 3*”, visto que se trata das capas interiores da capa e contracapa. As guardas encontram-se grande parte das vezes em branco, porém a literatura infantojuvenil contemporânea tem vindo a valorizar estes elementos através da inclusão de imagens e outras informações relevantes. As guardas, quando ilustradas, “ultrapassam largamente uma funcionalidade decorativa, sugerindo uma interpretação da narrativa que acompanham, marcada pela sua profunda dimensão metafórica” (Ramos, 2010: 491). Tal demonstra que não são apenas páginas em branco no verso da capa e contracapa, mas também são elementos relevantes do livro que apresentam várias funções, seja de decoração ou interpretação da obra, para além da sua função protetora do objeto. Trata-se de zonas de grande versatilidade e que ocupam um lugar privilegiado na leitura de uma obra. Contudo, no *corpus* deste trabalho, as guardas não representam qualquer valor paratextual visto que se encontram maioritariamente em branco ou *mute*.

A lombada também é uma parte integrante das capas e é, geralmente, o primeiro elemento que o possível leitor/comprador observa, de acordo com a exposição tradicional dos livros em estantes. A capa pode representar o livro e ser a sua identidade, no entanto, a lombada possui uma importância estratégica natural. O editor deve ter em conta a sua disposição final em estantes de livrarias ou qualquer outro posto de venda, de forma a que os

elementos que geralmente compõem a lombada estejam legíveis aos olhos do leitor e permitam uma clara leitura e identificação do livro para que este seja rapidamente reconhecido. A lombada contém normalmente o nome do autor, o título da obra e a identificação da casa editorial, representada muitas vezes pelo logótipo da mesma.

As capas (ou as sobrecapas) podem incluir também badanas ou orelhas, podendo estas integrar a primeira e quarta capa. Estes espaços incluem geralmente uma variedade de elementos mencionados anteriormente, como a sinopse, uma biografia do autor, uma lista das suas obras ou uma lista de aquelas que integram a série na qual se insere o livro. As badanas podem também apresentar uma funcionalidade decorativa, em complemento ao texto que acompanham.

De seguida, demonstrando um crescente realce especialmente em *bestsellers* ou livros que albergam distinções e prémios, outras manifestações do livro que integram as capas são a sobrecapa e/ou cintas. O objetivo deste suporte paratextual é uma maior atração do público, de forma a enfatizar a obra no seguimento de uma reedição ou reimpressão, de uma adaptação cinematográfica ou da receção de prémios ou distinções do autor. A sobrecapa, em geral de carácter removível, apresenta normalmente os mesmos elementos que a capa, contracapa e lombada. Segundo o mais recente trabalho publicado de Mattos e Ramos sobre sobrecapas na literatura infantojuvenil, estas podem ser divididas em vários grupos, nomeadamente:

“Sobrecubiertas que repiten entera o parcialmente las cubiertas y añaden solapas (...) sobrecubiertas que sustituyen cubiertas (...) sobrecubiertas que son cubiertas alternativas (...) sobrecubiertas-objetos (...) sobrecubiertas metaficcionales (...) falsas sobrecubiertas.” (2018: 35-42).

No entanto, este paratexto não apresenta um carácter tão efémero como a cinta, que corresponde a “um quarto ou um terço da capa, onde se imprimem frases publicitárias sob o devido destaque e poder de atração” (Araújo, 1986: 471-472). Trata-se de suportes de cariz mediático, destinados a promover tanto a obra como o autor.

Atualmente todos os constituintes das capas, nomeadamente guardas, lombadas, badanas, sobrecapas e cintas, apresentam uma evolução e expansão cada vez mais gradual, especialmente na literatura infantojuvenil, universo onde ganham outros significados, incluindo do ponto de vista do sentido. Tal ocorrência significa igualmente uma maior expansão paratextual pois todos estes espaços peritextuais abrangem elementos significativos para uma perceção do texto mais completa e um contrato de leitura mais amplo.

## **1.2. Folha de rosto e anterosto**

Para além das capas e os elementos paratextuais incluídos nas mesmas, as primeiras páginas do livro também se inserem no peritexto do editor. Segundo Genette, inicialmente as páginas 1 e 2 estão em branco, ou seja, sem impressão (Genette, 1997: 32).

A estas primeiras páginas de um livro, geralmente em branco, segue-se uma página ímpar designada como anterosto ou falsa folha de rosto, frequentemente reservada apenas para o título da obra, que pode não se apresentar na sua forma completa e geralmente sem qualquer subtítulo, quando existente. A sua apresentação gráfica habitual encontra-se no centro ótico da página e, em respeito à tipografia empregada, é usado um corpo menor do que o da folha de rosto, que será descrita em seguida.

A folha de rosto ou página de rosto identifica o livro de uma forma menos sucinta do que o anterosto, expondo outros elementos para além do título da obra. Excluindo certas exceções, a folha de rosto do livro apresenta o nome literário do autor; título e subtítulo; nome do tradutor, compilador, editor literário, organizador, prefaciador,

ilustrador; a editora responsável pelo livro e a respetiva edição do mesmo. Atualmente, o verso, ou seja, a página par, apresenta as informações que, no passado, correspondiam aos elementos presentes no colofão. O colofão era apresentado como a última página impressa do livro que referenciava os responsáveis pela execução do mesmo e as informações técnicas do projeto gráfico concernente. Contudo, os livros atuais apresentam os mesmos elementos técnicos e executivos no verso da folha de rosto, que geralmente inclui para além dos elementos anteriormente referidos na página de rosto, o nome e morada da editora (casa editorial); caso seja uma tradução, é necessária a identificação da obra original; o responsável pelo design gráfico da capa; o autor das ilustrações, se tal for o caso; nome da coleção; tiragem; dados referentes à impressão e acabamentos, ou seja, à execução da obra, que incluem a preparação do original e a realização gráfica do livro; data de impressão; indicação de propriedade de direitos autorais ou editoriais, acompanhada pelo símbolo de *copyright* ©, ano e nome do titular; depósito legal, ISBN, entre outras informações de cariz legal. De acordo com Genette, por vezes, esta ficha técnica pode conter a identificação do tipo de letra usado (Genette, 1997: 32).

## **2. Os peritextos do autor**

### **2.1. Nome do autor**

Para além dos peritextos referentes ao editor e da sua esfera de responsabilidade, é igualmente necessário abordar os elementos que advêm do autor, começando pelo elemento paratextual mais óbvio, que é o seu nome. Este pode ser autêntico ou fictício, por exemplo através do uso de um pseudónimo. No período clássico, existia uma tendência significativa para o uso de anonimato, algo que, na atualidade, praticamente não se verifica.

Tal como o título, algo que será discutido posteriormente neste trabalho, o nome do autor manifesta-se em vários locais do livro, tanto no peritexto como no epitexto. Em termos de elemento epitextual, segundo Genette, o nome do autor surge regularmente em entrevistas, publicidade, catálogos, artigos, conversas, notícias, etc. (Genette, 1997: 38). Porém, este tópico do capítulo concerne à categoria paratextual do paratexto e, neste campo, o nome do autor encontra-se oficialmente limitado à capa e folha de rosto, podendo também surgir na lombada e contracapa; porém, existem exemplos de literatura nos quais o nome do autor se apresenta no cabeçalho das páginas do livro, em concordância com o título do mesmo ou do capítulo. Em comparação com a capa, o nome apresenta-se tipograficamente de uma forma mais modesta na folha de rosto, harmonizando-se com o título, que geralmente se encontra mais visível do que o nome do seu autor. Contudo, trata-se de uma escolha de composição gráfica que nem sempre se apresenta na literatura. De acordo com Genette, “the better known the author, the more space his name takes up” (Genette, 1997: 39).

Na atualidade, o nome do autor não é um elemento de profunda investigação paratextual, porém, existem exceções cuja especificação é necessária. Um desses casos é o fenómeno *ghostwriting*, que é também abordado por Genette para relembrar os leitores que “paratextual indications are matters of legal responsibility rather than of factual authorship (...) the name of the author is the name of whoever is putatively responsible for the work, whatever his real role in producing it.” (Genette, 1997: 40). Ou seja, o verdadeiro autor do texto é aquele que o redigiu (o *ghostwriter*), no entanto, o nome do autor indicado na capa e outros espaços peritextuais é o responsável legal pela obra. Existe uma conflitualidade entre os dois indivíduos, o que leva a que esta prática seja ainda atualmente alvo de diversos debates.

Para além desta conduta, o autor pode optar por um pseudónimo, ou seja, o uso de um nome fictício ou até mesmo o anonimato. Esta segunda prática, no entanto, não é tão frequente na literatura contemporânea, ao contrário das obras medievais cujos autores permanecem anónimos. Relativamente ao uso de pseudónimos, Genette discute várias práticas do mesmo, envolvendo também o anonimato, *ghostwriting*, plágio ou um autor imaginário. Em suma, é imprescindível ter em conta a presença deste pseudónimo como elemento paratextual e o efeito que este pode causar na leitura do texto (Genette, 1997: 48).

Segundo Genette, o nome do autor exerce uma função contratual cuja influência varia de acordo com o género literário, sendo a autobiografia aquela que demonstra um maior grau de envolvimento do autor. O nome do autor é um elemento de grande relevância numa obra, apesar de, em grande parte dos casos, não ser alvo de debate, tal como podemos analisar posteriormente no nosso *corpus*. Pode, todavia, conter variações e interpretações relevantes para o sentido do próprio texto que revelam ao público.

## 2.2. Títulos

De seguida, procedemos à análise da influência dos títulos, que englobam também subtítulos, como manifestações paratextuais de grande interesse. São paratextos da responsabilidade do autor, sendo o primeiro elemento com o qual o leitor e/ou recetor se depara/m. Segundo Genette, o título é:

“(…) an artificial object, an artifact of reception or of commentary, that readers, the public, critics, booksellers, bibliographers (...) have arbitrarily separated out from the graphic and possibly iconographic mass of a “title page” or a cover”. This mass includes (...) bits of information that the author, the publisher, and their public did not use to distinguish as clearly as we do now.” (Genette, 1997: 56)

O título é uma manifestação paratextual complexa que tem como principal função identificar o trabalho em questão e atrair o público-alvo, sendo ainda capaz de apresentar o assunto da obra. Porém, apenas a primeira função demonstra obrigatoriedade enquanto as seguintes são suplementares, acrescentando mais valor ao livro e suscitando um maior interesse do seu destinatário. O responsável pelo título pode não ser sempre o autor, no entanto, este partilha sempre a responsabilidade jurídica do mesmo com o editor. Relativamente ao destinatário, a complexidade da receção vai mais além do que o público em geral, que não se trata somente da soma dos leitores. Um leitor implica a leitura do livro, enquanto o público pode envolver figuras que participem apenas na divulgação e receção do mesmo, sem a leitura efetiva, como é o caso do editor, imprensa, agentes, livreiros, críticos e colonistas. Trata-se de figuras que atuam ao nível da esfera da promoção, desempenhando papéis de mediadores ou intermediários.

A localização do título sofreu várias alterações ao longo da história do livro. Num passado mais distante, anteriormente à invenção da imprensa, a transmissão do título, tal como das histórias, era mais uma “questão de oralidade, de conhecimento por rumores ou competência académica” (Genette, 1997: 64). Nos inícios do livro impresso, previamente à existência da folha de rosto, o título encontrava-se apenas no final do volume, no colofão; a folha de rosto surgiu apenas a partir dos anos 1475-80, consistindo no único local do livro da época que figurava o título. Na atualidade, o título encontra-se em quatro localizações diferentes no livro sendo estas a capa, lombada, folha de rosto e anterrosto, podendo ser repetido na contracapa ou em cabeçalhos no topo das páginas do livro.

Em termos gráficos, a tipografia utilizada no título pode revelar uma enorme variedade. Tal como já foi referido anteriormente, no anterrosto, o título encontra-se frequentemente num corpo menor em comparação com o corpo utilizado na folha de rosto. É também possível observar-se continuamente que, na folha de rosto, as escolhas tipográficas utilizadas podem conceder maior relevo ou ao título da obra ou ao nome do autor, existindo sempre um equilíbrio entre ambos os elementos. O título, em teoria, é da responsabilidade do seu criador, o próprio autor, no entanto, partilhada com o editor que é também responsável pelas decisões que implicam a sua materialização no livro, também implicadas numa análise paratextual do elemento em questão.

O título da narrativa identifica a obra, conferindo-lhe identidade e pode conter elementos descritivos cruciais para o entendimento da mesma, por vezes indicando a sua forma (odes, novelas, sonetos) e género. A função de identificação que apresenta é obrigatória, porém a de designação não é inteiramente primordial. No entanto, ao complementar substancialmente a função meramente identificadora do título, projeta de uma forma mais ampla o mesmo e garante um maior interesse do público. O destinatário, seja o público em geral ou mais precisamente o leitor, descobre mais informações sobre o livro que tem em mente ler, o que consiste num fator de maior atratividade do mesmo. Em referência à função de designação Genette afirma que:

“(...) the titles that in any way at all indicate the “subject matter” of the text will be called, as simply as possible, *thematic* (...); the others could, without much harm, be termed *formal*, and quite often *generic*, which in effect most of them are, especially during the classical period. But (...) such titles refer to *the work itself*, and mentioning its form or its genre category is only a means of referring to the work (...)” (Genette, 1997: 78).

De acordo com o autor citado, a escolha não se encontra exatamente entre um título que se pode referir ao assunto do livro e um título que se refere à sua forma, mas sim entre aludir ao assunto temático e aludir ao próprio texto, este que é considerado como um trabalho e um objeto ao mesmo tempo; é necessário existir um contraste entre o que se discute e aquilo que se diz sobre isso. O título depende fortemente da interpretação do público, tal como todos os outros elementos paratextuais do livro.

Para além do título principal da obra, este encontra-se por vezes acompanhado por um subtítulo, que frequentemente apresenta uma função de indicação de género, como, por exemplo, a menção de um romance em obras contemporâneas ou de uma coleção de poesia. Trata-se de um complemento acessório do título, que depende fortemente do período da sua publicação ou do género que apresenta. Atualmente, é bastante frequente a classificação de obras como romances, tendo em conta que se trata do género mais vendido e que garante ao livro uma extensão promocional.

Ainda incluídos no título, também se encontram os títulos de capítulos que adquirem uma importância acrescida, especialmente na literatura infantojuvenil. Este tipo de títulos é fundamental na análise e interpretação de uma obra, o que demonstra o seu relevo como elementos paratextuais. Segundo Lluh (2003: 267), podem funcionar como frases temáticas que resumem o capítulo a que se referem; podem avançar factos importantes da ação narrada e apontar uma mudança na ordem dos eventos, cenário, tempo ou narrador, de maneira a que um leitor menos atento se possa informar e orientar neste tipo de paratexto, facilitando fortemente a compreensão e interpretação do texto.



### 2.3. Sinopse/resumo do livro

A sinopse ou resumo do livro é um dos elementos mais comuns do paratexto moderno bem como um dos mais prováveis de se encontrar na literatura contemporânea. Genette denomina um elemento semelhante como *please-insert*, um texto geralmente curto que contém informações sobre o trabalho, descrevendo-o sucintamente e que acaba por muitas vezes, melhorar e acrescentar valor à obra (Genette, 1997: 104). No entanto, este não deve ser confundido com o resumo, seja biográfico e/ou bibliográfico, visto que este não se justapõe especificamente ao texto que acompanha, mas pretende contextualizá-lo de uma forma mais ampla.

O resumo pode ser incluído em vários espaços do livro, no entanto, a contracapa é o lugar mais comum e apropriado. Geralmente, ambos os resumos biográfico e bibliográfico aparecem juntos em contracapas, porém, existem exceções a essa regra. É cada vez mais frequente a utilização de badanas (ou orelhas) para a localização destes elementos, que se encontram comumente distribuídos nestes espaços. O resumo biográfico, habitualmente guarnecido com uma foto do autor, apresenta-se numa das badanas e o resumo bibliográfico, a sinopse do livro, na outra. Este último encontra-se muitas vezes acompanhado por uma lista de títulos do mesmo autor ou da coleção na qual se insere, se tal for o caso. A localização ideal destes elementos é aquela que permite uma leitura rápida e acessível dos mesmos, dado que são consultados em primeiro lugar pelo público que necessita de informações essenciais sobre a temática do livro. O resumo é um elemento que pode despertar interesse no possível leitor e levá-lo a tomar a decisão de compra do livro.

Tal como grande parte dos elementos peritextuais, o resumo detém uma natureza efémera e pode sofrer alterações conforme o livro é reeditado e reimpresso. Existe uma crescente execução de contracapas que apresentam pouca informação ou nenhuma, transportando essa mesma para as badanas. Porém, como vai ser possível analisar no nosso *corpus*, é pouco frequente tal acontecer nas edições de livros infantojuvenis, neste caso, em obras nacionais.

### 3. Ilustrações

Tal como foi mencionado anteriormente neste trabalho, a ilustração possui um vasto relevo paratextual, especialmente no *corpus* que iremos apresentar. Genette nomeia de forma sucinta a prática da ilustração como uma das três práticas cuja pertinência paratextual é indiscutível, tal como a tradução e a publicação em série (Genette, 1997: 405). O autor sublinha que:

“(...) its value as commentary, which sometimes has great force, involves the author’s responsibility, not only when he provides the illustrations himself (...) or commissions them in precise detail (...) but also, and more indirectly, each time he accepts their presence.” (Genette, 1997: 406).

De acordo com Genette, as ilustrações, tal como todos os elementos paratextuais, acrescentam valor ao texto e estão vinculadas à responsabilidade do autor, mesmo não sendo este o executor das mesmas. As ilustrações estão frequentemente representadas nas capas, concretamente na capa, mas, em muitos casos, encontram-se dispersas pelo interior do livro. Tendo em conta que o nosso *corpus* se insere na literatura infantojuvenil, é pertinente contextualizar a importância das ilustrações neste universo literário, no qual estas desempenham uma função relevante.

O livro infantojuvenil tem demonstrado um desenvolvimento assinalável e crescente, evoluindo para o estatuto de “objeto artístico” (Ramos, 2017:16). O papel da ilustração é crucial para esta evolução, sendo cada vez mais

frequente fluir do interior do livro para o seu exterior e “assegurando a unidade e a coesão dos volumes, pensados como um todo” (Ramos: 2017:16).

A ilustração pode desempenhar várias funções, tais como tornar o livro “visualmente mais atrativo e esteticamente mais cuidado” (Ramos, 2010: 488). Ramos também apresenta as três entidades autorais que se inserem na conceção do livro infantil como um todo, sendo estas o escritor, o ilustrador e o designer. Estas três instituições desempenham as suas funções de forma coesa, sendo equitativamente combinadas e interligadas pelo editor, cuja incumbência primordial é unificar todo o trabalho num produto final, que é o livro.

Na atualidade, a importância da ilustração tem vindo a crescer significativamente em comparação com a relevância do texto como elemento central da obra. No caso do álbum ilustrado, ambos os componentes, ou seja, ilustrações e texto, partilham o mesmo relevo na obra final. Esta ocorrência manifesta o seu auge no universo literário infantojuvenil, sendo “cada vez mais habitual assistir-se a um crescimento da ilustração para outros locais do livro, como é o caso da capa e contracapa, das guardas, da folha de rosto e da ficha técnica” (Ramos, 2010: 488). Tradicionalmente, as ilustrações são incluídas na capa e, por vezes, na contracapa, sob a forma de uma breve representação da história que acompanham. No entanto, a contemporaneidade tornou possível a extensão dos constituintes imagéticos do exterior do livro para o seu interior, desde o início do contrato de leitura até ao seu fim.

As ilustrações reproduzem visualmente aquilo que o texto transmite, atuando como complemento. Segundo Díaz Armas, “éstaes pueden ser consideradas un añadido en varios sentidos: se añaden un segundo emisor o autor, una nueva visión del texto literario y un nuevo lenguaje no previsto por el autor literario.” (Díaz Armas, 2003: 2). Em suma, a influência das ilustrações reforma constantemente a ilusão tradicional de o texto ser o transmissor exclusivo da narrativa, demonstrando que estas se tornam cada vez mais equiparáveis às palavras, sobretudo em alguns géneros e formatos específicos.

A capa é a porta de entrada para um livro, para a história que este pretende apresentar ao público. De tal modo, uma ilustração visualmente atrativa fará com que um grande número de indivíduos do público se tornem leitores e, por conseguinte, consumidores do livro. Os projetos gráficos do livro são de extrema importância para que este fenómeno suceda e os editores têm constantemente em mente a importância de um design gráfico estimulante para o seu sucesso no mercado.

“O editor tenta resolver, na criação dos livros, a contradição de eles serem principal, e não exclusivamente, destinados às crianças (...). O fenómeno da dupla destinação se fixa como principal motor de inovação na literatura de potencial destinação infantil, uma vez que, ao direcionar-se também a adultos (...) a capa apresenta estratégias discursivas, assim como as contracapas, que visam conquistar ambos os públicos, o de crianças e o de adultos” (Mattos; Ribeiro; Vianna, 2016: 354).

Em consequência, é necessário incluir os potenciais públicos, infantojuvenil e adulto, na tomada de decisões de carácter gráfico e editorial, tendo em conta que o produto final irá ser avaliado por ambos. As capas são espaços peritextuais essenciais que sintetizam e promovem o livro através de diferentes paratextos, sejam estes textuais ou icónicos. Nesta medida, as ilustrações tornam-se referências ao texto que se encontra no interior do livro, porém são apresentadas diversamente e a sua análise varia dependendo do público que a realiza. Os sentidos que trazem para os leitores infantojuvenis divergem dos que são transmitidos ao público adulto, este último com uma capacidade de observação diferente sobre a relação entre ambos os paratextos.

Tal como foi mencionado anteriormente, as ilustrações estendem-se das capas para outros espaços peritextuais dentro do livro como é o exemplo das guardas, sejam estas iniciais ou finais. É cada vez mais comum, especialmente na literatura infantojuvenil, o uso das guardas como suportes para a incorporação de elementos iconográficos, decorativos ou narrativos. Estes elementos incitam gradualmente o leitor a continuar o contrato de leitura e a discernir a ligação entre as ilustrações e o texto, visto que “la información que proporcionan las ilustraciones no sólo no anticipa el final, sino que sólo podrá ser entendida tras la lectura del texto, con el que concuerda perfectamente” (Díaz Armas, 2003: 11). As ilustrações complementam o texto para que este seja assimilado na sua plenitude, mesmo que estas não se encontrem nos espaços peritextuais convencionais.

A contracapa é frequentemente uma das “telas” usadas para a apresentação de ilustrações. Este espaço peritextual não contribui de uma forma tão profunda na decisão do leitor e/ou futuro consumidor quando se trata de adquirir o produto, não obstante trata-se igualmente de um fator nessa tomada de decisão. Segundo Mattos, Ribeiro e Vianna, “a contracapa comporta diferentes semioses, além de expressiva diversidade de textos a cumprir diferentes funções (...)” (2016: 356). Portanto, ao nível paratextual, os elementos da contracapa, especificamente as ilustrações, podem abranger vários significados com várias intenções. Tal como já foi mencionado anteriormente, as ilustrações podem claramente aludir ao texto do livro, de forma ao público possuir uma perspetiva prévia da história, podendo despertar a sua curiosidade pela leitura da obra.



## **II. CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA DE ALICE VIEIRA DO PONTO DE VISTA EDITORIAL E COLABORAÇÕES COM ILUSTRADORES**

---



“O reconhecimento público da excelência da obra de Alice Vieira tem por base a quantidade dos títulos publicados (...), mas sobretudo uma qualidade de escrita sem oscilações, uma crescente mestria na construção narrativa e o dom de criar heróis problemáticos, verosímeis e psicologicamente consistentes, cujo drama prende o leitor desde as primeiras páginas.” (Gomes, 2000: 28)

Alice Vieira é um nome de grande relevo não só no universo literário português, mas também internacional. Para tal contribuíram as variadas traduções do seu *corpus* literário, bem como as inúmeras sinopses, resenhas críticas, artigos, ensaios e estudos académicos que, tal como esta presente investigação, têm como objetivo uma reflexão aprofundada sobre a obra da autora.

Do ponto de vista editorial, é relevante a contextualização da sua obra, as distinções de que foi alvo, as colaborações com ilustradores de renome nas contínuas reedições, porém, o cerne de todo o sucesso está na qualidade da escrita da autora, adequada não só para o público infantojuvenil, mas igualmente para o adulto. No que concerne ao destinatário infantojuvenil, a intenção predominante da obra da autora é a propagação do gosto pela leitura através de personagens jovens com as quais os leitores se identificam e que retratam dilemas e situações comuns do mundo da infância/pré-adolescência. No caso do público adulto, este também demonstra um enorme interesse nos títulos da autora, o que nos leva ao fenómeno cada vez mais crescente de estudos e investigações sobre a sua obra.

Neste trabalho, pretendemos contextualizar a obra de Alice Vieira através de um ponto de vista editorial, descrevendo o seu repertório de títulos nos diferentes géneros, porém, tendo em mente o foco desta investigação, deter-nos-emos de forma mais detalhada no tríptico composto pelas narrativas *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2ª Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982).

## **1. A obra de Alice Vieira**

A obra de Alice Vieira inclui-se maioritariamente no universo literário infantojuvenil, sendo bastante divulgada no estrangeiro. Presentemente, vários títulos da autora estão traduzidos em galego, castelhano, basco, francês, alemão, neerlandês, búlgaro, húngaro, servo-croata e russo e são alvo de estudo e investigação apresentados em vários congressos internacionais por conferencistas influentes. Sendo autora de um relevante número de títulos publicados, a obra de Alice Vieira reparte-se por vários géneros literários, demonstrando a sua excelência e adaptabilidade a vários tipos de escrita. Tendo em conta que esta contextualização tem por base o cariz editorial dos títulos de Alice Vieira, achamos pertinente uma breve apresentação da obra da autora e dos prémios e distinções recebidos.

### **1.1. Romances, novelas e texto dramático**

Começando pelos romances e novelas, maioritariamente destinados ao público infantojuvenil, a autora inaugurou o seu percurso literário com uma das obras pertencentes a este *corpus* - *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicada pela primeira vez em 1979, pela Editorial Caminho, uma editora portuguesa integrada no grupo editorial Leya. Nesse mesmo ano, a editora galardoou a autora com o Prémio de Literatura Infantil “Ano Internacional da Criança”, iniciando uma carreira de considerável sucesso que esta obra teria no futuro. *Rosa, Minha Irmã Rosa* é o título da autora mais publicado e traduzido, demonstrando o seu notável sucesso editorial ainda na atualidade, praticamente quarenta anos volvidos sobre a primeira edição. Para além das edições nacionais, este título encontra-se traduzido e publicado na Eslováquia, por Mladé Letá; em Espanha, por Ediciones SM; no Brasil, por Editora Nórdica; na

Hungria, por Móra Ferenc; na Alemanha, por Cecilie Dressler Verlag e na Holanda, por De Fontein. A tradução alemã da obra em questão foi distinguida em 1992 com o prémio Auswahlliste Deutscher Jugendliteraturpreis, um prémio alemão anual que reconhece obras notáveis de literatura infantil e que distingue especialmente a “superior qualidade e modernidade dos seus textos” (Gomes, 1998: 14). Em fevereiro de 2018, a editora Caminho publicou a 32.<sup>a</sup> edição da obra em questão, que permanece como título integrante no Plano Nacional de Leitura, tratando-se do título com maior número de reedições da autora.

Em 1980, Alice Vieira publicou o segundo título pertencente ao tríptico em análise, *Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente*, providenciando, assim, uma continuação da história da personagem principal, Mariana, e da sua irmã Rosa. O título encontra-se atualmente na 17.<sup>a</sup> edição, publicada em junho de 2015. Ademais, encontra-se traduzido e publicado em Espanha, por Edebe. Por fim, a trilogia termina com a publicação do terceiro título *Chocolate à Chuva*, em 1982, que se encontra atualmente na 30.<sup>a</sup> edição, publicada em março de 2016 e traduzido e publicado também em Espanha, em galego, por Galaxia.

Para além da trilogia que irá constituir a nossa investigação no capítulo seguinte, Alice Vieira é autora de outros romances e novelas reconhecidos nacionalmente e no estrangeiro e que foram também homenageados. Em 1981, foi publicada uma obra de “fundo histórico” (Gomes, 2000: 31), intitulada *A Espada do Rei Afonso*, cuja atual edição – 13.<sup>a</sup>, foi publicada em 2010. Este título encontra-se também traduzido e publicado na ex-URSS, por Detskaia Literatura.

Na **figura 1**, apresentamos as capas de várias edições publicadas deste título nomeadamente a 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 12.<sup>a</sup> e 13.<sup>a</sup>, respetivamente, sendo notórias as diferenças gráficas das mesmas. Enquanto a 1.<sup>a</sup> edição apresenta uma mancha gráfica de um maior impacto, sendo mais tradicional, a edição de 2010 optou por uma interpretação mais contemporânea, algo que se encontra representado nas edições de quase todos os títulos da autora na atualidade, cujo design foi integralmente concebido por Bernardo Carvalho, unificando os vários livros para adolescentes e jovens publicados na editorial Caminho.



**Figura 1** – Capas de várias edições de *A Espada do Rei Afonso* (1981)

A tipografia, a paleta de cores utilizada e as ilustrações exibem uma evolução notória e são os principais elementos que permitem que cheguemos a esta conclusão acerca das alterações que implicam uma modernização significativa dos livros. Até à 13.<sup>a</sup>, todas as edições incluem ilustrações de Teresa Dias Coelho, uma artista que executou a ilustração de um dos títulos da trilogia em análise. Em contrapartida, a 13.<sup>a</sup> edição foi ilustrada por Bernardo Carvalho, um dos artistas da editora Planeta Tangerina, que reformulou as capas de várias obras de Alice Vieira.



Em 1983, foi publicado um segundo volume com os mesmos protagonistas, intitulado *Este Rei que Eu Escolhi* e que se encontra atualmente na 14.ª edição, publicada em 2011. Alice Vieira recebeu o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças, em 1983, em resultado da publicação deste volume.

Nos anos seguintes, Alice Vieira escreveu e publicou vários romances infantojuvenis que contribuíram para o sucesso cada vez mais crescente da sua obra, nomeadamente *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*, em 1984, que se encontra atualmente na 21.ª edição, publicada em 2016; *Águas de Verão*, em 1985, reeditado pela 17.ª vez em 2017 e, no mesmo ano, foi publicada a obra *Paulina ao Piano*, cuja última reedição foi em 1999, sendo esta a 5.ª. Esta obra está também publicada em Espanha, em galego, por Galaxia. Em 1986, foi publicado o título *Flor de Mel*, com ilustrações de Ivone Ralha, que se encontra atualmente na 10.ª edição, publicada em 2010. Este título foi publicado na Bulgária, por Bulgarski Houdozhnik; na Holanda, por De Fontein; em Espanha, por Ediciones Siruela; na Alemanha, por Cecilie Dressler e na Suíça, em francês, por La Joie de Lire. Com a tradução sueca do romance (*Honungsblomma*), publicada na Suécia por Lusima Böcker, em 2008, a autora foi homenageada em 2010 com a Estrela de Prata do Prémio Peter Pan, atribuída pelo International Board on Books for Young People (IBBY), na Feira do Livro de Gotemburgo, um prémio que “consta de um diploma para o autor, o ilustrador, o tradutor e o editor sueco”<sup>2</sup>.

Tal como foi referido anteriormente em relação à evolução das edições de *A Espada do Rei Afonso*, a obra *Flor de Mel* apresenta um progresso perceptível nas capas através das escolhas de mancha gráfica, tipografia, paleta de cores e ilustração. As edições apresentadas na **figura 2** constituem a 3.ª edição com ilustrações de Ivone Ralha, seguida pela 9.ª edição, igualmente ilustrada por Ivone Ralha e pela última edição publicada, a 10.ª que apresenta o layout moderno, característico de uma notória parte do *corpus* literário infantojuvenil da autora e cuja ilustração foi executada por Bernardo Carvalho da editora Planeta Tangerina. Por fim, apresentamos a edição francesa do título, edição publicada em 2002 por La Joie de Lire, com um intuito comparativo entre as edições nacionais e uma tradução. Tal como a última edição nacional, a edição de *Fleur de Miel* apresenta um padrão de cores fortes, especialmente quentes, como o amarelo e o laranja, como alusão metafórica às cores das flores e à cor do mel.



**Figura 2** – Capas de várias edições de *Flor de Mel* (1986)

Em 1984, foi também publicada a obra *Viagem à Roda do Meu Nome*, que se encontra na 8.ª edição, esta publicada em 1999 e traduzida em Espanha, em castelhano e catalão, por Ediciones SM; na Alemanha, por Cecilie Dressler e, na Suíça, em francês, por La Joie de Lire. De seguida, em 1988, a Caminho publicou outro título da autora, *As*

<sup>2</sup> <http://visao.sapo.pt/lusa/literatura-romance-flor-de-mel-de-alice-vieira-recebe-estrela-de-prata-do-premio-peter-pan=f522765>

*Dez a Porta Fechada*, atualmente na sua 8.<sup>a</sup> edição, publicada em 2015. No mesmo ano, publicou *A Lua Não Está à Venda*, cuja 10.<sup>a</sup> edição foi publicada em 2010 e encontra-se traduzida em Espanha, em galego, por Galaxia. Além disso, foi também publicada, em 1988, uma das obras juvenis mais reconhecidas da autora, sendo esta *Úrsula, a Maior*, atualmente na sua 9.<sup>a</sup> edição, publicada em 2011 e publicada em Espanha, em castelhano, catalão e galego, por Ediciones SM.

Em 1990, foi publicado outro volume central na produção da autora, intitulado *Os Olhos de Ana Marta*, e que se encontra atualmente na sua 7.<sup>a</sup> edição, publicada em 2010. Segundo Gomes (1998: 13), este romance é “sem sombra de dúvida, um dos mais belos textos da literatura para a infância e a juventude publicados em Portugal nos últimos anos”. Pela sua tradução alemã, recebeu novamente o prémio Auswahlliste Deutscher Jugendliteraturpreis, em 1998, e pela edição francesa, o prémio Prix Octogone, em 2000<sup>3</sup>. Outra evidência deste sucesso foi a inclusão desta obra na Lista de Honra do International Board on Books for Young People (IBBY), em 1994, ano no qual a autora recebeu igualmente o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças, pelo conjunto da sua obra para crianças e jovens. A obra *Os Olhos de Ana Marta* foi publicada em Espanha, por Ediciones SM (em castelhano, catalão e galego), na Alemanha, por S. Fischer Verlag e na Suíça, em francês, por La Joie de Lire. Na **figura 3**, apresentamos várias edições da Caminho do título em questão, sendo estas a 1.<sup>a</sup>, com ilustrações de Cristina Sampaio; a 6.<sup>a</sup>, com ilustração de capa de Evelina Oliveira e 7.<sup>a</sup> edição, com ilustração de capa de Bernardo Carvalho (Planeta Tangerina).



**Figura 3** – Capas de várias edições de *Os Olhos de Ana Marta* (1990)

Na **figura 4**, estão representadas duas traduções, nomeadamente a edição alemã publicada em 2000, por S. Fischer Verlag, e a edição brasileira, publicada em 2005, por SM Editora. As traduções revelam um design gráfico das capas mais sombrio, algo que é possível aproximar da 6.<sup>a</sup> edição da Caminho. O uso de cores frias é bastante significativo nas edições, consistindo, talvez, numa representação mais fiel do tom melancólico e algo dorido da obra.

<sup>3</sup> <https://www.ulusofona.pt/lessons-in-communication/alice-vieira>



Figura 4 – Capas de edições traduzidas de *Os Olhos de Ana Marta* (1990)

A seguinte publicação infantojuvenil de Alice Vieira ocorreu em 1991, com a obra *Promontório da Lua: Histórias de Cascais*, que se encontra na 6.ª edição, publicada em 2009. Também no mesmo ano, foi publicado o texto dramático *Leandro, Rei da Helíria*, uma obra que alude ao texto de Shakespeare, *King Lear*. A obra encontra-se atualmente na 28.ª edição, tendo esta sido publicada muito recentemente, em abril de 2018. Visto que se trata de um texto dramático, as edições deste título apresentam uma certa teatralidade através da ilustração de elementos alegóricos referentes ao título, como a coroa e o Rei em questão e o uso de uma paleta de cores vivas e vibrantes. Na **figura 5**, apresentamos uma evolução de edições, iniciando o percurso com a 1.ª, ilustrada por Carlos Marques, seguida pela 6.ª edição com uma ilustração mais ampla, revelando, no entanto, uma gama de cores semelhante à edição antecessora. De seguida, exibimos a 9.ª edição que apresenta uma capa de cariz contemporâneo e pertencente ao grupo já referido de edições da Caminho que apostam numa mancha gráfica consideravelmente moderna, criada por Bernardo Carvalho. Por fim, apresentamos a última edição publicada em 2018, com ilustração de Patrícia Furtado, que se caracteriza por uma representação mais pormenorizada da obra, não excluindo, no entanto, os tons quentes e o impacto colorido que esta capa oferece.



Figura 5 – Capas de várias edições de *Leandro, Rei da Helíria* (1991)

De seguida, foi publicado o título *Caderno de Agosto*, em 1995, que atualmente se encontra na 4.ª edição, datada de 2006. A obra em questão foi também traduzida e publicada em Espanha, por Barcanova. Entre o ano referido e o seguinte, um júri eleito pela Secção Portuguesa do IBBY nomeou a autora como candidata portuguesa ao Prémio Hans Christian Andersen de 1996. Segundo Gomes (1998: 11), “assinale-se, ainda, que o seu nome constou

de todas as pré-selecções efectuadas pelo júri internacional, a partir de um universo de vinte e três candidatos, até integrar o conjunto de dois autores do qual viria a sair vencedor o escritor israelista Uri Orlev.” Alice Vieira foi nomeada novamente, em 1997, para o Prémio Hans Christian Andersen (1998), sendo uma das quatro finalistas eleitas pelo júri internacional.

Igualmente em 1997, adicionou mais uma publicação de literatura infantojuvenil ao seu repertório, intitulada *Se Perguntarem por Mim Digam que Voei*, título que se encontra atualmente na 8.ª edição, publicada em 2017. Em 1999, publicou *Vinte Cinco a Sete Vozes*, uma obra destinada ao público juvenil sobre a memória do 25 de Abril e que se encontra atualmente na 4.ª edição, publicada em 2012.

Na viragem do século, Alice Vieira publicou algumas obras destinadas ao público infantojuvenil, que se encontram igualmente inseridas no Plano Nacional de Leitura até ao 3.º ciclo. Em 2005, publicou a obra *O Casamento da Minha Mãe*, um título que ainda não sofreu nenhuma reedição até ao momento, e que se encontra traduzido na Suíça, em francês (*Le Mariage de Ma Mère*), por La Joie de Lire.

Em 2008, foi publicado um outro título, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, uma outra publicação que atualmente se encontra na 1.ª edição. Em 2010, Alice Vieira apresentou uma nova obra destinada maioritariamente ao público juvenil, visto que se encontra no Plano Nacional de Leitura do 3º ciclo, cujo título é *Meia Hora para Mudar a minha Vida*. A obra encontra-se atualmente na 3.ª edição, tendo esta sido publicada em 2017. Em 2016, a obra é homenageada no Brasil como Melhor Livro da Literatura em Língua Portuguesa editado no Brasil, recebendo o Prémio Fundação Nacional para o Livro Infantil e Juvenil<sup>4</sup>. Por fim, em 2016, Alice Vieira colaborou com a ilustradora Patrícia Furtado na publicação de *Diário de Um Adolescente na Lisboa de 1910*, com reedição em 2017.

Após esta contextualização, é possível observarmos que os títulos literários infantojuvenis constituem uma evidente parte da obra da autora, contudo, esta publicou diversas obras de diferentes géneros que serão referidos de seguida.

## **1.2. Literatura popular portuguesa e de Macau**

As próximas obras brevemente referidas encontram-se igualmente inseridas no espectro da literatura infantil, constituindo “recontos escritos de histórias de tradição oral, guardadas hoje na memória colectiva ou em colectâneas várias publicadas ao longo dos séculos XIX e XX” (Gomes, 1998: 34).

Em 1988, Alice Vieira publicou, através do Instituto Cultural de Macau, um conjunto de contos e lendas de Macau com os seguintes títulos: *As Mãos de Lam Seng*; *Uma Voz do Fundo das Águas*; *O que Sabem os Pássaros*; *As Árvores que Ninguém Separa*; *Um Estranho Barulho de Asas* e *O Templo da Promessa*. Em 2002, a Caminho reuniu esse conjunto de narrativas e publicou *Contos e Lendas de Macau*, cuja 2.ª edição foi publicada em 2009 e integra o Plano Nacional de Leitura, recomendada para o 4.º ano de escolaridade. Para além das narrativas sobre Macau mencionadas anteriormente, foi publicada outra história por Alice Vieira, em 1990, intitulada *Macau: da Lenda à História*, em Macau, por Livros do Oriente, com ilustrações de António Andrade e integrada na coleção Macau Juvenil.

Remetendo para as histórias tradicionais de Portugal transmitidas através de recontos pela autora, a Caminho publicou a coleção *Histórias tradicionais portuguesas*, com 14 volumes, entre 1991 e 1998. Trata-se de uma coleção na qual se acrescentam ilustrações de qualidade, sendo volumes que têm o formato e as características de um álbum,

---

<sup>4</sup> <https://www.dn.pt/artes/interior/alice-vieira-ganha-premio-no-brasil-5267648.html>

destinados principalmente ao público infantil. Os primeiros quatro volumes, publicados em 1991, são *Corre, Corre Cabacinha*, com ilustrações de José Miguel Ribeiro; *Um Ladrão Debaixo da Cama*, com ilustrações de Vasco Colombo; *Fita, Pente e Espelho*, com ilustrações de Manuela Bacelar e *A Adivinha do Rei*, com ilustrações de Siobhan Dodds. O sucesso destes volumes contribuiu para futuras reedições, nomeadamente de *A Adivinha do Rei*, reeditado em 2007 pela Caminho com o título *O Filho do Demónio – A Adivinha do Rei*, com ilustrações de Daniel Silvestre da Silva. Uma 2.<sup>a</sup> edição de *Corre, Corre Cabacinha* foi publicada em 2000, semelhante à antecedente, contudo, em 2009, a Caminho publica uma nova edição com uma renovação de título, passando este a ser *O menino da lua: corre, corre, cabacinha*, uma obra em colaboração com as ilustrações de Maria João Lopes, cuja 9.<sup>a</sup> edição foi publicada recentemente, em 2018.

Em 1992, foi publicado um outro conjunto de quatro volumes da mesma coleção, sendo estes *Rato do Campo*, *Rato da Cidade*, com ilustrações de Henrique Cayatte; *Periquinho e Periquinha*, com ilustrações de Carlos Marques; *Maria das Silvas*, com ilustrações de Paula Nery e *Desanda Cacete*, com ilustrações de Carlos Jarnac. Apenas a história *Rato do Campo*, *Rato da Cidade* foi reeditada pela Caminho, em 2006, com o título *Rato do Campo e Rato da Cidade e João Grão de Milho* e ilustrações de Danuta Wojciechowska; a 3.<sup>a</sup> e última edição foi publicada em 2017.

No ano seguinte, foram publicados dois volumes: *As Três Fiandeiras*, com ilustrações de Armanda Duarte e *A Bela Moura*, com ilustrações de José Serrão. A obra *As Três Fiandeiras* foi homenageada com o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças/Ilustração, em 1994. *A Bela Moura* foi reeditada em 2014, pela Caminho, com o título *A Caixa Velha – A Bela Moura* e ilustrações de João Fazenda e encontra-se traduzida na Bulgária, por Five Plus Publishers. Em 1994, seguiu-se a publicação dos dois volumes seguintes: *O Pássaro Verde*, com ilustrações de Alain Corbel, e *O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga*, com ilustrações de João Tinoco. Ambos os títulos foram reeditados, com títulos distintos dos originais. Em 2008, a Caminho publicou *O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga/Se houvesse Limão*, com ilustrações de Mónica Cid e em 2009, publicou *O Sapateiro e o Pássaro Verde*, com ilustrações de Pierre Pratt. Por fim, em 1998, foram publicados os dois últimos títulos da coleção em questão, sendo estes *Os Anéis do Diabo*, com ilustrações de André Letria e *O Gigante e as Três Irmãs*, com ilustrações de Teresa Lima.

Também inserida neste registo literário, está a obra *Trisavó de Pistola à Cinta e Outras Histórias*, publicada em 2001. Em 2017, a Caminho publicou a 7.<sup>a</sup> edição deste título de dez contos populares, que se encontra igualmente inserido no Plano Nacional de Leitura e recomendado para o 5.º ano de escolaridade.

Por fim, julgamos pertinente a introdução de um título que se situa entre a literatura tradicional e o registo poético, uma vez que, segundo Gomes (1998: 39), se apresenta como uma antologia da poesia popular portuguesa. Em 1994, Alice Vieira compôs *Eu Bem Vi Nascer o Sol*, uma obra que inclui vários textos da tradição oral, com relevo para o universo poético, destinada à faixa etária mais jovem e que inclui romances tradicionais, canções e outras poesias de origem popular, como lengalengas e trava-línguas. Encontra-se atualmente na 8.<sup>a</sup> edição, tendo esta sido publicada em 2009 com ilustrações de Catarina da Fonseca, uma criadora que merece uma menção especial, uma vez que é filha da autora, além de também autora de vários textos. Visto que se trata de uma obra de poesia, é um exemplo oportuno para a introdução dos seguintes títulos da autora destinados ao público adulto e que incluem obras poéticas.

### **1.3. Obras destinadas a adultos**

Alice Vieira é um nome reconhecido na literatura infantojuvenil portuguesa, no entanto, é também autora de várias obras destinadas a um público adulto, em vários géneros literários, nomeadamente poesia, crónicas, guias turísticos, romances, entre outros. Iniciando este percurso com uma das primeiras obras produzidas pela autora, temos o título *Um Nome para Setembro*, um livro de contos publicado em 1979 pela Plátano Editora e inserido na coleção Poliedro. Em 1993, escreveu o texto de *Esta Lisboa*, completando o portefólio de fotografias da autoria de António Pedro Ferreira. Trata-se de um álbum e guia turístico sobre a cidade publicado pela Editorial Caminho, com reedição em abril de 1997. O seguinte álbum foi publicado em 1994, *Praias de Portugal*, e é uma obra sobre as praias portuguesas com fotografias de Maurício Abreu e considerado um dos guias mais completos sobre as praias nacionais, também com reedição em abril de 1997.

Em 2004, escreveu *Bica Escaldada*, uma coletânea de crónicas de costumes da sociedade portuguesa atual e publicada pela Editorial Notícias, uma editora portuguesa integrada no grupo Leya e conhecida atualmente como Casa das Letras. A obra encontra-se atualmente na 3.ª edição, publicada em junho de 2009. Em 2006, a mesma editora publicou outra coletânea de crónicas de Alice Vieira, *Pezinhos de Coentrada*, com pequenas histórias sobre o quotidiano, com reedição em 2009. Em 2007, escreveu *Dois Corpos Tombando na Água*, a primeira obra de poesia para adultos e que foi distinguida com o Prémio Literário Maria Amália Vaz de Carvalho, também em 2007. No ano seguinte, acrescentou mais um título ao seu portefólio de guias turísticos, sendo este *Tejo*, com fotos de Neni Glock, um trabalho com o intuito de apresentar as zonas ribeirinhas do rio Tejo.

Seguiu-se a obra poética, em 2009, *O que Dói às Aves*. Este livro encontra-se no Plano Nacional de Leitura, recomendado para a Formação de Adultos como sugestão de leitura e encontra-se na 2.ª edição, publicada em 2014. Em 2011, a Casa das Letras publicou outro livro de crónicas da autora, com o título *O Que Se Leva Desta Vida – Crónicas e estórias*. No mesmo ano, a autora escreveu o romance *Os Profetas*, publicado pela Caminho e também inserido no Plano Nacional de Leitura, recomendado como sugestão para o Ensino Secundário. Por fim, também em 2011, publicou um livro de memórias com o título *O Livro da Avó Alice – Histórias e memórias para todas as avós do mundo*, com ilustrações de Patrícia Furtado e publicado pela Lua de Papel. Em 2016, foi publicada a 3.ª edição deste título. Em 2012, escreveu uma biografia da escritora Enid Blyton, intitulada *O Mundo de Enid Blyton*, publicada pela Texto Editora e que se encontra na 2.ª edição, publicada em 2013. Em 2014, escreveu *Os Armários da Noite*, uma outra publicação de poesia finalista do Prémio PEN Clube e cuja reedição foi publicada no ano seguinte. Recentemente, em 2017, a Casa das Letras publicou *Só Duas Coisas que, Entre Tantas, me Afligiram – Pequenas Memórias*, um livro de crónicas sobre o quotidiano da autora e do povo português sobre o mundo de hoje. Em março de 2018, a Dom Quixote publicou *Olha-me Como Quem Chove*, o seguinte título de poesia da autora inspirado num verso de Ruy Belo.

## **2. Colaborações com ilustradores**

### **2.1. Primeiras edições do tríptico**

As ilustrações são um elemento indispensável nas obras de Alice Vieira, constituindo paratextos de grande relevo que, conseqüentemente, também sofreram alterações ao longo das várias edições publicadas. Não obstante, a obra de Alice Vieira sempre foi complementada pelo trabalho de excelentes artistas contemporâneos. Tendo em conta o foco desta investigação, iremos apresentar vários ilustradores e empresas de design que colaboraram nas várias

edições da trilogia em questão. As primeiras edições de *Rosa, minha irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2ª Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982) apresentam ilustrações de três artistas diferentes, sendo estas, respetivamente, Isabel Sabino, Maria Keil e Teresa Dias Coelho.

A 1.ª edição de *Rosa, minha irmã Rosa*, publicada em 1979, integra ilustrações da autoria de Isabel Sabino, incluídas na capa e no início de cada capítulo da obra. Natural de Lisboa, a artista detém uma licenciatura em Artes Plásticas/Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1978, e é membro da Academia Nacional de Belas Artes desde 1998. Atualmente, é Professora Catedrática na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em Pintura e Teorias da Pintura e Coordenadora do Mestrado em Pintura. Sendo uma artista de renome, foi homenageada com vários prémios e menções, como o Prémio de Aquisição do Montepio Geral na Exposição Comemorativa dos 150 Anos do Montepio Geral; Menção Honrosa no Prémio João Hogan e Prémio de Revelação de Artes Plásticas da Antena 1 em 1990<sup>5</sup>.

As ilustrações de Isabel Sabino surgem na obra até à 4.ª edição, publicada em 1984. Todas as edições até àquela data incluem as mesmas ilustrações (fig. 6), porém, apresentam diferenças notórias na mancha gráfica, algo que será analisado no seguinte capítulo. Na figura 7, apresentamos dois exemplos de ilustrações de capítulos, nomeadamente os 1.º e 20.º capítulos, da autoria de Isabel Sabino, como representação da qualidade artística da mesma e que expressam um estilo mais tradicional, visto que se trata das edições mais antigas deste título.



**Figura 6** – Capas das 1.ª e 4.ª edições de *Rosa, minha irmã Rosa* (1979) com ilustração de Isabel Sabino



**Figura 7** - Ilustrações dos 1.º e 20.º capítulos de *Rosa, minha irmã Rosa* (1979) por Isabel Sabino

<sup>5</sup> [http://www.isabelsabino.com/downloads/cv\\_isabino\\_port.pdf](http://www.isabelsabino.com/downloads/cv_isabino_port.pdf)

É igualmente importante referenciar a artista responsável pelas ilustrações da 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> edições de *Lote 12, 2<sup>o</sup> Frente*, título publicado em 1980 e reeditado em 1983. Maria Keil é um dos nomes mais influentes na história do grafismo e ilustração em Portugal no século XX, pertencendo a uma segunda geração de pintores modernistas portugueses. No meio de uma obra diversificada, que abrange pintura, desenho, azulejo, design gráfico, tapeçaria, entre outros, a ilustração foi um dos pontos mais notáveis da sua carreira, tendo ilustrado numerosas obras, nomeadamente de literatura infantojuvenil.

Para além de ilustrar obras de outros autores, escreveu e ilustrou os seus próprios títulos, sendo três direcionadas ao público infantil nomeadamente *O pau-de-fleira* (1976), *Os presentes* (1979) e *As três maçãs* (1988); e dois para adultos, *Árvores de domingo* (1986) e *Anjos do mal* (2002). O último livro que ilustrou, com 96 anos, foi *Florinda e o Pai Natal* de Matilde Rosa Araújo, uma publicação do Calendário de Letras, em 2010<sup>6</sup>.

Tal como foi mencionado anteriormente, Maria Keil desenhou a capa e ilustrações interiores da 1.<sup>a</sup> edição de *Lote 12, 2<sup>o</sup> Frente* e da consequente reedição. Ambas edições apresentam as mesmas características gráficas, constituindo a 2.<sup>a</sup> apenas uma reimpressão da antecessora. As ilustrações interiores apresentam um toque suave e infantil, apontando fortemente para o grafismo, típico do movimento modernista que a artista representava na suas ilustrações (fig. 8).



**Figura 8** – Capa da 1.<sup>a</sup> edição de *Lote 12, 2<sup>o</sup> Frente* (1980) e ilustração do 10.<sup>o</sup> capítulo por Maria Keil

Por fim, apresentamos a autora das ilustrações da 1.<sup>a</sup> edição de *Chocolate à Chuva* (1982), Teresa Dias Coelho. Tal como ambas as artistas mencionadas anteriormente, Teresa Dias Coelho frequentou a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, licenciando-se em Pintura. É uma artista de renome na atualidade, com várias exposições individuais e coletivas e as suas obras encontram-se integradas em várias coleções nomeadamente do Museu de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal de Lisboa, Casa Fernando Pessoa, Fundação Portuguesa das Comunicações, além de várias Coleções Particulares<sup>7</sup>.

Teresa Dias Coelho apenas ilustrou a 1.<sup>a</sup> edição de *Chocolate à Chuva*, em 1982, no entanto, é impossível negar que se trata de um trabalho memorável da artista. Novamente, a ilustração da capa é bastante conservadora, com o uso de traços fortes e cores que remetem para a infância, que se encontram igualmente representados nas ilustrações interiores que apresentam cada capítulo da obra (fig. 9).

<sup>6</sup> <http://tipografos.net/portugal/maria-keil.html>

<sup>7</sup> <http://teresadiascoelho.net/biografia.html>





Figura 9 – Capa da 1.ª edição de *Chocolate à Chuva* (1982) e ilustração do 33.º capítulo por Teresa Dias Coelho

## 2.2. Colaboração com o ilustrador Henrique Cayatte na trilogia infantojuvenil

Tendo em conta o papel da trilogia em questão como objeto desta investigação, é indispensável mencionar a colaboração do artista Henrique Cayatte na ilustração dos três títulos. Designer e ilustrador, participou na ilustração de várias edições das três obras, sendo das mais reimpressas pela Caminho. Natural de Lisboa, frequentou a Escola Superior de Belas Artes e, em 1991, fundou o Atelier Henrique Cayatte onde desenvolve trabalho de design na área cultural, educativa e científica, ilustração e produção de trabalho editorial, imagem corporativa, exposições, assessoria gráfica, comunicação pluridisciplinar, multimédia, intervenção no espaço público e consultoria em design, ao nível nacional e internacional.

Para além do seu trabalho em ilustração e design, Henrique Cayatte também realizou um vasto trabalho na área editorial, visto que foi diretor gráfico de várias editoras e trabalhou como freelancer na área editorial. Como ilustrador, tem sido selecionado para várias exposições em Portugal e no estrangeiro e foi homenageado, em 1986, com o Primeiro Prémio de Ilustração da Secretaria de Estado da Cultura pelo conjunto da sua obra de ilustração. Em 1988, ganhou o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens pelas Ilustrações do livro infantil *O Grande Lagarto da Pedra Azul*, de Papiniano Carlos. Em 2000, obteve o Prémio Nacional de Ilustração com o livro *Estranhões & Bizarros*, com texto de José Eduardo Agualusa e, no ano seguinte, ganhou o Prémio Gulbenkian de Ilustração com a mesma obra. Em 1998, foi também designado candidato português ao Prémio Hans Christian Andersen em Ilustração pelo conjunto da sua obra para crianças e jovens<sup>8</sup>.

Para além das ilustrações para as obras de Alice Vieira, Henrique Cayatte colaborou com um grande número de autores de literatura infantojuvenil, tendo ilustrado também dezenas de títulos deste segmento editorial. Entre os vários títulos que ilustrou, merecem destaque os seguintes: *A Cidade Transparente*, de Fernando Bento Gomes, publicado em 1985 pela Caminho; *O Búzio de Nacar*, de Carlos Correia, publicado em 1986 pela Caminho; *A Ilha Mágica*, de José Vaz, publicado em 1989 pelas Edições Asa; *O Bojador*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em 2000 pela Caminho; *O Ouro de Delfos*, de Hélia Correia, publicado em 2004 pela Relógio d'Água; *A Girafa que comia estrelas*, de José Eduardo Agualusa, publicado em 2005 pela Dom Quixote; *A Menina Gotinha de*

<sup>8</sup> <http://tipografos.net/portugal/cayatte.html>

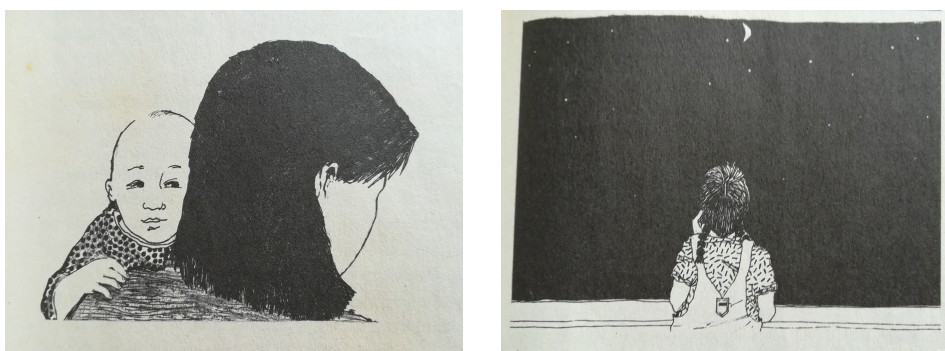
*Água*, de Papiniano Carlos, publicado em 2014 pela Porto Editora. Recentemente, colaborou também com as suas ilustrações numa reedição da obra *O Cavaleiro da Dinamarca* de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Tendo em conta o âmbito deste estudo, tal como foi mencionado anteriormente, Henrique Cayatte ilustrou os títulos que pertencem à trilogia infantojuvenil de Alice Vieira. Em 1985, foi o artista responsável pelas ilustrações da capa e interiores, alusivas a cada capítulo, da 5.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. Esta edição e respetivas ilustrações foram consecutivamente alvo de reedições até à 16.<sup>a</sup> e o design de capa foi executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho. Na 17.<sup>a</sup> edição, o design da capa foi alvo de algumas alterações, executadas pela Scatti Design, no entanto, a ilustração de capa bem como ilustrações interiores de Henrique Cayatte permaneceram. Contudo, na 18.<sup>a</sup> edição, a ilustração de capa de Henrique Cayatte foi substituída por uma ilustração da autoria de Evelina Oliveira, que iremos apresentar de seguida neste trabalho, porém as ilustrações interiores do artista em questão mantêm-se. O design desta edição foi executado pela Lupa Design. Na seguinte figura (**fig. 10**), apresentamos três exemplos de capas das edições referidas anteriormente, sendo estas respetivamente a 12.<sup>a</sup>, 17.<sup>a</sup> e 20.<sup>a</sup>.



**Figura 10** – Capas das 12.<sup>a</sup> e 17.<sup>a</sup> edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) com ilustrações de Henrique Cayatte e da 20.<sup>a</sup> edição com ilustração de capa de Evelina Oliveira

No que diz respeito às vinte e seis ilustrações interiores que introduzem cada capítulo da obra, estas serão analisadas no capítulo seguinte desta investigação, no entanto, apresentamos alguns exemplos das mesmas. Na **figura 11**, apresentamos duas ilustrações, nomeadamente dos 1.<sup>o</sup> e 19.<sup>o</sup> capítulos, de forma a perceber o estilo e o traço dos desenhos de Henrique Cayatte. Trata-se das ilustrações mais reconhecidas da obra e revelam a aptidão inegável do artista.



**Figura 11** – Ilustrações dos 1.<sup>o</sup> e 19.<sup>o</sup> capítulos de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Henrique Cayatte

De seguida, avançamos para o título posterior que é *Lote 12, 2.º Frente*, publicado em 1980. Novamente em 1985, Henrique Cayatte ilustrou uma nova edição da obra, sendo esta a 3.ª. O design de capa desta edição e das sucessoras (até à 13.ª) foi executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho. O trabalho de Henrique Cayatte inclui uma ilustração de capa e trinta e uma ilustrações interiores associadas a cada capítulo. As ilustrações permaneceram incluídas nas edições seguintes, contudo, o design sofreu uma alteração na 13.ª edição, semelhante ao caso do título predecessor, *Rosa, Minha Irmã Rosa*, e igualmente executado pela Scatti Design. Apresentamos, na seguinte figura (**fig. 12**), as capas da 12.ª edição e 15.ª edição, sendo esta última posterior à modificação de design.



**Figura 12** – Capas das 12.ª e 15.ª edições de *Lote 12, 2.º Frente* (1980) com ilustrações de Henrique Cayatte

No que concerne às ilustrações de cada capítulo desta obra, o desenho é claramente semelhante à obra antecessora, caracterizando e resumindo distintamente o teor do capítulo numa só representação icónica. Na **figura 13**, apresentamos dois exemplos de ilustrações, pertencentes aos capítulos 1.º e 17.º, respetivamente.



**Figura 13** – Ilustrações dos 1.º e 17.º capítulos de *Lote 12, 2.º Frente* (1980) por Henrique Cayatte

Por fim, igualmente em 1985, Henrique Cayatte ilustrou a 2.ª edição da obra *Chocolate à Chuva*, completando a trilogia. Neste título, criou a ilustração da capa e trinta e quatro ilustrações interiores referentes a cada capítulo. As suas ilustrações permaneceram nas edições seguintes até à 16.ª edição, no entanto, o design da capa passou por algumas modificações na 12.ª edição, executado pela Scatti Design. Na 15.ª edição, o design da capa sofreu uma nova alteração, sendo executado pela Lupa Design, com a adição da ilustração de capa de Evelina Oliveira, porém, as ilustrações interiores de Henrique Cayatte permaneceram inalteradas até à edição seguinte. Na seguinte figura (**fig.14**), apresentamos as capas como exemplos das três edições diferentes mencionadas anteriormente, sendo estas a 8.ª, 13.ª e 15.ª.



Figura 14 - Capas das 8.<sup>a</sup> e 13.<sup>a</sup> edições de *Chocolate à Chuva* (1982) com ilustrações de Henrique Cayatte e da 15.<sup>a</sup> edição com ilustração de capa de Evelina Oliveira

Relativamente às ilustrações interiores que introduzem cada capítulo da obra, Henrique Cayatte manteve o mesmo tipo de discurso imagético dos títulos anteriores da trilogia, através de uma essência artística definida corretamente para o correspondente público alvo. Na **figura 15**, apresentamos duas ilustrações do artista, pertencentes aos 1.<sup>o</sup> e 20.<sup>o</sup> capítulos da obra, respetivamente. A colaboração de Henrique Cayatte como ilustrador de todos os títulos pertencentes à trilogia infantojuvenil de Alice Vieira permite perceber o relevo do seu contributo, visível no cuidado estético das imagens que resultam da reinterpretação dos textos, dando conta de alguns dos seus elementos principais num registo próximo do dos leitores, sem abdicar da erudição e da qualidade.

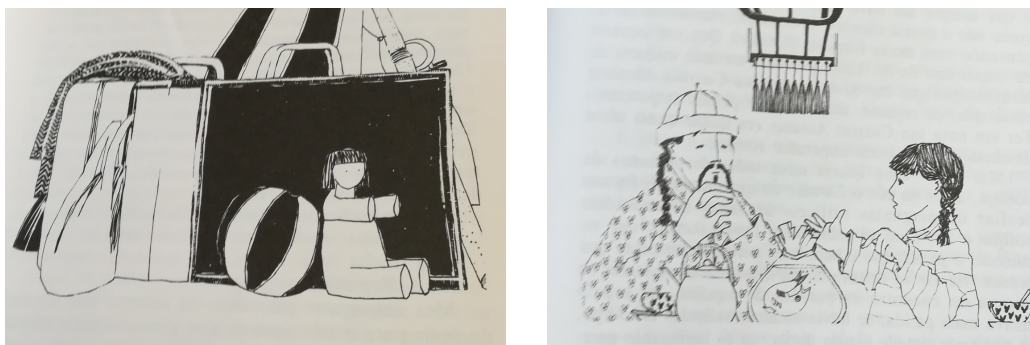


Figura 15 - Ilustrações dos 1.<sup>o</sup> e 20.<sup>o</sup> capítulos de *Chocolate à Chuva* (1982) por Henrique Cayatte

### 2.3. Colaborações com ilustradores posteriores a Henrique Cayatte

Após e mesmo durante as edições que figuravam as ilustrações de Henrique Cayatte, as edições seguintes das obras de Alice Vieira sofreram drásticas alterações de design e imagem. Antes da análise das principais modificações, iremos apresentar o trabalho da artista Evelina Oliveira, cujas ilustrações foram anteriormente mencionadas neste trabalho visto estarem incluídas em edições que contêm as ilustrações interiores de Henrique Cayatte. Contudo, a colaboração de Evelina Oliveira estende-se a uma outra edição do primeiro título da trilogia, sendo esta a Edição comemorativa do 25.<sup>o</sup> aniversário da 1.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicada em 2004.

Evelina Oliveira frequentou a Universidade de Évora, no Mestrado em Ilustração Artística, e frequentou vários outros cursos e workshops, como o Workshop de Ilustração na Universidade do Porto, cuja formadora fora

Manuela Bacelar, também uma ilustradora anteriormente mencionada neste trabalho que colaborou num dos títulos de Alice Vieira<sup>9</sup>. Evelina Oliveira ilustrou várias capas de livros infantojuvenis da autora em estudo, para além de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, em 2005 e *Chocolate à Chuva*, em 2006, nomeadamente *Os Olhos de Ana Marta*, em 2004, *O Casamento da Minha Mãe*, em 2005, *Viagem à Roda do Meu Nome*, em 2005 e *O Promontório da Lua*, em 2006.

No que se refere à ilustração de um livro completo, Evelina Oliveira apenas colaborou na edição comemorativa de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, em 2004. No entanto, a artista ilustrou vários títulos infantojuvenis de outros autores, tais como *Não Posso Comer Sem Limão*, de João Pedro Messéder, publicado em 2005 pela Editora Campo das Letras; *Zeca Afonso, o Andarilho da Voz de Ouro*, de José Jorge Letria, publicado em 2007 pela Campo das Letras; *Um Lugar Encantado*, de Gilda Nunes Barata, publicado em 2013 pela Âncora Editora e *Uma Camélia Entre os Olhos e os Lábios*, poemas de António Oliveira, publicado em 2016 pela Letras e Coisas<sup>10</sup>. Na edição comemorativa de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, Evelina Oliveira ilustrou tanto a capa como o miolo, sendo a única edição, entre os três títulos, que apresenta um tamanho distinto e aumentado e ilustrações interiores sangradas, em vez de apontamentos visuais introdutórios de dimensões reduzidas, como iremos analisar no capítulo seguinte. Na **figura 16**, apresentamos a capa da edição em questão e um exemplo de uma ilustração interior.



**Figura 16** – Capa da edição comemorativa do 25.º aniversário da 1.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) e ilustração interior de Evelina Oliveira

Estas ilustrações revelam inúmeras semelhanças de desenho e estilo artístico com outras também de autoria de Evelina Oliveira, tais como as incluídas em *Os Olhos de Ana Marta* (fig.3), *Chocolate à Chuva* (fig.14) e a outra edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* também ilustrada pela artista (fig.10). Trata-se de uma representação bastante distinta comparativamente à de Henrique Cayatte, porém, o seu trabalho como ilustradora é publicamente reconhecido e a própria foi distinguida com vários prémios tais como a Menção Honrosa para a Pintura de Pequeno Formato em 2003, o Prémio Afonso Madeira e o Prémio Revelação na III Bienal de Artes Plásticas da Moita, ambos em 2007.

De seguida, consideramos necessário a apresentação de uma colaboração mais recente e mais abrangente no que concerne à obra infantojuvenil de Alice Vieira. A convite da Caminho, a editora Planeta Tangerina renovou as capas de uma grande parte dos livros infantojuvenis da autora, cujas ilustrações são da autoria de Bernardo Carvalho. Segundo o *website* da editora Planeta Tangerina, “Bernardo Carvalho criou novas imagens para sintetizar as histórias – algumas delas já verdadeiros clássicos – de uma das mais conhecidas autoras infantojuvenis

<sup>9</sup> Os primeiros quatro volumes, publicados em 1991 são (...) *Fita, Pente e Espelho*, com ilustrações de Manuela Bacelar (...).

<sup>10</sup> [http://bienaldecerveira.org/assets/uploads/2016/02/biografia\\_evelina\\_pereira.pdf](http://bienaldecerveira.org/assets/uploads/2016/02/biografia_evelina_pereira.pdf)

portuguesas”.<sup>11</sup> Bernardo Carvalho frequentou a Faculdade de Belas Artes de Lisboa e é um dos cofundadores da editora Planeta Tangerina. Em 2008, com o livro *Pé de Pai* (2006), ganhou uma Menção Honrosa no Prémio *Best Book Design from All Over the World*, promovido pela Book Art Foundation. Em 2009, foi um dos vencedores do 2nd CJ Picture Book Awards na Coreia, na categoria de “Melhor Livro Editado” com *As Duas Estradas* (2009) e, no mesmo ano, ganhou o Prémio Nacional de Ilustração com o livro *Depressa, Devagar*. Em 2011, o álbum ilustrado *O Mundo num Segundo* foi distinguido como um dos melhores do ano pelo Banco del Libro da Venezuela e recebeu também uma nomeação para a Lista de Honra do IBBY. Todos os livros distinguidos resultam de colaborações do artista com a autora Isabel Minhós Martins.<sup>12</sup>

No que se refere às edições de títulos de Alice Vieira ilustradas por Bernardo Carvalho, várias já foram apresentadas anteriormente neste trabalho nas figuras 1, 2, 3 e 5. No entanto, o foco desta investigação encontra-se na trilogia infantojuvenil, com a colaboração do artista nos três títulos em questão. Primeiramente, a obra *Rosa, Minha Irmã Rosa* foi reformulada por Bernardo Carvalho na 21.ª edição, em 2010 e o seu design sofreu contínuas reedições até à 32.ª edição. De seguida, Bernardo Carvalho colaborou na 16.ª edição de *Lote 12, 2.ª Frente*, em 2009, sofrendo uma reedição em 2015 com o mesmo design. Por fim, em 2008, colaborou na 16.ª edição de *Chocolate à Chuva*, que se encontra atualmente na 30.ª edição, publicada em 2016, apresentando o mesmo design da sua autoria. Tal como mencionamos previamente, as suas ilustrações, representadas na **figura 17**, apresentam um teor mais contemporâneo, marcadas por um traço ágil e muito expressivo, além da opção por uma paleta de cores fortes e contrastantes, de forma a modernizar as obras da autora.



**Figura 17** – Capas da 21.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (2010), da 16.ª edição de *Lote 12, 2.ª Frente* (2009) e da 16.ª edição de *Chocolate à Chuva* (2008) com ilustrações de Bernardo Carvalho

Para além da colaboração de Evelina Oliveira e Bernardo Carvalho, consideramos relevante mencionar o trabalho de Carlos Marques e Rochinha Diogo nas ilustrações da trilogia incluídas nas edições da Fundação Círculo de Leitores. A Fundação Círculo de Leitores editou várias obras de Alice Vieira, para além da trilogia, tais como *Viagem à Roda do Meu Nome* e *Úrsula, a Maior*, no entanto, o nosso objetivo é a análise das edições do tríptico em foco. Em 1987, o Círculo de Leitores publicou uma edição em capa dura de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, com design de capa de Rochinha Diogo e ilustrações de Henrique Cayatte (**fig. 11**). Em 1998, foram publicadas pelo Círculo de Leitores,

<sup>11</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt/atelier/portfolio/capas-alice-vieira>

<sup>12</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt/autores/bernardo-p-carvalho>

uma nova edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, bem como de *Lote 12, 2º Frente* e *Chocolate à Chuva*, com ilustrações de capa de Carlos Marques e todas as edições são de capa dura. Na figura seguinte (fig. 18), apresentamos as capas das edições mencionadas que se caracterizam por uma abordagem bastante colorida e dinâmica dos títulos da autora.



**Figura 18** – Capas das edições da trilogia do Círculo de Leitores por Rochinha Diogo e Carlos Marques, respetivamente

Por fim, é fundamental mencionarmos uma colaboração consideravelmente recente que, no entanto, apenas se concretiza na primeira obra da trilogia. Patrícia Furtado ilustrou a capa da 32.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicada em fevereiro de 2018. A artista estudou Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes e trabalhou durante um ano num estúdio de design, antes de se mudar para Londres onde trabalhou em web design. Em Portugal, trabalhou no The Lisbon Studio e focou-se em ilustração editorial e infantil. Ilustrou títulos infantojuvenis nacionais como *Quatro Tesouros*, de Valter Hugo Mãe, publicado em 2011 pela Editora Alfabeta e *Sebastião Regressa a Casa*, de Nuno Markl, publicado em 2011 pela Editora Objectiva, mas também ilustrou traduções especialmente da autora Enid Blyton como a coleção *As Gêmeas, A Rapariga Rebelde – Aventuras na Escola, A Casa na Árvore e O Colégio das Quatro Torres*<sup>13</sup>. Relativamente aos livros de Alice Vieira, para além de ilustrar *Rosa, Minha Irmã Rosa*, Patrícia Furtado colaborara anteriormente com a autora em 2016, na obra *Diário de Um Adolescente na Lisboa de 1910*, e, igualmente, em 2018, na 28.ª edição de *Leandro, Rei da Helíria* (fig. 5). Em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, a artista executou uma ilustração repleta de vivacidade, tirando partido das variações de tons dentro da mesma paleta de cores. Trata-se notavelmente de uma ilustração que exibe um maior número de detalhes em comparação com as edições antecessoras cujas ilustrações eram caracterizadas por uma contenção de recursos, tirando partido da expressividade e do dramatismo dos poucos elementos usados. Na figura 19, apresentamos a capa e contracapa da 32.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*.



**Figura 19** – Capa e contracapa da 32.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) com ilustração de Patrícia Furtado

<sup>13</sup> <http://patriciafurtado.net>





**III. ANÁLISE DOS ELEMENTOS PARATEXTUAIS INTEGRADOS NO  
CORPUS DE EDIÇÕES DE *ROSA, MINHA IRMÃ ROSA***

---



Após a contextualização apresentada nos capítulos anteriores deste trabalho, avançamos para o foco da investigação que trata a análise dos paratextos inseridos nas várias edições recolhidas, nomeadamente da trilogia infantojuvenil de Alice Vieira. As três obras que constituem o *corpus* foram alvo, desde a sua publicação, de contínuas reedições, o que demonstra a flexibilidade e versatilidade do paratexto. O texto das obras não sofre alteração significativa, contudo, todos os elementos ao seu redor podem ser moldados e adaptados em conformidade com as tendências da edição atuais. Do ponto de vista editorial e gráfico, um livro permanece em constante transformação.

Neste capítulo, iremos analisar vários paratextos das obras do *corpus*, sendo estes de cariz textual ou icónico. No que se refere ao peritexto do editor, iremos observar os seguintes elementos: formato, papel, encadernação, capas, lombada e badanas, quando tal se verifica. Estes encontram-se fortemente interligados com os peritextos do autor, tais como o nome do autor e a sua localização nas obras, os títulos e as sinopses ou resumos. Optamos por não exibir uma divisão notória entre peritextos associados ao editor e os que se encontram associados ao autor, visto que existe uma conexão evidente entre ambos no momento de análise. No entanto, concluímos que é importante enfatizar a importância das ilustrações bem como a sua diversidade e evolução ao longo de edições consecutivas.

A obra de Alice Vieira engloba dezenas de títulos, no entanto, neste capítulo e seguintes, iremos apenas focar a nossa investigação numa trilogia específica, mencionada ao longo do trabalho. *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2ª Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982) constituem três obras de renome da autora que foram continuamente reeditadas pela Caminho, com colaborações de vários ilustradores e designers e neste capítulo, iremos observar os elementos integrados nas edições do primeiro volume da trilogia, *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicado pela 1.ª vez em 1979. Para uma exposição mais sintetizada dos elementos analisados, podemos observar a **tabela 1**, que se encontra nos anexos, que engloba os grupos de edições observados bem como os ilustradores e designers referentes a cada edição.

## **1. Grupo de edições com ilustrações de Isabel Sabino**

Tal como referimos anteriormente, a 1.ª edição do primeiro título da trilogia, *Rosa, Minha Irmã Rosa*, foi publicada em 1979 e integra as ilustrações de Isabel Sabino, tanto na capa como na introdução de cada capítulo da narrativa. No entanto, estas edições contêm mais elementos paratextuais, para além das ilustrações. Da 1.ª edição à 4.ª, as diferenças são escassas, existindo apenas uma alteração na paleta de cores aplicada nas capas, incluindo a lombada e contracapa, porém iremos referenciar esse elemento de seguida.

### **1.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor**

Iniciamos este estudo com a análise de um paratexto do autor, nomeadamente o **título**, que iremos referenciar apenas neste subtópico, visto que o título não sofre qualquer modificação ao longo das reedições. *Rosa, Minha Irmã Rosa* é o primeiro volume da trilogia em estudo e aborda o nascimento da irmã de Mariana, Rosa e as mudanças que esse acontecimento implica no quotidiano da sua família. O título inclui um vocativo, Rosa, repetido novamente no final do título, de forma a salientar a relevância da personagem na narrativa. Ademais, o título da obra é uma repetição da última frase da narrativa, no 26.º capítulo, criando uma circularidade com o epílogo:

“Contar os segundos.  
Ouvir a campainha.  
A chave que se mete na fechadura.  
A porta que se abre.  
Rosa.  
Rosa, minha irmã Rosa.” (Vieira, 1980: 108).

Avançamos para os elementos paratextuais do editor, iniciando esta análise com o **formato** da obra. As obras de Alice Vieira, destinadas ao público infantojuvenil, apresentam um formato semelhante entre si, cómodo e prático para facilitar a manipulação pelo grupo-alvo a que se destinam. As primeiras edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* apresentam um formato de 219 x 155 mm, com proporções ligeiramente superiores ao típico A5 (210 x 148 mm). Trata-se de um formato um pouco incomum, em contraste com as edições posteriores, visto que estas apresentam uma largura menor. O formato associa-se de igual forma ao **número de páginas** da edição que, no caso da 2.<sup>a</sup> edição, são 112. O número de páginas também é influenciado pela fonte tipográfica empregada no texto da obra, que apresenta um afastamento de letras ou *tracking* notório, para além do tamanho ser um pouco maior comparativamente às edições posteriores.. Dentro do mesmo tópico, analisamos também o formato da ilustração incorporada na capa, que apresenta as medidas de 136 x 125 mm. Trata-se de uma ilustração com amplo relevo no *layout* da capa, um elemento que sofrerá uma profunda mudança nas edições seguintes.

Quanto ao **tipo de papel** usado nas quatro primeiras edições deste título, este apresenta uma gramagem significativa, visto que se trata de livros cujo público-alvo é maioritariamente infantojuvenil, sendo necessário que o papel apresente resistência e durabilidade, de forma a evitar danos e a promover a sua longevidade. Para além disso, o papel apresenta também bastante opacidade, um elemento crucial para o leitor não vislumbrar a impressão do verso da folha. Em suma, o papel utilizado nas edições em questão não apresenta as características do papel *offset*, ou seja, o tipo de papel mais utilizado no mercado na atualidade. Para além de exibir maior gramagem, também apresenta um tom mais amarelado em contraste com as edições mais recentes.

De seguida, analisamos a **encadernação** e acabamentos das primeiras edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. Tal como grande parte dos títulos incluídos no nosso *corpus*, estas edições apresentam o acabamento mais comum, ou seja, capa mole, brochura ou *paperback*. Geralmente, neste tipo de encadernação, os cadernos de 16 páginas ou submúltiplo desse valor que constituem o miolo do livro, são colados à lombada, sem qualquer tipo de costura, tal como é o caso das edições em foco.

O seguinte elemento paratextual em causa é a **capa**, incluindo a capa frontal, contracapa e lombada. Tal como foi referido anteriormente, a capa é a janela do livro e é o primeiro elemento que o futuro leitor observa, seja este a capa frontal ou a lombada, conforme a sua exposição. Portanto, trata-se de um componente do livro que tem como função principal apresentá-lo e cativar o interesse do público. Geralmente, a capa comporta o título, o nome do autor e a designação da editora, no entanto, existem outros elementos incluídos neste espaço peritextual que acrescentam valor à obra.

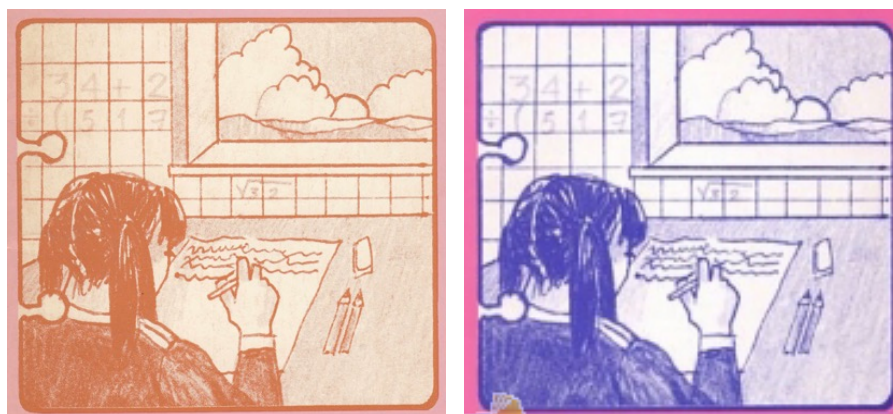
As capas incluídas neste subtópico, ou seja, da 1.<sup>a</sup> à 4.<sup>a</sup> edição do título em questão, apresentam os mesmos elementos<sup>14</sup>. Estes são o título, o nome da autora, a identificação da editora, a ilustração e uma indicação de prémio recebido, sendo, neste caso, o Prémio Ano Internacional da Criança, com o qual a autora foi distinguida em 1979.

---

<sup>14</sup> Figura 6.

Quanto à disposição dos elementos, ou seja, o *layout*, estes apresentam uma estrutura incomum, em contraste com a disposição apresentada nos títulos atuais. A tipografia utilizada no título revela algumas características singulares, nomeadamente o uso de dois tamanhos, caixas e cores. A palavra Rosa, que inicia e finaliza o título da obra, encontra-se em caixa alta, apresentando um tamanho superior e surge impressa num tom mais escuro do que as outras duas palavras incluídas no título. Por outro lado, as palavras “minha irmã” encontram-se em caixa baixa, apresentando um menor impacto visual. O título em geral, bem como todos os elementos textuais da obra, inclusive o texto, apresentam um tipo de letra sem serifa.

Em contraste com o título, os outros elementos textuais incluídos na capa não ocupam um espaço tão significativo da mesma. A indicação do prémio, bem como a identificação da autora e da editora, apresentam tamanhos claramente menores, o que demonstra a ênfase que o designer de capa empregou no título da obra como um dos elementos cruciais de promoção do livro. No entanto, tal como foi referido anteriormente, a ilustração apresentada na capa, particularmente o seu tamanho, é o elemento principal da mesma. Esta ilustração (**fig. 20**) é uma ampliação da mesma imagem que introduz o 16.º capítulo e apresenta a personagem principal e a narradora da obra, a Mariana, transportando o leitor numa viagem sobre a sua história, que se inicia logo quando este observa o livro pela primeira vez.



**Figura 20** – Ilustrações de capa das 1.ª e 4.ª edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Isabel Sabino

Um detalhe relevante é a alteração da paleta de cores entre as três primeiras edições e a 4.ª edição deste título. Tal como podemos observar na figura 6, as diferenças entre ambas as edições são notórias, visto que, na 1.ª edição, as cores utilizadas na capa são variantes tonais da cor rosa, exceto na ilustração, na qual foi aplicado um tom acastanhado, mas ainda assim, dentro da matiz do rosa. Por outro lado, a 4.ª edição, apesar de não excluir o tom rosa da sua capa, apresenta também o uso da cor azul, utilizada em vários elementos tais como o nome da autora, parte do título da obra (“minha irmã”), a menção do prémio recebido e a própria ilustração (**fig. 20**). Os restantes elementos, incluindo o fundo da capa, apresentam tons de rosa, porém estes exibem uma tonalidade mais escura e vibrante comparativamente aos utilizados nas edições anteriores. Por fim, a 4.ª edição também apresenta, na capa, uma menção da edição em questão (4.ª), algo que a editora não incluiu nas edições antecedentes.

Relativamente às **contracapas** das edições em questão (**fig. 21**), todas as quatro mencionadas incluem os mesmos elementos, sendo estes uma fotografia da autora, que se encontra à esquerda de uma sinopse biográfica; um resumo bibliográfico através de citações e uma menção sobre o Prémio “Ano Internacional da Criança”, atribuído à autora, que inclui uma referência aos elementos do júri e os argumentos utilizados para selecionar a obra de Alice Vieira.

O primeiro elemento da contracapa é uma apresentação icónica da autora, através de uma fotografia em tons de sépia, de forma a amplificar a harmonia deste espaço em conjunto com a paleta de cores utilizada nas edições, nomeadamente da 1.ª a 3.ª. No caso da 4.ª edição, a fotografia apresenta, de igual modo, uma tonalidade azulada, correspondendo uniformemente à tonalidade usada na ilustração. A acompanhar este elemento, observamos uma curta exposição textual da vida e obra da autora, nomeadamente a data e local de nascimento; as suas colaborações com o *Diário de Lisboa*, o *Diário Popular* e o *Diário de Notícias*, em geral a sua profissão como jornalista e escritora e, por fim, as obras publicadas até à data e a apresentação do seguinte título na trilogia em estudo.

No seguinte elemento da contracapa, a Editorial Caminho optou por incluir uma sinopse bibliográfica através de citações. A primeira apresenta uma observação crítica da obra e dirige-se maioritariamente ao público adulto, convidando-o à “alteração das relações dos adultos com as crianças”, tratando-se de uma “relação sincera, baseada na verdade e na observação, no entendimento”. Esta passagem demonstra a possível influência educativa da obra e o facto de não se dirigir somente a um único público-alvo, nomeadamente infantojuvenil, mas sim a todas as faixas etárias. A seguinte passagem apresenta um curto resumo deste título, algo que permitirá ao futuro leitor construir uma ideia sobre aquilo que poderá ler. Por fim, o último elemento da contracapa refere a indicação do Prémio “Ano Internacional da Criança” à autora e à obra em foco. Maria Keil, uma das ilustradores mencionadas nesta investigação e responsável pela ilustração da 1.ª edição de *Lote 12, 2º Frente*, foi um dos elementos do júri responsável pela atribuição deste prémio a Alice Vieira.

Tal como na capa frontal, existem diferenças entre as primeiras três edições e a quarta edição, nomeadamente na gama de cores utilizada. É crucial mencionarmos uma particularidade relacionada com o espaço peritextual em foco. As primeiras edições não apresentam código de barras, dado que o sistema só foi inaugurado em Portugal em 1985, ano da publicação da 4.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. Só a partir da 9.ª edição deste título, é que começou a ser inserido o código de barras na contracapa.

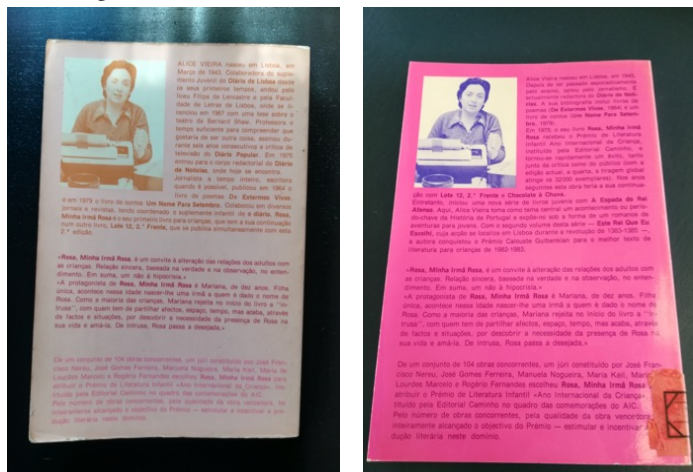


Figura 21 – Contracapas das 2.ª e 4.ª edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979)

Por fim, ainda inseridas na análise das capas, estudamos as lombadas das quatro edições. Estas incluem três elementos, que se encontram posicionados na vertical, nomeadamente o título da obra, a **bold** e caixa alta; o nome da autora, num tamanho um pouco menor comparativamente ao título e em caixa baixa e, por fim, a indicação da editora. Após a análise deste paratexto, concluímos que a disposição dos elementos é bastante incomum, visto que a indicação da editora se encontra no topo da lombada e os restantes elementos se localizam aproximadamente no fundo da mesma. A disposição habitual, patente nos livros contemporâneos, enfatiza o título e o nome do(a) autor(a) em detrimento da identificação da editora que, frequentemente, se localiza na base da lombada. No caso

das edições em foco, tal não acontece, no entanto, nas edições seguintes, iremos observar alterações nesta tendência editorial.

## 1.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

Um dos tópicos principais desta investigação é a relevância das ilustrações como paratextos e o valor que estas acrescentam a uma obra, constituindo os títulos de Alice Vieira um exemplo bastante significativo desse facto. Tal como referimos anteriormente, as quatro primeiras edições de Alice Vieira integram as mesmas ilustrações, da autoria de Isabel Sabino. Estas edições incluem 26 ilustrações interiores que introduzem cada capítulo, no entanto, iremos analisar apenas alguns exemplos, somente os que consideramos mais relevantes nesta investigação, dados os limites da mesma.

A ilustração da capa (**fig. 20**) é uma ampliação da mesma imagem que introduz o 16.º capítulo e apresenta a personagem principal, a Mariana, sentada à frente de uma janela, a escrever. Este capítulo assinala uma diferença em relação aos restantes, visto que apresenta um título – “TEXTO LIVRE”. A alegoria da imagem ao texto é evidente, dado que a narradora da obra é ilustrada a escrever um texto e o capítulo em questão é o próprio texto que esta redige com o intuito de o entregar na escola. Outras representações na ilustração, que se encontram relacionadas com o texto, são o uso de símbolos matemáticos, desenhados na parede, que traduzem a influência da matemática na vida de Mariana e a relação que a personagem cria na sua mente entre o obstáculo que consiste o nascimento de Rosa e o obstáculo que a matemática constitui na sua educação. Este impasse termina no final do capítulo, ou seja da redação, quando a personagem afirma que “(...) é tempo de eu ir aprendendo a gostar da Rosa. E de matemática.” (Vieira, 1980: 69). Trata-se de um ponto de viragem no percurso da personagem, que chega à conclusão de que existe a necessidade de aceitar a mudança na sua vida e as dificuldades que ela comporta. Assim, reconhecemos a importância desta ilustração, associada a um capítulo também essencial na obra, o que levou à decisão do seu posicionamento na capa frontal deste livro.

A ilustração do 1.º capítulo (**fig. 7**) também revela uma influência notória na leitura do livro, tendo em conta que, tal como o capítulo em si, apresenta uma função preliminar da narrativa. Na ilustração, encontram-se representadas três personagens da narrativa, nomeadamente a narradora, Mariana, a sua irmã, Rosa, e a mãe de ambas. Para além disso, trata-se de uma reprodução simbólica de um acontecimento significativo na vida de todas, sendo este o nascimento de Rosa. No entanto, existem detalhes nesta ilustração que representam emoções patenteadas no texto. Ao contrário da expressão de felicidade da mãe, cujo olhar é destinado à filha recém-nascida, o semblante de Mariana alude ao sentimento de desilusão que esta exprime no início do capítulo:

“Quando a minha irmã nasceu, o meu desapontamento foi tão evidente que a minha mãe, abafada entre lençóis e cobertores da cama do hospital me disse:  
- Ela vai crescer num instante!  
Assim como se me pedisse desculpa nem ela saberia ao certo de quê.  
Num instante.  
Num instante?” (Vieira, 1980: 7).

O 6.º capítulo (**fig. 22**) apresenta uma ilustração relevante nesta investigação, pois também integra vários detalhes que se relacionam perfeitamente com o texto. Na ilustração do capítulo em foco, é possível observarmos os quatro membros da família, nomeadamente a Mariana, a sua irmã Rosa e os pais. Neste capítulo, a narradora exprime alguma impaciência e ansiedade em relação à influência da irmã no seu quotidiano. Essa emoção é reproduzida intencionalmente na ilustração, na qual Mariana, parcialmente escondida por detrás do berço da irmã, observa a

mãe, à espera que a atenção da mesma se direcione também para si. A exasperação de Mariana é notória, pois a criança anseia pela mãe e pelos seus cuidados.

Outra característica singular desta ilustração é a representação do pai. Por um lado, a mãe é representada na imagem a cuidar atentamente da filha mais nova, focando-se apenas nas necessidades desta. No entanto, o pai é retratado de uma forma mais afastada, mas, ainda assim, protetora, mesmo que não seja possível ao leitor visualizar a sua expressão. Assim, concluímos que o desenho do pai na ilustração constitui uma interpretação bastante interessante do texto, tendo em conta a passagem: “Só o meu pai vai mantendo a calma no meio disto tudo” (Vieira, 1980: 27). Essa calma encontra-se reproduzida na ilustração, através da atitude relaxada da personagem, nomeadamente o facto de estar representado com as mãos nos bolsos. Para além disso, o capítulo termina com um ato de ternura e atenção do pai, dirigido a Mariana:

“Por isso o meu pai ao chegar a casa fez-me uma festa e disse:  
- Tens que ter paciência... Isto é sempre assim ao princípio... Contigo ainda foi pior... Mas daqui a uns dias vais ver como tudo caminha bem.” (Vieira, 1980: 29).

Por último, achamos pertinente a análise da ilustração bastante simbólica do 25.º capítulo. No capítulo em questão, a narradora descreve um lar sem a sua irmã, que se encontra no hospital. A chegada de Rosa é tão recente, no entanto, a sua ausência provoca um imenso vazio na narradora. A ilustração (fig. 22) que introduz este capítulo apresenta um corredor deserto e a personagem principal, Mariana, surge no canto inferior direito, a observar uma casa despovoada. A narradora inicia o capítulo: “Nunca pensei que a minha casa pudesse ficar assim vazia, assim tão cheia de nenhum barulho.” (Vieira, 1980: 103). A influência simbólica desta ilustração é bastante pertinente, pois acentua a solidão que a narradora sente naquele momento e sensibiliza o leitor. Trata-se de um capítulo que é marcado por um registo mais melancólico.

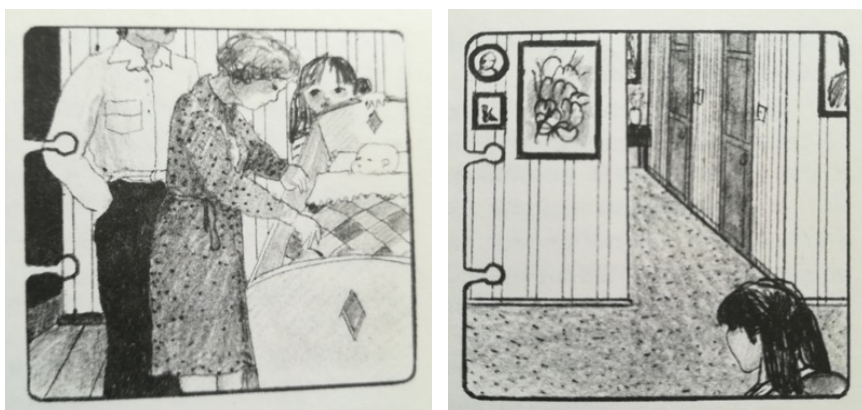


Figura 22 – Ilustrações dos 6.º e 25.º capítulos de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Isabel Sabino

## 2. Grupo de edições com ilustrações de Henrique Cayatte

Na 5.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicada em abril de 1985, tanto o exterior como o interior do livro sofreram imensas alterações, especialmente com a incorporação de novas ilustrações da autoria de Henrique Cayatte. O artista executou vinte e seis ilustrações, incluindo a que se encontra na capa, que iremos analisar posteriormente. Da 5.ª à 16.ª edição, não existem diferenças muito notórias entre as reedições, no entanto, na 17.ª



edição, o livro sofre uma mudança no design da capa, que iremos também analisar. Contudo, as ilustrações de Henrique Cayatte permanecem incluídas em todas as edições inseridas neste grupo.

## 2.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Tal como nos exemplos anteriores, iniciamos a análise com o **formato** das edições em foco. Visto que não existe qualquer alteração no formato das edições em estudo, iremos utilizar a 5.<sup>a</sup> como exemplo. Em comparação com o grupo antecedente, esta edição apresenta um formato com algumas alterações. Tal como foi referido anteriormente, a largura das edições posteriores à 4.<sup>a</sup> seria ligeiramente menor, tal como podemos verificar na 5.<sup>a</sup> edição, que apresenta um formato de 209 x 142 mm. Para além da diminuição de largura, também ocorreu uma diminuição no comprimento do livro, para que existisse uma harmonia entre as suas proporções. Em suma, as dimensões da edição em foco demonstram ser as mais comuns na literatura infantojuvenil. Dentro do mesmo subtópico, apresentamos o **número de páginas** da 5.<sup>a</sup> edição que, em relação às edições anteriores, aumentou ligeiramente para 121 páginas, algo que se encontra associado à redução do formato do livro. Analisamos também o formato da ilustração presente na capa das edições em foco, que apresenta um formato de 79 x 57 mm. Tendo em conta o destaque da ilustração das edições anteriores, no caso em questão, esta apresenta proporções bastante inferiores, o que demonstra a decisão da editora de equilibrar os vários elementos da capa de forma mais pertinente.

Quanto ao **tipo de papel** empregado da 5.<sup>a</sup> à 17.<sup>a</sup> edição, existiram algumas alterações ao longo da publicação das várias edições. A 5.<sup>a</sup> edição apresenta o típico papel branco *offset*, no entanto, a escolha de gramagem continua a ser a mesma das edições antecedentes. Porém, este tipo de papel foi alterado na 7.<sup>a</sup> edição até à 15.<sup>a</sup> para um papel com menor gramagem e novamente com o mesmo tom amarelado. Este tipo de papel, que apresenta uma quantidade de alvura inferior, é usado principalmente em favor da comodidade do leitor e da facilidade de leitura. Tendo em conta que não causa um impacto tão profundo na visão, comparativamente com o papel *offset*, trata-se de uma qualidade de papel adequada a leituras extensas. A opacidade encontra-se também relacionada com este facto, pois a luz não reflete de forma tão intensa no papel. Quanto à gramagem, as edições em foco apresentam folhas ligeiramente mais finas em relação às anteriores, contudo, a textura que o papel apresenta é bastante diferente, sendo mais áspera que o tipo de papel comum.

No entanto, na 17.<sup>a</sup> edição, ou seja, a edição que apresenta uma alteração no design da capa, também ocorre uma alteração na qualidade do papel. O papel *offset* de tom amarelado é alterado para o papel *offset* normal, branco. Este é o tipo de papel mais usado no mercado, dado que é igualmente o mais económico. Trata-se de um papel base, visto que é a partir deste tipo que se criam outros como o papel couché e absorve facilmente a tinta. Nesta edição, a editora toma a decisão de empregar esta qualidade nas suas publicações, tendo em conta que os livros em questão não são de leitura extensa, sendo preferível a aplicação do papel *offset*.

De seguida, analisamos a **encadernação** e acabamentos das edições em questão, elementos que não apresentam qualquer alteração das edições anteriores. São, portanto, livros de capa mole, que apresentam cadernos de 16 páginas, ou submúltiplo desse valor, colados à lombada, sem costura.

Seguidamente, são analisadas as **capas** das edições. Neste subtópico, teremos em conta duas capas: a capa partilhada entre a 5.<sup>a</sup> à 16.<sup>a</sup> edição, que não apresenta nenhuma modificação ao longo de sucessivas reedições, e a capa da 17.<sup>a</sup> edição. As capas em análise apresentam elementos<sup>15</sup> em comum com os exemplos antecedentes deste

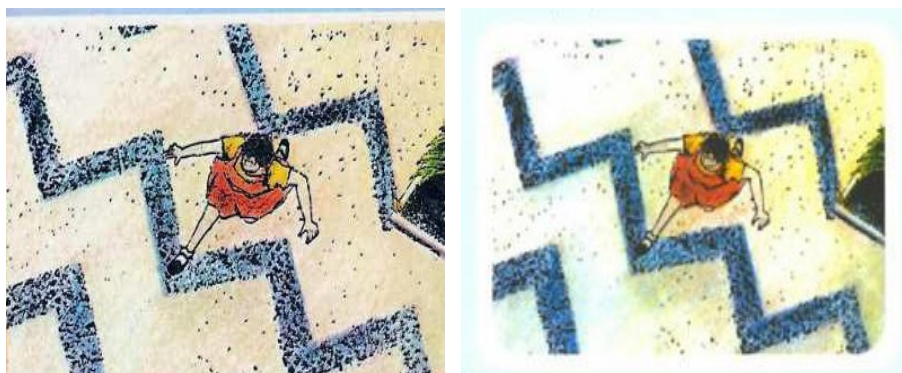
---

<sup>15</sup> Figura 10.

estudo, exceto a menção do Prémio “Ano Internacional da Criança”, nomeadamente o título, nome da autora, n.º da edição, identificação da editora e ilustração. Por outro lado, a editora acrescentou um elemento, sendo este a identificação do autor das ilustrações, ou seja, o artista Henrique Cayatte.

Quanto ao *layout* da página, a primeira capa, executada pela Secção Gráfica da Editorial Caminho, apresenta uma disposição mais atual, sendo perceptível um melhor equilíbrio entre os vários elementos. A paleta de cores varia entre as tonalidades amarelo e laranja para o fundo da capa e azul, preto e vermelho para os elementos incluídos neste espaço. O título, incorporado aproximadamente na margem superior, tal como nas edições anteriores, apresenta dois tamanhos, caixas e cores. O nome Rosa surge simultaneamente no início e final do título, em caixa alta e apresenta um tamanho superior ao restante. Para além disso, é utilizado um tom azul. Por outro lado, as palavras “minha irmã” encontram-se a vermelho, em caixa baixa e o tamanho é claramente inferior. Para além disso, o seu posicionamento é superior à linha. Também é crucial mencionar que o título, tal como todos os elementos textuais da obra, exceto o nome da autora e n.º de edição, apresenta um tipo de letra serifado, algo que difere das edições anteriores.

O elemento infra é a ilustração (**fig. 23**), adornada na sua margem superior com dois elementos gráficos, nomeadamente duas linhas de espessura visível e que apresentam as cores azul e branco, que se encontram relacionadas com a paleta utilizada na ilustração. Por sua vez, a ilustração inserida na capa é a mesma que introduz o 8.º capítulo da obra que introduz, novamente, a personagem principal e narradora, Mariana.



**Figura 23** - Ilustrações de capa das 5.ª e 17.ª edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Henrique Cayatte

Continuamos a análise da capa da 5.ª edição com a disposição dos restantes elementos, que se encontram aproximadamente na margem inferior. Tal como os restantes elementos, o nome da autora encontra-se no centro da capa, um pouco a baixo do centro ótico da mesma, em caixa alta e impresso a preto. O tamanho deste elemento é consideravelmente reduzido, no entanto, a sua localização facilita a captação da atenção do leitor. Ademais, sob o nome, encontra-se uma linha espessa em azul, que sublinha e destaca este elemento.

Sob estes elementos, encontra-se a menção do ilustrador. As palavras “ilustrações de” encontram-se em caixa baixa, no entanto, o nome do artista é apresentado em caixa alta, o que lhe confere um maior destaque. Junto à margem inferior do livro, é apresentada a identificação da editora Caminho, através da inserção do seu logótipo. Por fim, a indicação da edição localiza-se no canto inferior direito, apresentando-se em itálico, cor branca e em destaque, através da inserção de um elemento gráfico, nomeadamente um retângulo de preenchimento vermelho, com o intuito de realçar o elemento em questão.

A 17.<sup>a</sup> edição apresenta um *layout* distinto das edições precedentes. A empresa responsável pelo design, Scatti Design, optou por uma abordagem de imenso contraste relativamente às edições passadas. Começamos pelas alterações na paleta de cores, dado que o design da 17.<sup>a</sup> edição destaca a cor azul, através do uso de variações dessa tonalidade. A metade superior da capa e contracapa apresenta um tom azulado mais claro, no entanto, a parte inferior ostenta uma tonalidade mais escura, com um padrão de repetição de um elemento gráfico que iremos referir de seguida. A cor azul contrasta com o tom de laranja, utilizado em vários elementos textuais da capa.

O design da capa da 17.<sup>a</sup> edição apresenta um grafismo mais contemporâneo, com a utilização repetida de um elemento gráfico, nomeadamente o contorno de uma flor em alegoria ao nome Rosa. Esta capa inclui os mesmos elementos da capa da 5.<sup>a</sup> edição, no entanto, estes apresentam características e localizações distintas. O nome da autora, em tom de laranja, exibe um tamanho considerável, superior ao título da obra, que se encontra sob este elemento, igualmente impresso em laranja. Por sua vez, o título da obra não apresenta as mesmas variações tipográficas, algo que apontamos nas edições antecedentes, pois as quatro palavras encontram-se grafadas no mesmo tamanho, cor e caixa, nomeadamente caixa baixa com inicial maiúscula. Nesta edição, os elementos textuais expostos na capa, contracapa e lombada apresentam um tipo de letra sem serifa, no entanto, tal como nas edições anteriores, grande parte do texto incluído no interior é serifado. A ilustração encontra-se no centro da capa, aproximada da margem esquerda, e acima da mesma, é indicado o autor das ilustrações, em caixa baixa com inicial maiúscula e impresso num tom azulado.

A ilustração (**fig. 23**) exibe uma moldura branca, de forma a realçar a sua importância como elemento da capa, e encontra-se acompanhada do lado direito por três símbolos, incluindo um que foi referido anteriormente, a flor. Sob a flor, podemos observar o símbolo de uma casa e, por fim, uma caneca. Estes dois elementos simbolizam os restantes títulos da trilogia, que iremos discutir nos seguintes capítulos deste trabalho. No entanto, o símbolo da flor é o mais visível na edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. Estes elementos icónicos enriquecem a capa ao amplificarem a ligação entre este espaço e o texto que se encontra no interior. São elementos que convidam à interpretação da narrativa, para além de adicionarem valor estético à capa. Junto à margem inferior da capa, é incorporada a identificação da editora, através do seu logótipo. Tal como nas edições anteriores, a indicação da edição é apresentada com letras em branco, junto ao canto inferior direito.

Nas **contracapas** das edições em foco (**fig. 24**), são observadas várias alterações nos elementos incluídos, comparativamente com o grupo anterior. Da 5.<sup>a</sup> à 16.<sup>a</sup> edição, a contracapa não apresenta qualquer tipo de sinopse, seja bibliográfica ou biográfica, o que simplifica este espaço, despromovendo-o dos elementos textuais que o ocupavam na sua totalidade, no grupo de edições antecedentes. No grupo em foco, os elementos incluídos são bastante escassos. O título, um elemento que raramente encontramos numa contracapa, apresenta-se aproximadamente na margem esquerda, na vertical, com as mesmas características do título apresentado na capa. No entanto, exibe um tamanho inferior. Entre o título e o logótipo da editora, que se situa no canto inferior esquerdo, é incluído um elemento gráfico, um retângulo de preenchimento a vermelho. Por fim, a partir da 9.<sup>a</sup> edição, publicada em 1989, começou a ser incluído o código de barras na contracapa, apresentado junto aos últimos dois elementos referidos, do lado direito.

No caso da 17.<sup>a</sup> edição, a contracapa experienciou, de novo, várias alterações. Os resumos, biográfico e bibliográfico, voltaram a ser incluídos, no entanto, outros elementos como a identificação da editora e o título foram eliminados. Tal como foi referido anteriormente, o design desta edição apresenta uma divisão entre duas tonalidades de azul. Na contracapa, são apresentados os resumos no centro ótico da mesma, destacados através de

um fundo branco. O primeiro texto é a sinopse do livro e trata-se de um texto simples e conciso que expõe o conceito essencial da narrativa. Entre este texto e o seguinte, é exibido novamente o símbolo repetido várias vezes na capa, sendo neste caso, a flor. O segundo texto é uma curta biografia da autora, nomeadamente o local e data de nascimento, bem como a sua formação académica e profissional. Em suma, são incluídos novamente estes dois elementos textuais na contracapa, no entanto, trata-se de versões resumidas e de maior facilidade e rapidez de leitura, em comparação com os textos incluídos na contracapa do primeiro grupo de edições (fig. 21).



**Figura 24** – Contracapas das 9.<sup>a</sup> e 17.<sup>a</sup> edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979)

Por fim, analisamos as **lombadas** das edições em questão. Na 5.<sup>a</sup> edição, e consequentes dentro do mesmo subgrupo, as lombadas incluem, no topo, uma pequena ilustração de uma lua, em quarto minguante e de uma flor, que sobrepõem um fundo azul escuro, que representa a noite. A flor é vermelha, algo que pode consistir numa alusão ao nome Rosa, visto que as rosas são estereotipadamente vermelhas. Atrás da flor, podemos observar um elemento que apresenta um tom rosa claro. Trata-se de uma particularidade que iremos abordar no 5.º capítulo desta investigação, após a análise de todas as lombadas incluídas no design executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho. Sob esse elemento, encontra-se o título com as mesmas características do mesmo apresentado na capa e contracapa. Segue-se o nome da autora, em caixa alta, impresso a preto. Ao contrário dos outros elementos incluídos na lombada, este apresenta um tipo de letra sem serifa. Por fim, na base da lombada, é incorporado o logótipo da editora. Todos os elementos encontram-se posicionados na vertical, algo que se verifica continuamente no *corpus* deste trabalho.

Na 17.<sup>a</sup> edição, a disposição dos elementos apresenta algumas diferenças. No topo da lombada, é incorporada uma identificação da autora através das iniciais AV (Alice Vieira), algo patente apenas nas edições desenhadas pela Scatti Design. Segue-se o título, impresso a cor de laranja, que apresenta um tipo de letra sem serifa e em caixa baixa com iniciais maiúsculas. Sob esse elemento, encontra-se o n.º 1, que se refere à 1.<sup>a</sup> obra da trilogia em estudo. Por fim, na base da lombada, podemos observar o logótipo da editora.

## 2.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

Tal como foi mencionado anteriormente, as representações imagéticas são bastante significativas na obra de Alice Vieira e Henrique Cayatte apresenta um repertório de ilustrações de grande relevância neste estudo. Na análise do grupo de edições em questão, comentamos três, além da ilustração da capa (8.º capítulo), nomeadamente dos 1.º,

6.º e 25.º capítulos, efetuando igualmente uma comparação entre este grupo de ilustrações e as correspondentes da autoria de Isabel Sabino.

Não será possível realizarmos uma comparação entre as ilustrações de capa, visto que, nas edições antecedentes, a ilustração introduz o 16.º capítulo. No grupo de edições em foco, a interpretação icónica patente na capa é uma cópia da ilustração do 8.º capítulo<sup>16</sup> e, ao analisar o texto, é possível compreendermos a escolha de tal elemento icónico como representante da obra. Na imagem, podemos observar a personagem principal, Mariana, a caminhar nas ruas da Baixa. No entanto, após a leitura do capítulo, chegamos à conclusão de que não está a apenas a caminhar, mas sim a recriar um jogo:

“Por isso não respondi e comecei outra vez o jogo de quando ando nas ruas da Baixa: nunca pisar o risco dos passeios. Mas havia muita gente e tive de desistir, até porque já tinha empurrado aí umas duas ou três senhoras e a minha mãe ralhara:

- Vê se tens mais cuidado, Mariana!” (Vieira, 1999: 38).

Este capítulo simboliza um facto essencial na interpretação da obra, que é a inocência da Mariana, sendo representada na ilustração, através do jogo que reproduz tão bem o valor da infância. Contudo, podemos observar uma curiosidade na ilustração referente a este passatempo. No texto, Mariana exprime que o jogo consiste em nunca pisar o risco dos passeios, no entanto, na figura, a menina é ilustrada a pousar o pé precisamente num dos riscos. No entanto, apesar da sua inocência, a personagem demonstra igualmente sinais de maturidade ao compreender várias questões da atualidade, como a economia em Portugal e temas mais sombrios como o medo e a morte. Trata-se de um capítulo que descreve, com precisão, a personalidade de Mariana e a sua vontade de crescer e compreender melhor o mundo, para mais tarde poder transmitir esses conhecimentos à sua irmã mais nova, Rosa.

Na ilustração de Isabel Sabino do 1.º capítulo, estão representadas três personagens, no entanto, na ilustração em foco (**fig. 11**), podemos observar apenas a Rosa e a mãe. Nesta imagem, Mariana não é representada diretamente, no entanto, o olhar da sua irmã mais nova, que se encontra ao colo da mãe, pode sugerir a sua presença, dado que podemos deduzir que Rosa está a observar a sua irmã mais velha. No entanto, o seu olhar demonstra calma e serenidade, que contrasta com o desapontamento e desconforto de Mariana, patentes na ilustração de Isabel Sabino. Na ilustração de Henrique Cayatte, estão representadas apenas estas duas personagens, em referência à angústia de Mariana por sentir falta da mãe e dos seus afetos, algo que se poderá verificar no excerto seguinte:

“Além disso faltava-me a voz da mãe (...) faltavam-me as suas mãos a aconchegarem-me ao corpo a roupa da cama. Faltava-me saber que ela estava ao pé de mim mesmo que não a visse nem ouvisse.” (Vieira, 1999: 8).

Analisamos seguidamente a ilustração do 6.º capítulo (**fig. 25**), que apresenta uma das personagens principais da narrativa, Rosa, e uma personagem secundária, a prima Isaura que, por sua vez, não é visível na ilustração de Isabel Sabino. De igual modo, a representação física da prima Isaura na ilustração em foco diverge bastante da ilustração da mãe por Isabel Sabino, visto que na imagem de Henrique Cayatte, a prima é caracterizada por uma fisionomia mais jovem, com um estilo de cabelo mais moderno, enquanto na ilustração precedente, a representação da mãe apresenta características mais antiquadas. Isto encontra-se relacionado com a época de publicação das edições, visto

---

<sup>16</sup> Figura 23.

que a 1.<sup>a</sup> edição foi publicada em 1979, pouco depois do 25 de Abril, ao passo que a primeira edição onde figuram as ilustrações de Henrique Cayatte foi publicada uns anos mais tarde.

Na ilustração em foco, podemos observar o semblante da prima Isaura, bem como a sua linguagem corporal, que expressam calma e satisfação. No entanto, através da seguinte passagem, podemos deduzir que a expressão da prima Isaura esconde a tristeza que esta sente por não ter filhos:

“No outro dia a minha prima Isaura disse para a minha mãe:  
- Já nem sabes pegar na menina como deve ser!”

(...)

Ela tirou a minha irmã da alfofa, passou-lhe um braço por volta do pescoço e outro pelas costas, que a minha irmã ficou toda aninhada e as mãos dela pareciam um barco ou um berço.

(...)

E os seus olhos ficaram de repente diferentes. Não sei bem se era tristeza, mas era um olhar que quase nos dava vontade de chorar ou de lhe fazer festas sem razão.” (Vieira, 1999: 28).

Este excerto demonstra que, mesmo que não consigamos observar o olhar da prima Isaura na ilustração, compreendemos a melancolia da sua expressão. Ademais, a expressão de contentamento de Rosa refere-se ao facto de esta se sentir confortável nos braços de quem a segura.

Por fim, analisamos a ilustração do 25.º capítulo (**fig. 25**), em comparação com a ilustração realizada por Isabel Sabino. Novamente, a personagem apresentada na ilustração é a Mariana e podemos igualmente sentir o desânimo manifestado por ela. No entanto, esta angústia é mais visível na ilustração de Henrique Cayatte pois, ao observarmos a linguagem corporal da personagem, é possível notarmos o derrotismo que exprime. Na ilustração, visualizamos a Mariana no seu quarto, à espera de notícias sobre o estado de saúde da irmã. O nosso olhar foca-se primeiramente no relógio, que se encontra estrategicamente posicionado no centro ótico da imagem. Este relógio é um símbolo da espera e do desespero e aflição que a acompanham.

A posição de Mariana também representa essa ansia, apesar de não conseguirmos observar a sua expressão. Esta afirma que: “E agora que ela cá não está é que eu vejo como ela, afinal, enchia esta casa toda e como isso era bom.” (Vieira, 1999: 111). Esta passagem reflete sobre os remorsos que a narradora sente, tendo em conta a sua atitude perante a chegada da irmã no início da narrativa. Portanto, esta ilustração representa, novamente, o capítulo de forma mais melancólica e sombria, o que desperta a ligeira surpresa do leitor, no final do capítulo, ao descobrir que a irmã está bem de saúde e virá para casa em breve.



**Figura 25** - Ilustrações dos 6.º e 25.º capítulos de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Henrique Cayatte

### 3. Grupo de edições com ilustração de capa de Evelina Oliveira

A 18.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* foi publicada em 2005, e o design de capa manteve-se até à 20.<sup>a</sup> edição. A ilustração exibida na capa frontal das edições antecedentes foi substituída por uma ilustração da autoria de Evelina Oliveira, a artista responsável pelas ilustrações da edição comemorativa do 25.<sup>o</sup> aniversário da 1.<sup>a</sup> edição do título em questão. No entanto, as ilustrações interiores de Henrique Cayatte permanecem nas edições do grupo em estudo, portanto, só procederemos à análise da ilustração figurada na capa. Optamos por estudar a 18.<sup>a</sup> edição como exemplo, visto que as duas edições consequentes não demonstram qualquer tipo de alteração.

#### 3.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos novamente esta análise com o **formato** do livro, que apresenta 209 x 141 mm, logo, bastante semelhante ao formato das edições inseridas no tópico anterior. No que concerne ao **número de páginas**, a 18.<sup>a</sup> edição contém 118, tendo em conta que esta edição já não inclui as páginas finais que apresentam o prólogo de *Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente*, algo que se verifica nas edições anteriores. Por outro lado, o formato da ilustração de capa apresenta 199 x 141 mm, visto que se trata de uma ilustração que ocupa a página quase na sua totalidade. Trata-se de uma alteração bastante evidente, dado que as ilustrações inseridas no *layout* das edições antecedentes ocupavam um espaço diminuto, em harmonia com os restantes elementos da capa. No entanto, na edição em foco, os elementos encontram-se sobrepostos à ilustração, que executa a sua função de *background*.

O **tipo de papel** nas edições em questão é o mais comum, o papel branco *offset*. Tal como foi referido previamente, é o tipo de papel mais simples e económico, bem como o mais aconselhável para livros que não sejam de leitura extensa. Uma das características é a opacidade diminuta do papel, visto que nestas edições é possível visualizarmos o texto do verso da página, tornando-se mais difícil a leitura. A gramagem permanece limitada, por conseguinte, o papel é bastante fino, algo que também se relaciona com a transparência do mesmo. A **encadernação** não apresenta qualquer alteração, visto que os livros permanecem de capa mole, com cadernos de 16 páginas ou submúltiplo desse valor, colados à lombada e sem costura.

O design de **capa**<sup>17</sup>, tendo como exemplo a 18.<sup>a</sup> edição, foi executado pela empresa Lupa Design e apresenta, para além da ilustração, o nome da autora, o título da obra, a identificação da edição atual e o logótipo da editora. A identificação da autora da ilustração não é incluída, tanto na capa como na ficha técnica da obra.

No que diz respeito ao *layout*, a disposição dos elementos demonstra algumas alterações. A ilustração executa a função de plano de fundo e os restantes elementos, exceto o logótipo da editora, são sobrepostos à imagem. Trata-se de uma prática que poderemos observar nas edições seguintes. A paleta de cores apresenta tonalidades mais sombrias, sendo constituída maioritariamente por cores frias como o azul e o roxo. A página é iniciada pelo nome da autora, que se encontra centrado, impresso a branco e em caixa baixa com iniciais maiúsculas. Os elementos textuais incluídos na capa, contracapa, lombada, folha de rosto e anterrosto apresentam um tipo de letra sem serifa, em contraste com o restante texto que exibe um tipo de letra serifado. Sob o nome da autora, é apresentado o título da obra, tipografado num tom de azul claro. O título encontra-se em caixa baixa, exceto as iniciais maiúsculas no nome Rosa. Junto à margem direita da página, foi incluído o n.<sup>o</sup> de edição atual. Por fim, na margem inferior,

---

<sup>17</sup> Figura 10.

foi incorporada uma faixa que ocupa a largura da capa na sua totalidade, de preenchimento arroxeadado, que destaca o logótipo da editora.

A ilustração (**fig. 26**), por sua vez, é o principal elemento na capa, no qual o leitor foca primeiramente a sua atenção. Tendo em conta o tamanho diminuto dos restantes elementos, é possível deduzirmos que a editora e designers decidiram enfatizar este componente icónico e a sua relevância na interpretação da narrativa, bem como a sua função promocional. Trata-se de uma ilustração que representa um estilo artístico distinto, um pouco mais expressionista, de tons escuros e uma aplicação intensa de sombras. Na imagem, podemos observar uma menina, que deduzimos que seja a Mariana, pois segura firmemente a sua boneca, sobre a qual escreve num dos seus textos livres, no 3.º capítulo: “E a Zica, já só com um braço, um olho muito claro na cara preta, uma carapinha roída das traças, mas ainda a boneca preferida.” (Vieira, 2005: 17). Ainda podemos observar na ilustração, a presença de um pássaro, em referência ao rouxinol que Mariana menciona continuamente ao longo da narrativa: “E a árvore da minha rua, com o rouxinol que todas as Primaveras nela mora, e canta, e me faz contente nem sei porquê.” (Vieira, 2005: 17). Por fim, também podemos observar o desenho de uma flor na ilustração, numa alusão às referências constantes a várias espécies de flores. Mariana afirma que gosta de flores, mas não as que têm “nomes complicados, como os antúrios e as estrelícias (...)” (Vieira, 2005: 16). As flores constituem um tópico contínuo em várias situações, incluindo na escola com problemas matemáticos; flores como oferendas aos que já partiram; entre outros. Ademais, o nome da irmã de Mariana, Rosa, é um nome de flor e é a razão mais evidente para a inclusão deste símbolo na ilustração.

A contracapa (**fig. 27**) integra cinco elementos, nomeadamente uma ilustração, dois resumos, bibliográfico e biográfico, código de barras e o logótipo da editora. O fundo da contracapa apresenta uma tonalidade azulada, exceto a faixa de preenchimento arroxeadado na margem inferior, tal como referimos na análise da capa frontal. A disposição destes elementos é apresentada estrategicamente centrada na página, de forma a captar a atenção do leitor. Iniciamos com a ilustração, nomeadamente uma cópia reduzida e incompleta da mesma apresentada na capa, algo que representa uma decisão editorial e de design que ainda não tinha sido aplicada em nenhuma das edições anteriormente analisadas. Sob a ilustração, são apresentados dois resumos, que exibem um tipo de letra sem serifa, justificados e expõem textos idênticos aos apresentados na contracapa da 17.ª edição<sup>18</sup>. Sob esses elementos, aproximadamente na margem inferior da página, é incorporado o código de barras e, por fim, o logótipo da editora.

A lombada abrange quatro elementos, posicionados verticalmente, nomeadamente a identificação da autora, o título da obra, uma ilustração e o logótipo da editora. A identificação da autora e o título da obra apresentam um tipo de letra sem serifa, caixa baixa com iniciais maiúsculas e impressos a branco, no entanto, o nome da autora é destacado a *bold*. Sob estes elementos, podemos observar outra réplica da ilustração de capa, sendo possível apenas, observar o desenho de Mariana. E, por fim, na base da lombada, é incorporado o logótipo da editora. A cor de fundo da lombada, em púrpura, corresponde ao preenchimento da faixa localizada na margem inferior da capa e contracapa.

---

<sup>18</sup> Na contracapa, são apresentados os resumos no centro ótico da mesma, destacados através de um fundo branco. O primeiro texto é a sinopse do livro e trata-se de um texto simples e conciso que expõem o conceito principal da narrativa. O segundo texto é uma curta biografia da autora, nomeadamente o local e data de nascimento, bem como a sua formação académica e profissional.





Figura 26 – Ilustração de capa da 18.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Evelina Oliveira

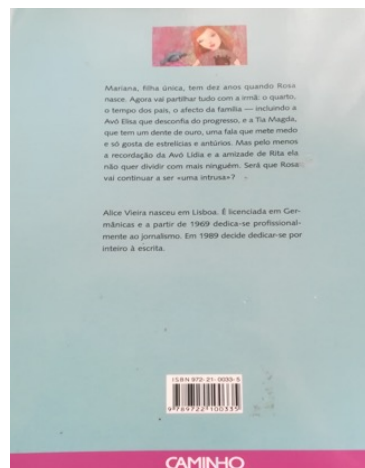


Figura 27 – Contracapa da 18.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979)

#### 4. Grupo de edições com ilustração de capa de Bernardo Carvalho

O grupo de edições da 21.ª, publicada em 2010, à 31.ª edição de *Rosa, minha irmã Rosa*, publicada em 2017, exhibe várias modificações paratextuais, tanto no exterior como no interior do livro, comparativamente aos grupos analisamos previamente. A mais evidente é a alteração da ilustração de capa, para um design da autoria de Bernardo Carvalho, um dos cofundadores da editora Planeta Tangerina. Tal como referimos no segundo capítulo, trata-se de uma ilustração mais contemporânea, de traços modernos e cores vibrantes, que iremos analisar posteriormente. Por fim, este grupo não comporta ilustrações interiores, algo a ser observado pela primeira vez neste trabalho.

##### 4.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos a seguinte análise com o **formato** desta edição, de 211 x 142 mm, portanto, ligeiramente inferior em comparação com a edição precedente. No entanto, mantém-se na categoria do formato comum dos livros infantojuvenis contemporâneos. No que concerne ao **número de páginas**, estas edições comportam 116, tendo igualmente em conta o aumento perceptível do tamanho da fonte utilizada no texto interior da obra. Relativamente ao formato da ilustração de capa, este elemento ocupa a página na sua totalidade, no entanto, exhibe uma extensão para a contracapa, um fenómeno que, segundo Ramos, estimula a “leitura conjunta dos dois elementos que, dotados de unidade de sentido, veem ampliadas as suas possibilidades de significação” (2010: 489). Trata-se de uma decisão gráfica que pretende amplificar a interpretação da obra, anteriormente à sua leitura, e que iremos analisar posteriormente.

O **tipo de papel** não sofre nenhuma alteração, sendo contínuo o uso do papel branco *offset*, tendo em conta as suas vantagens económicas. Tal como na edição precedente, a opacidade do papel é bastante reduzida, sendo possível visualizar o texto do verso da página. No que concerne à **encadernação**, não existe qualquer modificação em relação às edições antecedentes.

Seguidamente, analisamos as **capas**, usando como referência, a 24.ª edição, publicada em 2013. A capa frontal (**fig. 28**) apresenta os seguintes elementos, para além da ilustração: identificação da autora, título da obra, indicação da edição, menção da sua integração do Plano Nacional de Leitura e logótipo da editora. No caso da 30.ª edição, é

incluída ainda uma indicação exclusiva do n.º de exemplares (140 000), visto que foi bastante superior às edições anteriores, constituindo um elemento de imenso valor promocional.

Relativamente ao *layout* da página, algumas decisões mantêm-se, nomeadamente, a sobreposição dos restantes elementos em relação à ilustração, que executa a sua função de plano de fundo. A gama de cores utilizada apresenta um contraste entre o uso de uma cor fria como fundo da ilustração, nomeadamente um tom entre o azul e o verde, e o uso de cores quentes, nomeadamente rosa e vermelho, no preenchimento do desenho das personagens destacadas na ilustração. O preto também apresenta um destaque evidente na ilustração, que iremos analisar posteriormente. A disposição dos elementos apresenta semelhanças em relação às edições anteriores, no entanto, as características gráficas desses elementos exibem algumas distinções.

Iniciamos a análise da página com a identificação da autora que, juntamente com o título da obra, ocupa um ponto de destaque na capa. No que concerne às suas características tipográficas, trata-se de uma fonte bastante distinta, comparativamente à fonte utilizada nas edições prévias, visto que as letras apresentam formas mais desenhadas, como se tivessem sido delineadas à mão. Esta escolha tipográfica apresenta traços carregados e letras densas, para além da cor aplicada ser o mesmo tom de rosa utilizado na ilustração de capa. O uso do *bold* no nome da autora enfatiza o contraste entre este elemento e o seguinte, nomeadamente o título da obra. O título ostenta uma outra fonte tipográfica, com traços elementares, mais direitos e de grossura inferior. Trata-se de um tipo de letra adequado ao mundo infantil, visto que os traços geométricos e simples das letras, sem serifas, se assemelham às letras de escola, quando uma criança inicia a aprendizagem da escrita.

De seguida, sob os dois elementos anteriormente mencionados, aproximada da margem esquerda da página, é inserida a indicação da edição atual. Da 21.ª à 29.ª edição, este elemento encontra-se destacado a branco, com as letras impressas a preto. No entanto, na 30.ª edição, o tipo de letra apresenta formas mais arredondadas e é impresso num tom rosa ligeiramente mais escuro, para além de incluir o n.º de exemplares sob o n.º da edição. A 31.ª edição apresenta as mesmas características tipográficas da anterior, porém, não contém o número de exemplares. Aproximadamente na margem direita da página, é incorporada uma menção da integração da obra no Plano Nacional de Leitura, Ler+, através da anexação do logótipo do projeto. Por fim, no canto inferior direito, é adicionado o logótipo da editora.

A ilustração é, novamente, o elemento dominante da capa, prolongando-se de forma fluída para a contracapa. Podemos observar a inclusão de três personagens na representação icónica em questão, nomeadamente as irmãs Mariana e Rosa e a mãe. A mãe manifesta um lugar de destaque na imagem, apresentando proporções visivelmente superiores em comparação com as filhas. O seu desenho apresenta traços simples e definidos, no entanto, é evidente a serenidade da sua expressão, enquanto segura na sua filha mais nova, Rosa. O desenho do seu longo cabelo preto prolonga-se até à contracapa, servindo de divisão entre dois elementos paratextuais expostos neste espaço.

Rosa, por outro lado, ocupa um espaço bastante inferior na ilustração, no entanto, o foco do leitor é direcionado para o seu desenho, graças à paleta de cores utilizada. O uso do branco nas vestes da menina propicia o seu destaque, visto que as restantes cores aplicadas são bastante escuras em comparação. A expressão da criança exibe contentamento e conforto e o seu olhar foca-se inteiramente na mãe. Contudo, esta ilustração demonstra que ambas as personagens mencionadas estão concentradas uma na outra, ignorando por completo a última, sendo esta a Mariana.

A localização de Mariana na imagem encontra-se ligeiramente afastada das restantes, algo que pode ser interpretado como o isolamento que esta sente ao longo da narrativa, após o nascimento da irmã. Esta emoção também pode ser observada na sua expressão e linguagem corporal, que expressam a frustração e desânimo que a menina sente enquanto observa a mãe e a irmã e o carinho partilhado entre ambas. Tal como no desenho das restantes personagens, o cabelo de Mariana apresenta uma tonalidade escura, ilustrado a preto, e o corpo, bem como o vestuário, apresentam tonalidades entre o rosa e o vermelho, definidos com traços a preto, de forma a destacar a sua constituição.

A **contracapa** (fig. 28) da edição em causa inclui um prolongamento da ilustração da capa frontal, que se estende sobre ela, mais especificamente o desenho do cabelo da mãe e um vislumbre do seu braço. Esta extensão desempenha uma função divisória entre dois grupos de elementos incluídos na contracapa. Na fração superior, podemos observar o título da obra, com as mesmas características tipográficas apresentadas na capa, no entanto, a uma escala menor. Sob o título, é apresentado um resumo bibliográfico idêntico ao apresentado na 17.<sup>a</sup> edição e consequentes. Na parte inferior, é exibido o nome da autora que apresenta, novamente, as mesmas características tipográficas patenteadas na capa, seguido por uma breve biografia, que inclui o local de nascimento da autora e uma apresentação bastante sucinta da sua carreira profissional. Todos os elementos estão impressos a branco e os resumos apresentam um tipo de letra serifado, tal como todo o texto no interior do livro. Junto à margem inferior da contracapa, é incluído o logótipo do grupo editorial Leya e o respetivo *website*, seguido pelo logótipo da editora Caminho e respetivo *website* e, por fim, o ISBN e código de barras.



**Figura 28** – Capa e contracapa da 24.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979)

A **lombada** da edição em foco comporta três elementos, posicionados verticalmente, nomeadamente o nome da autora, o título da obra e a identificação da editora. Os primeiros dois elementos apresentam as mesmas características tipográficas dos incluídos na capa e contracapa, no entanto, a cor aplicada na identificação da autora apresenta um tom ligeiramente mais escuro. Na base da lombada, podemos observar a identificação da editora através da inclusão do seu logótipo. Por fim, é aplicado o branco como cor de fundo da lombada, de forma a enfatizar o contraste com as tonalidades de magenta dos elementos textuais incorporados neste espaço.

## 5. Edição atual publicada com ilustração de capa de Patrícia Furtado

A 32.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* foi recentemente publicada em 2018, apresentando Patrícia Furtado como artista responsável pela ilustração de capa. Esta edição apresenta alterações visíveis, sendo uma das mais notórias, a inclusão de badanas que manifestam imenso valor paratextual. No que concerne à ilustração de capa, as diferenças são evidentes, visto que os traços apresentam um caráter mais expressivo e caricato, indicando um regresso ao desenho tradicional em vez do moderno. Novamente, esta edição não contém ilustrações interiores, sendo o capítulo iniciado através do número em questão.

### 5.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos a análise desta edição com o **formato** do livro que apresenta 208 x 141 mm, vagamente inferior ao formato da edição precedente. O **número de páginas** não é alterado, contendo novamente 116 páginas, visto que a tipografia aplicada no texto interior não sofre qualquer alteração. De igual modo, é possível observar que a ilustração de capa ocupa mais uma vez a página na sua totalidade, servindo como *background* dos restantes elementos. O **tipo de papel** não sofre qualquer alteração, sendo contínuo o uso do papel branco *offset* com níveis de opacidade bastante diminutos. De igual modo, mantém-se o mesmo tipo de **encadernação** das edições precedentes.

Procedemos à análise das **capas** da 32.<sup>a</sup> edição, que podemos observar na **figura 19**. A capa frontal partilha os mesmos elementos com a edição anterior, nomeadamente o nome da autora, título da obra, edição, logótipo da editora e logótipo do Plano Nacional de Leitura (Ler+). No que concerne ao *layout* da página, a disposição dos elementos apresenta poucas semelhanças com o grupo de edições anterior. Os elementos sobrepõem-se identicamente à ilustração que ocupa a totalidade da página, no entanto, a sua disposição exhibe algumas distinções, que iremos aprofundar em seguida. No que diz respeito ao conjunto de cores aplicadas, a variedade é bastante ampla, existindo uma tendência evidente para o uso de cores pastel, algo que difere bastante da gama de cores aplicada no grupo de edições antecedente. Na edição em foco, a paleta de cores exhibe várias qualidades tais como clareza e suavidade, para além da variedade de tons que apresenta. Ademais, as cores aplicadas na ilustração em foco não exibem uma saturação tão elevada comparativamente à paleta usada na 30.<sup>a</sup> edição, que apresenta tonalidades significativamente intensas e escuras.

Iniciamos a análise da capa frontal com três elementos cuja disposição está relativamente próxima. Todos os elementos da capa estão dispostos aproximadamente na margem direita da página, existindo uma maior visibilidade da ilustração no lado oposto. O nome da autora e o título da obra iniciam a página e são destacados através de um fundo cujo tom arroxeadado enegrecido enfatiza os elementos mencionados, tendo em conta a cor aplicada em ambos. No que concerne às características tipográficas dos elementos em questão, apresentam várias distinções entre si.

A identificação da autora inicia a página e apresenta um tamanho bastante distinto, sendo um dos elementos textuais mais visíveis da capa. A fonte aplicada neste elemento é bastante legível e exhibe linhas geométricas, apresentando um tipo de letra sem serifa. Este elemento é impresso a branco, contrastando fortemente com o plano de fundo mais escuro que foi mencionado anteriormente. Em alternativa, o título da obra exhibe características bastante distintas. A fonte aplicada apresenta traços de cariz manuscrito, que evocam a escrita infantil, ou seja, as tradicionais letras de escola, ligadas entre si para facilitar a sua aprendizagem, no entanto, a sua legibilidade mantém-

se. Trata-se de uma decisão editorial que tem em conta o público-alvo principal deste livro, ou seja, a faixa etária infantil, estabelecendo, portanto, mais uma ligação entre a obra e o leitor. Ademais, a cor aplicada neste elemento apresenta uma tonalidade rosa pastel bastante leve, contrastando de igual modo com o tom de fundo a que o elemento se sobrepõem. Por fim, a menção da edição atual encontra-se na base deste grupo, cujo tom de fundo é ligeiramente mais claro, e a fonte, sem serifa, encontra-se em caixa alta e a branco. No canto inferior direito da página, podemos observar os logótipos da editora Caminho e do Plano Nacional de Leitura ou Ler+.

A ilustração desempenha uma função predominante na capa frontal, tal como foi possível constatar nas edições anteriores, no entanto, a quantidade de elementos inseridos nesta representação icónica supera todas as suas antecedentes. Tal como foi referido anteriormente, o estilo artístico exibido nesta ilustração retoma um desenho mais tradicional, no entanto, as figuras apresentam traços tridimensionais bastante explícitos. A caracterização expressiva e caricata das personagens é uma das características mais realistas deste estilo e trata-se de uma novidade inserida nas edições do título em questão. Dentro do conjunto de ilustrações analisadas no nosso *corpus*, trata-se da ilustração que inclui o maior número de personagens da narrativa.

Iniciamos a análise com as personagens mais visíveis na figura (**fig. 29**), nomeadamente Mariana e a irmã Rosa. O posicionamento de ambas na ilustração é de destaque, sobrepondo-se a várias personagens que se encontram em plano de fundo. A aparência de ambas difere nitidamente do seu desenho na edição de Bernardo Carvalho, visto que se trata de um desenho mais tradicional. Podemos observar que o cabelo de Mariana é curto e castanho, um corte típico dos anos 70-80, tal como o seu vestuário que é bastante tradicional na época do pós 25 de Abril. Algo que difere em relação às ilustrações antecedentes é a expressão de Mariana, que é bastante positiva e alegre, algo que contrasta claramente com a expressão de frustração e desânimo característica das ilustrações anteriormente analisadas. A sua felicidade ao trocar olhares com a irmã é evidente e Rosa demonstra o mesmo contentamento. Fisicamente, Rosa encontra-se envolta num manto rosa, só deixando visível a cara e um pouco do cabelo, castanho como o da irmã. Porém, é bastante claro que a artista interpretou a história positivamente e reproduziu essa alegria através da expressão aberta de ambas as personagens.

Do lado direito de Rosa, podemos observar uma das personagens secundárias da narrativa, a melhor amiga de Mariana chamada Rita. A sua linguagem corporal apresenta uma forte relação com a seguinte passagem da obra: “Não gostei e decidi armar-me em forte (lá vinha o truque da Rita: abrir muito os olhos e fechar as mãos com força e voltei para a sala.” (Vieira, 2018: 31). Como é possível observar na figura, a caracterização de Rita na ilustração resulta de uma interpretação bastante exata deste excerto, demonstrando também um pouco da comédia enraizada no desenho da artista. Mariana, a narradora, discursa várias vezes ao longo da narrativa sobre a austeridade e intolerância da família de Rita, algo que resultou num impacto negativo na sua infância, visto que Rita não tinha a mesma liberdade de Mariana para ser criança, algo que podemos interpretar claramente no seguinte excerto:

“- Se eu estivesse na minha sala com um frasco de cola e um pincel, como tu estás, levava logo do meu pai - disse ela.  
- Levavas o quê? - perguntei eu.  
- Às vezes parece que és parvinha ou que andas a navegar por outros mundos... Levava uma tarefa, o que havia de ser?” (Vieira, 2018: 12).

De seguida, no canto inferior direito da ilustração, foi incluída outra personagem significativa na vida de Mariana, sendo esta a avó Lúcia. Trata-se de uma personagem introduzida na história de forma indireta, através da narradora, visto que faleceu anteriormente à linha do tempo da narrativa. No entanto, representa uma figura familiar que

influenciou a Mariana significativamente, algo bastante evidente no 5.º capítulo, particularmente no seguinte excerto: “E agora penso que lhe devia ter dito mais vezes como gostava dela, e como o seu riso e as suas histórias enchiam esta casa.” (Vieira, 2018: 25). Esta passagem demonstra claramente a personalidade amigável e a boa disposição que caracterizavam a avó Lídia, qualidades que contrastam fortemente com a personalidade da outra avó de Mariana, algo que iremos analisar posteriormente. Para além disso, na ilustração, a avó segura um prato que remete para a seguinte passagem: “Eu chegava da escola, a avó Lídia arranjava-me sempre pão com queijo, e para ali ficávamos as duas a rir (...)” (Vieira, 2018: 92). Por fim, ainda na metade inferior da ilustração, podemos observar uma personagem secundária da narrativa, nomeadamente a vizinha do prédio da frente de Mariana que, tal como esta declara durante a narrativa, passa “o dia inteiro agarrada à máquina de costura” (Vieira, 2018: 17).

Sob as personagens anteriormente mencionadas, a artista introduziu os pais de Mariana e Rosa. Ambos trocam olhares e exibem expressões de felicidade e orgulho em torno das filhas. Esta representação icónica de ambas as personagens é uma interpretação sincera do apoio e afeto que os pais demonstram ao longo da narrativa. Do lado direito, podemos observar outra figura constante na vida de Mariana, a sua outra avó, Elisa. Existe um grande contraste entre a sua personalidade e a personalidade da avó Lídia. Enquanto a última demonstra um carácter mais amigável, a avó Elisa possui características mais severas e conservadoras, típicas da sociedade no período do Estado Novo, que se encontram patentes na sua expressão na ilustração. Trata-se de uma figura presa no tempo, que tem dificuldades em aceitar a mudança, o progresso da sociedade e tudo o que isso implica, tal como podemos observar no seguinte excerto: “Eu acho que a avó Elisa só não gosta do progresso que ela não entende. Daquele progresso que ela acha que não serve para nada.” (Vieira, 2018: 64).

Por fim, a última personagem incluída na ilustração é outra figura feminina presente na vida de Mariana, a sua tia Magda. A sua interpretação ilustrada é um símbolo da sua personalidade pretensiosa que Mariana demonstra uma imensa dificuldade em compreender: “(...) a tia Magda só fala com palavras complicadas. Só gosta de estrelícias e antúrios. E sabe sempre tudo o que as outras pessoas não sabem. E tem sempre razão. E nunca se engana. E em criança nunca mentiu nem fez disparates. E tem um dente de ouro. E só gosta dos nomes de família.” (Vieira, 2018: 61).

É ainda possível analisar na ilustração em questão outros símbolos essenciais na narrativa tais como a boneca Zica. Na análise da 18.ª edição deste título, interpretamos uma ilustração da boneca semelhante por Evelina Oliveira<sup>19</sup> e concluímos que se trata de um elemento crucial para Mariana e uma representação incontestável da sua infância. Outro elemento incorporado é o peixe de Mariana, o Zarolho que, tal como o nome implica, só possui um olho. Também podemos observar um astronauta na ilustração, que remota ao seguinte excerto como exemplo: “E a avó Elisa também disse que a culpa era dos astronautas que andavam lá em cima a misturar o tempo, e que dantes se vivia bem melhor sem estas manias do progresso.” (Vieira, 2018: 64). O astronauta é um símbolo da mentalidade tradicionalista da avó Elisa e do período em questão. Por fim, também podemos observar um rouxinol, que foi igualmente discutido, anteriormente no capítulo atual<sup>20</sup>. A ilustração também contém vários elementos que simbolizam a infância e o lar, bem como flores que são um tema recorrente na narrativa, nomeadamente uma rosa que remete para o nome presente no título.

---

<sup>19</sup> Figura 26.

<sup>20</sup> (...) rouxinol que Mariana descreve várias vezes ao longo da narrativa: “E a árvore da minha rua, com o rouxinol que todas as Primaveras nela mora, e canta, e me faz contente nem sei porquê.” (Vieira, 2005: 17).

Na edição em questão, foi adicionado um novo elemento paratextual, através da inclusão de **badanas** ou orelhas (**fig. 30**). Trata-se de um paratexto de imensa relevância na promoção de um título que, para além de incluir um maior número de elementos textuais essenciais, também executa uma função decorativa. No caso da edição em foco, a primeira badana contém elementos biográficos da autora, localizados anteriormente na contracapa. Inicia-se com o nome da autora, seguido pelos seus dados biográficos, a sua formação académica e profissional, menção de prémios e nomeações recebidas e o seu percurso como autora. Na segunda badana, foi incorporado um excerto da obra que inicia o capítulo 16, um capítulo que, tal como o 3.º, é um “texto livre”<sup>21</sup>. Trata-se de um excerto que resume a obra de uma forma pitoresca e que inclui algumas personagens fundamentais na narrativa. Ademais, é incluída nesta badana uma parte da ilustração, no entanto, somente o delineamento do desenho, sendo excluído o preenchimento da imagem.

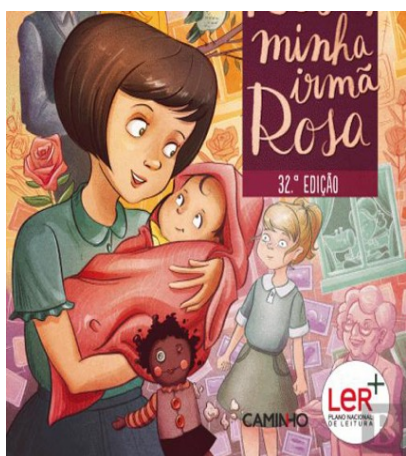


Figura 29 – Ilustração de capa da 32.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Patrícia Furtado

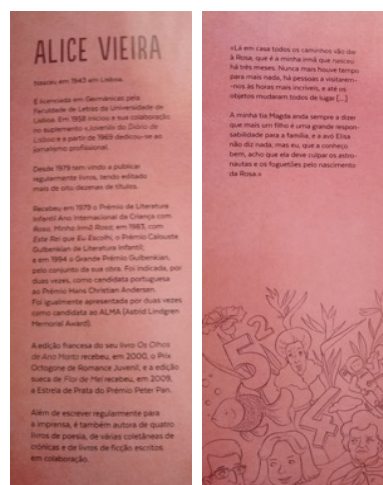


Figura 30 – Badanas da 32.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979)

## 6. Edição comemorativa do 25.º aniversário da 1.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*

Em 2004, a Caminho publicou uma edição especial, em consequência do 25.º aniversário da 1.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. Evelina Oliveira é a artista responsável pelas ilustrações desta edição e iremos analisar alguns exemplos posteriormente. Trata-se de uma edição de luxo com características gráficas bastante distintas dos restantes anteriormente estudados, tendo em consideração o tamanho, tipo de papel e encadernação que apresenta.

### 6.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Tal como nos grupos de edições antecedentes, iniciamos a análise desta edição com o **formato** do livro. As proporções da edição em foco diferem significativamente das restantes, apresentando um formato de 298 x 238 mm, sendo assim, claramente superior. Posto que se trata de uma edição comemorativa, a editora visou a promoção do título através da ampliação do formato do mesmo, que poderia constituir um fator influenciável na decisão do comprador/leitor. No que concerne ao **número de** páginas, a edição abrange 118, constituindo um número

<sup>21</sup> Este capítulo demonstra uma diferença em relação aos restantes, visto que apresenta um título – “TEXTO LIVRE” (...) o capítulo em questão é o próprio texto que ela está a redigir com o intuito de o entregar na escola.

semelhante ao de edições anteriormente analisadas, tendo em conta o tamanho da fonte aplicada no texto interior. Por fim, a ilustração ocupa novamente a página na sua totalidade.

O **tipo de papel** sofre uma alteração perceptível, sendo aplicado o papel couché. Esta qualidade de papel apresenta vários atributos no que diz respeito a peso, brilho, suavidade e redução da absorção de tinta. Ademais, é baseado num papel *offset* que recebe uma camada de revestimento com intuito de tornar a sua superfície lisa e uniforme e possui qualidades como alto brilho, brancura e opacidade, para além de ser mais resistente a rasgões. Este tipo de papel possui duas vertentes, o couché brilhante e o couché mate, no entanto, na edição em questão, foi aplicado o couché brilhante, dado que torna a impressão mais vívida e perceptível. Trata-se de um papel particular utilizado na indústria gráfica, especialmente em revistas e catálogos.

A **encadernação** também sofre uma modificação evidente na edição em foco, visto que se trata de um livro de capa dura ou *hardback/hardcover*. A sua resistência é evidentemente superior, comparativamente às brochuras, visto que a capa não é tão flexível, no entanto, este tipo de encadernação apresenta desvantagens a nível económico, tanto no fabrico como no custo final. A encadernação é aplicada através de uma capa dura de proteção, geralmente em cartão ou papelão e possui uma espinha flexível e costurada na lombada para uma melhor maleabilidade do livro.

Todos estes elementos físicos do livro, nomeadamente o formato, o tipo de papel e encadernação, estão relacionados com o facto de se tratar de uma edição de luxo, sendo de igual modo apreciada como uma edição de colecionador. Estas opções editoriais encontram-se igualmente refletidas no preço desta edição, manifestamente superior às edições restantes, tendo em conta as despesas aplicadas na sua conceção. Tanto o uso do papel couché como a encadernação de capa dura, ambos de qualidade superior, constituem um peso significativo no orçamento final. Trata-se, portanto, de um incentivo de *marketing* da parte da editora, de forma a atrair novamente a atenção de um público que já se encontrava familiarizado com o conteúdo do livro. Para além disso, é uma edição limitada, visto que a tiragem é notoriamente inferior aos padrões da indústria editorial e às edições anteriormente analisadas. Este facto representa o privilégio de adquirir uma edição exclusiva, em lugar de uma edição comercial.

A **capa frontal (fig. 16)** inclui quatro elementos, além da ilustração, nomeadamente a identificação da autora, o título, a identificação da artista responsável pelas ilustrações e o logótipo da editora. O *layout* da página é semelhante às edições anteriormente analisadas, contendo uma ilustração que executa igualmente a função de *background* em torno dos restantes elementos, que se encontram centrados na página. Além disso, a paleta de cores apresenta uma variedade ampla, no entanto, é possível observar a tendência para o uso de cores frias e tons mais sombrios. O nome da autora inicia a página e apresenta um tipo de letra sem serifa, em caixa baixa com iniciais maiúsculas e impresso a preto, constituindo, portanto, uma apresentação bastante simples. De seguida, o título da obra, que apresenta uma fonte tipográfica semelhante, inclui duas variações, que foram comentadas nas primeiras edições do título em questão. O nome “Rosa”, incorporado duas vezes no título, apresenta-se em caixa alta, no entanto, o restante encontra-se em caixa baixa, algo que remete para o grupo de edições entre a 1.<sup>a</sup> e a 16.<sup>a</sup>. Sob o título, é incorporada uma menção referente à artista Evelina Oliveira, que apresenta um tipo de letra sem serifa e peso a *light*. Por fim, na base da página, encontra-se o logótipo da editora, destacado por um fundo em púrpura.

O relevo da ilustração (**fig. 31**) na capa é evidente, tendo em conta a ampliação perceptível dos componentes que constituem este elemento paratextual icónico. São visíveis apenas três figuras na ilustração, nomeadamente uma menina, Mariana, uma rosa e um pássaro. O estilo artístico é bastante semelhante ao desenho aplicado na ilustração da 18.<sup>a</sup> edição, igualmente da autoria de Evelina Oliveira, e a aparência de Mariana apresenta características



semelhantes entre ambas as ilustrações, nomeadamente o cabelo loiro e olhos azuis, que podem simbolizar a apreciação que Mariana declara sobre esses atributos nas seguintes passagens: “Quando ela tiver dez anos se calhar já eu estou casada com algum rapaz muito bonito, loiro e de olhos azuis (...)” (Vieira, 2004: 64); “(...) já estou decerto casada com o Rodrigo loiro e de olhos azuis (...)” (Vieira, 2004: 73). A aparência de Mariana não é especificada na narrativa, portanto, a artista optou por expressar a fisionomia da personagem a partir das suas preferências. Os restantes elementos incorporados na ilustração foram anteriormente analisados, sendo estes a rosa e o rouxinol.

A **contracapa** (fig. 31) da edição em causa, em contraste com as contracapas analisadas anteriormente, é bastante sucinta e incorpora apenas três elementos, igualmente centrados na página. O primeiro é o desenho do rouxinol que integra a ilustração da capa, seguido por uma referência à edição, sendo esta a edição comemorativa do 25.º aniversário da primeira edição e por fim, na base, é incorporado o código de barras que integra o ISBN do livro. Por sua vez, a **lombada** comporta quatro elementos, posicionados verticalmente e idênticos aos elementos que compõem a capa frontal. No topo, é apresentado o nome da autora, seguido pelo título da obra e ambos apresentam as mesmas características tipográficas. Sob o título, é acrescentada uma identificação da artista, cujas características tipográficas são semelhantes, exceto a cor aplicada que, na lombada, é preto e não azul. Na base, é incorporado o logótipo da editora.



**Figura 31** – Ilustração de capa e contracapa da edição comemorativa do 25.º aniversário da 1.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Evelina Oliveira

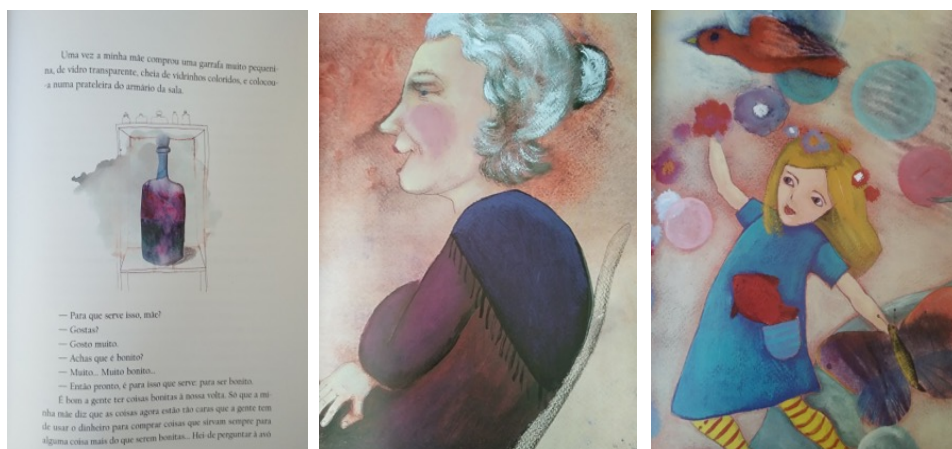
## 6.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

A localização das ilustrações na edição comemorativa de *Rosa, Minha Irmã Rosa* difere das edições anteriores, visto que, na edição em foco, não introduzem o capítulo, mas situam-se ao longo do mesmo. Contudo, nem todos os capítulos contêm ilustrações, como é o exemplo dos capítulos 7, 16, 17, entre outros. Algumas ilustrações ocupam uma página inteira, tal como é o caso das figuras que iremos analisar de seguida, no entanto, existem ilustrações designadas a apenas um espaço reduzido da página, geralmente entre dois parágrafos. A ilustração que simboliza o 14.º capítulo é um exemplo deste fenómeno, tal como podemos observar na primeira imagem da **figura 32**.

Foram selecionadas duas ilustrações para análise, inseridas nos capítulos 5 e 11. Primeiramente, analisamos a ilustração que corresponde à segunda imagem da **figura 32**, nomeadamente do 5.º capítulo, sobre o qual refletimos anteriormente e que enfatiza a personagem da avó Lídia. A avó Lídia representa uma figura de imensa relevância

para a narradora que, neste capítulo, reconta excertos de histórias da avó e descreve a sua personalidade jovial e empolgante. A ilustração é uma interpretação sincera do seu caráter, que a artista conseguiu transmitir claramente através da expressividade do desenho, como se os leitores fossem capazes de escutar o riso da personagem, uma das características que a narradora mais apreciava: “A avó Lídia ria muito quando contava as histórias. Às vezes ainda ia a meio e já ria tanto que nós também começávamos a rir, como se já soubéssemos a graça final da história.” (Vieira, 2004: 24). A posição da avó na ilustração, sentada numa cadeira, simboliza também o seu hábito de contar histórias. Esta ilustração aborda a personagem de uma forma bastante aprazível e positiva, apesar da paleta aplicada ser de cores frias e escuras, como o azul e o roxo. No entanto, a amigabilidade patente na sua expressão é suficiente para o leitor apreender a essência da personagem.

De seguida, analisamos a ilustração agregada ao 11.º capítulo, que corresponde à terceira imagem da **figura 32**. Este capítulo aborda um sonho de Mariana que abrange uma variedade de detalhes, portanto, a interpretação icónica do mesmo expõe essa mesma diversidade. Podemos observar a multiplicidade de cores presentes na ilustração, que se traduzem na vivacidade e no movimento perceptível dos componentes do desenho. Começamos pela narradora, Mariana, que apresenta as mesmas características físicas patentes na ilustração de capa. No entanto, a artista esboçou a personagem de forma a ser evidente a energia da mesma: “Rita, Rita, vamos correr para o pátio, apanhar borboletas (...)” (Vieira, 2004: 50). As borboletas também são representadas na ilustração, como é possível observarmos no canto direito da mesma. O rouxinol, um elemento constante na narrativa, é incluído na ilustração em referência à seguinte passagem: “(...) e de repente da máquina salta o rouxinol da árvore da minha rua, é ele, não pode ser outro, e com ele os rouxinóis de árvores espalhadas por outras ruas (...)” (Vieira, 2004: 50). A sair do bolso de Mariana, também é visível um peixe, que se refere ao seu peixe Zarolho: “(...) e dos meus bolsos há-de saltar o Zarolho, que todos irão conhecer pelo título de combatente de São (...)” (Vieira, 2004: 48). As flores são um tópico frequente na narrativa, mais precisamente a enumeração de vários tipos de flores: “(...) flores que podem ser lírios, túlipas, helicónias, acácias, rododendros (...)” (Vieira, 2004: 47). Na ilustração, atentamos à inclusão de flores, no entanto, o delineamento das mesmas não é totalmente definido, o que poderá ser uma alusão ao facto de todo o capítulo se tratar de um sonho e um devaneio da narradora. Por fim, a artista inclui também o desenho de várias circunferências, algo que remete para a seguinte passagem: “(...) e dançam de roda com as circunferências (...)” (Vieira, 2004: 48).



**Figura 32** – Ilustrações interiores da edição comemorativa de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) por Evelina Oliveira

## 7. Edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* da Fundação Círculo de Leitores

Ao contrário das restantes, as últimas edições inseridas no *corpus* do primeiro volume da trilogia foram publicadas pela Fundação Círculo de Leitores, o único Clube do Livro existente em Portugal. No entanto, apenas a obra *Rosa, Minha Irmã Rosa* foi alvo de duas edições. Em 1987, foi publicada a edição com design de capa de Rochinha Diogo e ilustrações de Henrique Cayatte. Em 1998, foi publicada uma nova edição, para todos os volumes da trilogia, bem como outros trabalhos de Alice Vieira, com ilustrações de capa de Carlos Marques. No entanto, este grupo de edições não contém ilustrações interiores. Visto que foram analisados exemplos de ilustrações de Henrique Cayatte anteriormente neste trabalho, não iremos proceder à sua análise na edição do Círculo de Leitores de 1987.

### 7.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

O **formato** é o primeiro ponto de análise e ambas as edições apresentam um formato de 178 x 113 mm, que corresponde aproximadamente a uma das medidas convencionais do livro de bolso (175 x 108 mm). Trata-se de edições um pouco obsoletas, dado que a publicação de títulos que apresentam proporções semelhantes é um fenómeno raro no setor editorial atual. No que concerne ao **número de páginas**, a edição de 1987 contém 152, no entanto, a edição de 1998 abrange um número inferior, de 128 páginas, algo que se encontra relacionado com a inclusão de ilustrações interiores na edição de 1987. Dentro do mesmo tópico, analisamos o formato das ilustrações de capa. Na edição de 1987, a ilustração apresenta um formato de 115 x 113 mm, situada aproximadamente na parte inferior ao meio. Por sua vez, a ilustração de capa da edição de 1998 apresenta um formato de 178 x 89 mm, ocupando a capa em comprimento na sua totalidade, no entanto, tal não é o caso em largura. Nas primeiras duas capas da **figura 18**, é possível observar ambos os formatos bastante díspares das ilustrações em causa.

O **tipo de papel** usado é, novamente, o mais comum, nomeadamente o papel branco *offset* e os níveis de opacidade e gramagem nas duas edições são igualmente diminutos. No que concerne à **encadernação**, encontramos-nos novamente na presença de edições em capa dura. Na edição comemorativa, os cadernos são colados à lombada, no entanto, nas edições do Círculo de Leitores, são costurados na mesma como acabamento. A encadernação das edições em questão é uma decisão coerente, do ponto de vista da editora em causa. Tendo em conta as editorações notórias da Fundação Círculo de Leitores, pelo menos as que se encontram incluídas no período da publicação das edições em estudo, eram frequentemente publicados títulos em capa dura.

De seguida, analisamos as **capas** das edições em foco, iniciando a análise com as capas frontais (**fig. 18**). A capa da edição de 1987 inclui apenas dois elementos, além da ilustração, nomeadamente o título da obra e a identificação da autora. O título encontra-se alinhado à esquerda e impresso a amarelo, sendo um tom bastante perceptível. Para além disso, apresenta um tipo de letra sem serifa e a *bold*. Por sua vez, o nome da autora, alinhado à direita, apresenta um tamanho notoriamente inferior. Este elemento ostenta um tipo de letra não serifado, impresso a branco e a *italico*. Por sua vez, a capa da edição de 1998 abrange os elementos mencionados, para além do logótipo do Círculo de Leitores e o logótipo da coleção *Ler é Divertido*. O nome da autora e o título apresentam as mesmas características tipográficas, no entanto, o nome é exibido em caixa alta. A tipografia aplicada nos dois elementos apresenta algumas particularidades tais como o emprego de letras sombreadas a branco. O tipo de letra é serifado e tal como foi referido anteriormente, é uma fonte que referencia as letras de escola, com traços bastante redondos e um pouco inclinados. O logótipo da Fundação Círculo de Leitores situa-se aproximadamente na margem inferior, centrado

na página. No canto superior esquerdo, situa-se o logótipo da coleção, no qual é aplicada uma fonte semelhante à utilizada no título e nome da autora. Sob o nome da coleção, é acrescentada uma reduzida ilustração de uma criança a ler e a sua expressão de contentamento é uma representação do *slogan* “ler é divertido”.

Avançamos de seguida para as ilustrações patentes nas capas, iniciando a análise com a edição de 1987. O design da capa foi executado por Rochinha Diogo, no entanto, a ilustração de capa é da autoria de Henrique Cayatte, sendo uma réplica a cores da ilustração introdutória do 19.º capítulo. Na **figura 33**, estão patentes as duas ilustrações e as características gráficas de ambas. Na ilustração, é possível observar a personagem principal da narrativa, Mariana, junto à janela, enquanto observa o céu noturno. Trata-se de uma referência à seguinte passagem:

“Penso que vou ter de ficar em casa, nariz encostado aos vidros das janelas, olhando os aviões que passam e pensar que sou eu que vou lá dentro, e que em poucas horas estou a aterrar num país desconhecido, igual àqueles onde vou em sonhos.” (Vieira, 1987: 93).

Esta ilustração representa a solidão e o desalento que Mariana sente devido ao nascimento da irmã. A falta de atenção pela parte dos pais é o principal fator deste tipo de emoções e a ilustração é uma interpretação das mesmas, através da incorporação de um céu noturno que simboliza a melancolia e a incerteza que assombra a narradora, tal como o desejo de viajar que apenas se realiza através de sonhos. A paleta de cores aplicada na ilustração demonstra dois contrastes, nomeadamente a escuridão do céu e os tons vibrantes aplicados no vestuário de Mariana, algo que representa o contraste da sua personagem, ou seja, entre a frustração de já não ser filha única e o amor que sente pela irmã mais nova.



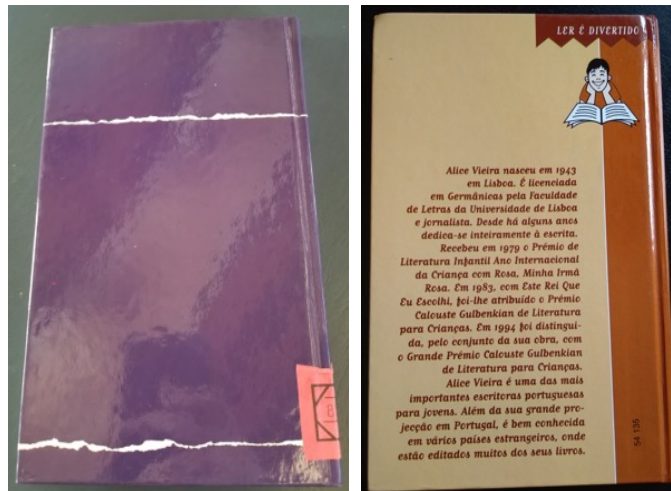
**Figura 33** – Ilustração de capa da edição do Círculo de Leitores de 1987 e ilustração do 19.º capítulo de *Rosa, minha irmã Rosa* (1979) por Henrique Cayatte

Por sua vez, a ilustração de capa da edição de 1998 adota uma abordagem mais positiva e viva da narrativa e da personagem principal, representada na imagem. Algo que difere do exemplo de ilustração anterior é o facto de, na edição em questão, ser possível observar a expressão de Mariana. Contudo, a sua fisionomia aparenta uma jovem, não uma criança de dez anos. A abordagem de Carlos Marques é curiosa, pois contrasta com as restantes ilustrações e a sua interpretação de Mariana. Ademais, na ilustração em foco, a sua expressão é jovial e sorridente, algo que só foi observado na ilustração da 32.ª edição por Patrícia Furtado<sup>22</sup>. Na ilustração, também verificamos a presença do rouxinol, um elemento anteriormente discutido, cuja presença é consistente na narrativa. A gama de cores aplicada

<sup>22</sup> Figura 29.

aponta para a natureza positiva da narrativa, representando Mariana como uma menina feliz, através do uso de cores quentes, como o amarelo e laranja.

De seguida, analisamos as **contracapas** (fig. 34) das edições em questão. A edição de 1987 não contém elementos na contracapa, apenas um prolongamento de duas linhas que advém da capa frontal e que executam a função de enquadramento da ilustração. Contudo, a contracapa da edição de 1998 apresenta dois elementos, nomeadamente um logótipo da coleção *Ler é divertido*, idêntico ao que se encontra na capa e um resumo biográfico da autora. Este resumo apresenta os seus dados biográficos, a sua formação académica e profissional, prémios e homenagens recebida e, por fim, a sua posição como uma das mais importantes escritoras portuguesas para jovens, sendo conhecida igualmente no estrangeiro.



**Figura 34** – Contracapas das edições do Círculo de Leitores de 1987 e 1998 de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979)

Ambas as **lombadas** apresentam os mesmos elementos, posicionados verticalmente, nomeadamente o nome da autora e título da obra, com as mesmas características tipográficas apresentadas na capa frontal. No caso da edição de 1987, o nome da autora é posicionado no topo da lombada, seguido pela linha que provém da ilustração da capa frontal e, por fim, o título. Porém, na edição de 1998, o título localiza-se no topo da lombada e o nome da autora na sua base, ambos os elementos impressos a branco.



**IV. ANÁLISE DOS ELEMENTOS PARATEXTUAIS INTEGRADOS NO  
CORPUS DE EDIÇÕES DE *LOTE 12, 2.º FRENTE***

---





Neste capítulo, prosseguimos com o estudo dos paratextos integrados na trilogia em foco, analisando os elementos incluídos no segundo volume, *Lote 12, 2.º Frente*, publicado pela 1.ª vez em 1980. Comparativamente ao primeiro título, *Rosa, Minha Irmã Rosa*, o seguinte não apresenta um *corpus* de edições tão extenso, no entanto, a sua diversidade e evolução ao longo de reedições é evidente e será exposta ao longo do presente capítulo. Para uma exposição mais sintetizada dos elementos analisados, podemos observar a **tabela 2**, que se encontra nos anexos, que engloba os grupos de edições observados bem como os ilustradores e designers referentes a cada edição.

## 1. Grupo de edições com ilustrações de Maria Keil

A primeira edição de *Lote 12, 2.º Frente* foi publicada em 1980 e inclui ilustrações de Maria Keil na capa frontal, bem como 31 ilustrações interiores, que introduzem cada capítulo da narrativa. A 2.ª edição, por sua vez, foi publicada em 1983. Este grupo apenas abrange as duas edições, no entanto, visto que ambas são semelhantes, iremos proceder à análise da edição como única, exceto quando for necessário referenciar alguma modificação de relevo.

### 1.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos este estudo com a análise de um paratexto do autor, nomeadamente o **título**, que será interpretado apenas no grupo de edições em foco, visto que se trata de um paratexto sem qualquer alteração ao longo das sucessivas reedições. *Lote 12, 2.º Frente* é o segundo volume da trilogia e retrata a mudança de casa de Mariana e da sua família. O título refere-se à sua nova morada, que é referida várias vezes ao longo da narrativa, no entanto, tal como em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, é mencionado o título completo no final da obra, no 31.º capítulo:

- “- Bom ano, Rua Projectada à Praceta B! – digo sorrindo.
- Bom ano! Respondem as pedras, os tijolos, os pneus velhos, os arames ferrugentos, as estacas de madeira boiando nas poças de água suja.
- Bom ano, Lote 12, 2.º Frente!” (Vieira, 1983: 156).

Relativamente ao **formato** do livro, o grupo de edições em questão apresenta um formato de 209 x 143 mm, ou seja, ligeiramente inferior ao formato A5 (210 x 148 mm). O **número de páginas** também é um fator a considerar e ambas as edições apresentam 156 páginas, um número igualmente influenciado pelo tamanho da fonte tipográfica aplicada no interior do livro que, neste caso, é manifestamente superior. A ilustração ocupa a capa na sua totalidade, executando uma função secundária de *background* para os restantes elementos.

O **tipo de papel** empregado nestas edições é o mais económico, sendo este o papel *offset* branco, no entanto, contrariamente a edições mais recentes, este apresenta uma gramagem superior, tal como um nível de opacidade elevado. A opacidade contribui para uma melhoria no conforto do leitor, tendo em conta que não é possível visualizar o texto impresso no verso da folha. De seguida, a **encadernação** é bastante comum, sendo um livro da capa mole ou brochura, também conhecido como *paperback*. No caso em foco, os cadernos de 16 páginas ou submúltiplo desse valor são colados à lombada, sem qualquer tipo de costura.

A **capa** é idêntica entre ambas as edições<sup>23</sup> e inclui quatro elementos, nomeadamente a identificação da autora, título da obra, identificação da artista encarregue da capa e ilustrações e logótipo da editora. O *layout* da capa, ou seja, a disposição dos elementos na página, é bastante singular, visto que todos os elementos, exceto o logótipo, se

---

<sup>23</sup> Figura 8.

situam aproximadamente no mesmo espaço. É possível verificar que os elementos não se encontram centrados na página, mas sim alinhados à margem direita.

Aproximadamente no meio da página, inicia-se a ordenação destes elementos, a partir do nome da autora. Este elemento apresenta uma fonte serifada e caixa alta, acrescentando destaque à autora. Todos os elementos são impressos a preto, para além de uma exceção que será discutida de seguida. O título da obra é apresentado em caixa baixa, igualmente num tipo de letra serifado, no entanto, o número 12 é impresso a branco. O tamanho deste componente em relação aos restantes elementos textuais da capa é evidentemente superior, sendo portanto o mais visível no espaço em foco. Sob o título, é apresentada a artista responsável pela capa e ilustrações. Este elemento exibe um tipo de letra igualmente serifado, no entanto, existe uma distinção de caixas, visto que “capa e ilustrações de” é aplicado em caixa baixa, com uma inicial maiúscula, no entanto, o nome da artista, Maria Keil, é aplicado em caixa alta, enfatizando assim a sua contribuição. Por fim, localizado aproximadamente no canto inferior direito, podemos verificar o logótipo prévio da Editorial Caminho.

No que concerne à ilustração de capa, é possível observar que se trata de uma fachada de uma casa, algo que se relaciona com o título da obra. Visto que o título divulga uma morada, a ilustração representa esse mesmo conceito, apresentando um segmento do apartamento. No 6.º capítulo, Mariana escreve uma carta à sua amiga Rita, na qual descreve a casa nova:

“Lembras-te de eu te dizer uma vez que os prédios me davam a ideia de serem uns enormes armários cheios de pequeninas gavetas? Cada vez me convenço mais de que isso é verdade, quando olho este grande armário pintado de rosa-velho, a que chamam Lote 12, onde me encaixaram numa gavetinha pintada de fresco chamada 2.º Frente.” (Vieira, 1983: 35).

Esta metáfora de Mariana, que compara prédios a armários, tendo em conta que os apartamentos são as gavetas, encontra-se relacionada com a ilustração de capa, visto que Maria Keil desenhou a frente de um apartamento e é possível observar as linhas retas e a figura quadrangular da janela, bem como a parede que se encontra sob a mesma, algo que se assemelha às gavetas de um armário. No que diz respeito à paleta de cores aplicada, Mariana refere que o prédio está pintado de rosa velho, no entanto, as tonalidades da ilustração variam entre tons quentes como o laranja e amarelo, que contrastam agradavelmente com o uso de uma cor fria, nomeadamente o verde. O elemento da flor mantém-se, existindo uma conexão com o título precedente da trilogia.

A **contracapa** (fig. 35), idêntica entre ambas as edições, inclui os seguintes elementos: uma fotografia da autora, que se encontra à direita de uma pequena biografia, seguida por uma sinopse da obra e, por fim, o logótipo da editora. Podemos observar semelhanças com as contracapas do 1.º grupo de edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, nomeadamente as características da fotografia incorporada na capa que, no caso em questão, apresenta tonalidades a preto e branco. A fotografia apresenta um matiz bastante escuro, que se deve principalmente à intensidade do tom de laranja, aplicado no fundo da contracapa. A acompanhar este elemento icónico, é apresentado um resumo biográfico da autora, que inclui dados biográficos, formação profissional, bibliografia e menção do prémio recebido devido ao romance *Rosa, Minha Irmã Rosa*.

Sob a biografia da autora, é apresentado um curto resumo da narrativa, como continuação do primeiro título da trilogia. O resumo apresenta as personagens principais, no entanto, aponta que o leitor irá encontrar “novas personagens, novos problemas, novas situações socialmente mais complexas e mais enriquecedoras da experiência”. Por fim, centrado na base da contracapa, é apresentado o logótipo da Editorial Caminho. Tal como

se sucedeu nas primeiras publicações de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, as primeiras edições de *Lote 12, 2.ª Frente* não apresentam código de barras, algo que só se verificou a partir da 7.ª edição, publicada em 1989.



Figura 35 – Contracapa da 2.ª edição de *Lote 12, 2.ª Frente* (1980)

A **lombada** comporta três elementos, posicionados verticalmente, nomeadamente o logótipo da editora, o título da obra e a identificação da autora. Tal como na 1.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, o logótipo da editora localiza-se no topo da lombada, algo que não se verifica nas edições mais recentes, situando-se frequentemente na base. Na edição em questão, esse local foi reservado para o nome da autora, que se situa sob o título da obra. Ambos os elementos apresentam a mesma tipografia aplicada nos respetivos elementos da capa frontal.

## 1.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

Nas 1.ª e 2.ª edições, Maria Keil foi a artista responsável por 31 ilustrações interiores, além da ilustração de capa, e iremos analisar três exemplos, nomeadamente dos 5.º, 14.º e 19.º capítulos. Os traços artísticos de Maria Keil são bastante originais, existindo uma evidente aplicação de sombras no seu desenho. Ademais, podemos verificar o emprego do grafismo como estilo artístico, patente no uso abundante de linhas nas suas ilustrações.

A ilustração do 5.º capítulo (**fig. 36**) apresenta a personagem principal e narradora, Mariana, sentada em frente a uma mesa coberta de material escolar, enquanto reflete sobre a aproximação do início do ano seguinte. A sua aparência no desenho é bastante tradicional, através do estilo de cabelo, com uma franja e apanhado em duas metades, ou seja, tipicamente infantil. O seu semblante e linguagem corporal exprimem a atitude introspetiva que a personagem narra no capítulo em questão, declarando que se sente mais adulta interiormente: “Escrever que cresci, por exemplo. E não é só nas bainhas das saias e das calças que eu vejo que cresci. É outra coisa. É um crescer cá por dentro, que nem sei que nome tem.” (Vieira, 1983: 28). Em *Lote 12, 2.ª Frente*, Mariana tem quase 12 anos e passaram-se aproximadamente dois desde o nascimento da sua irmã Rosa, um acontecimento crucial para o desenvolvimento interior da narradora, que expõe esta sensação ao relacioná-la com o termo preferido da sua tia Magda, que é “responsabilidade” (Vieira, 1983: 29).

Também são visíveis na ilustração vários itens de material escolar, que são enunciados no início do capítulo, tais como “(...) régua de 20 cm, régua de 10 cm, esquadro, transferidor, compasso, marcadores, tinta-da-china, lápis de

cor, lápis pretos, borrachas (...)” (Vieira, 1983: 27), entre muitos outros. É possível existir outra conexão entre a sua expressão e o texto, nomeadamente o fardo económico relacionado com a compra do material escolar. As finanças da família são um tópico pertinente nesta trilogia, que descreve a sociedade portuguesa do pós 25 de Abril e as dificuldades económicas deste período. O nascimento de Rosa e, mais tarde, a compra de uma casa são fatores que influenciam consideravelmente a economia de uma família e Mariana, ainda uma criança, tenta compreender essa componente da vida adulta.

A ilustração do 14.º capítulo (**fig. 36**) recria as mais recentes amigas de Mariana, tendo em consideração a sua mudança de escola. Podemos verificar a presença de três figuras na ilustração, sendo destacada uma delas que, a partir da leitura do texto, sabemos que é a Susana. Esta personagem apresenta características físicas reconhecíveis, como o cabelo aos caracóis: “Afogueada, o cabelo todo cheio de caracóis como nunca eu lhe tinha visto, a Susana veio a correr (...)” (Vieira, 1983: 72). No entanto, ao longo do capítulo, é perceptível a personalidade vaidosa e superficial da mãe de Susana, refletida na aparência da filha. Tal como na história familiar de Rita, discutida no capítulo anterior<sup>24</sup>, as figuras paternas de Susana não respeitam a sua liberdade infantil e o seu desejo de celebrar o seu aniversário como uma criança:

“- Se te deixassem festejar os anos como tu quisesse, o que é que gostavas de fazer?”

A Susana ficou de repente muito séria. Acho que nunca tinha querido pensar nisso. Depois respondeu apenas:

- Queria ser capaz de me sujar toda. Dos pés à cabeça. O cabelo também.”  
(Vieira, 1983: 75).

Além de Susana, também se encontram incluídas na ilustração, mais duas amigas de Mariana, que se chamam Isabel e Cláudia: “A Susana é a minha melhor amiga da escola, embora também goste da Isabel e da Cláudia.” (Vieira, 1983: 71). Este capítulo narra a festa de aniversário de Susana, na qual Mariana participa, no entanto, apenas Isabel é convidada, visto que a mãe de Susana estabeleceu o convite de apenas duas ou três amigas de escola. Não é claro o porquê de Cláudia não ser incluída na celebração.



**Figura 36** – Ilustrações dos 5.º e 14.º capítulos de *Lote 12*, 2.ª Frente (1980) por Maria Keil

Por fim, procedemos à análise da ilustração do 19.º capítulo (**fig. 37**), visto que inclui a representação de uma personagem crucial na narrativa, sendo esta a Rosa. No capítulo em questão, a narradora declara que a época de Natal se está a aproximar e relaciona a atitude das crianças durante este período com a sua irmã mais nova a

<sup>24</sup> Mariana, a narradora, discursa várias vezes ao longo da narrativa sobre a austeridade e intolerância da família de Rita, algo que resultou num impacto negativo na sua infância (...).

desenhar numa parede da casa: “Porque a Rosa estava tão feliz, tão feliz, que eu tenho a certeza que por muitos brinquedos que ela receba neste Natal nenhum encherá tanto o seu coração como esta parede.” (Vieira, 1980: 100). Na ilustração, podemos observar a expressão de contentamento de Rosa, após desenhar na parede, visto que se trata de um comportamento típico de uma criança de dois anos. A avó Elisa censura esta ação, no entanto, Mariana interage positivamente com a irmã, demonstrando afeto e interesse, tal como a mãe de ambas.

No que concerne ao desenho na parede, Rosa afirma primeiramente que são pernas, que se encontram representadas na ilustração como um conjunto abstrato de linhas: “E as pernas não acabavam, pernas verdes, vermelhas, azuis, castanhas, umas mais tortas do que outras, umas mais compridas do que outras (...)” (Vieira, 1980: 97-98). Contudo, quando a mãe lhe pergunta o que é o desenho, Rosa muda de ideias e afirma que é “um camelo com muitas garrafas” (Vieira, 1980: 99). Em suma, trata-se de um capítulo que representa claramente a imaginação fértil de Rosa e o seu deleite nas brincadeiras de criança, algo que contrasta notoriamente com o amadurecimento de Mariana.



**Figura 37** – Ilustração do 19.º capítulo de *Lote 12*, 2.º *Frente* (1980) por Maria Keil

## 2. Grupo de edições com ilustrações de Henrique Cayatte

Na 3.ª edição de *Lote 12*, 2.º *Frente*, publicada em abril de 1985, tal como no título anterior da trilogia, verificam-se alterações significativas no design e ilustrações do livro. A ilustração de capa, que introduz igualmente o 13.º capítulo, e as restantes ilustrações interiores foram executadas por Henrique Cayatte e iremos analisar posteriormente alguns exemplos. Este grupo de edições abrange dois designs diferentes: da 3.ª à 12.ª edição, verificamos o primeiro design, executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho e da 13.ª à 15.ª edição, o segundo design executado pela empresa Scatti Design.

### 2.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Novamente, iniciamos a seguinte análise com o **formato** das edições incluídas no grupo em foco. No que concerne ao grupo de edições que apresentam o primeiro design, iremos utilizar a 6.ª como exemplo, que apresenta um formato de 209 x 139 mm. Observamos, portanto, uma ligeira redução na largura do livro, comparativamente ao formato da 1.ª edição. No entanto, o grupo de edições que apresentam o segundo design, expondo a 15.ª como exemplo, exibe um formato de 210 x 141 mm. Concluindo, observamos uma coerência no formato de todas as edições inseridas neste grupo, dado que apresentam proporções mais cómodas e comuns num livro infantojuvenil. O **número de páginas** está relacionado com este tópico e todas as edições inseridas no grupo contêm 150 páginas.

Analisamos igualmente o formato da ilustração de capa que, na 6.<sup>a</sup> edição, apresenta um formato de 79 x 54 mm e na 15.<sup>a</sup> edição, de 81 x 54 mm. Podemos verificar, portanto, que ocupam espaços bastante semelhantes no *layout* das capas de ambos os designs.

Quanto ao **tipo de papel** usado, é possível observar uma modificação entre os dois subgrupos de edições. Da 3.<sup>a</sup> à 12.<sup>a</sup> edição, é utilizado um papel amarelado e envelhecido, que apresenta uma textura mais áspera. Apesar da gramagem ser limitada, o nível de opacidade é bastante elevado, algo que se encontra novamente relacionado com o tom escurecido do papel. Trata-se de um tipo de papel projetado para um melhor conforto do leitor, tendo em conta que provoca a diminuição da reflexão de luz. No entanto, na 13.<sup>a</sup> edição, é novamente aplicado o papel *offset standard* branco, visto que se trata do papel mais acessível para impressões de grande escala. O tipo de papel utilizado é mencionado no verso da folha de rosto, após a ficha técnica, e trata-se de uma qualidade amiga do ambiente que provém da Soporcel. No que concerne à **encadernação**, tal como a generalidade das edições inseridas no nosso *corpus*, este grupo de edições apresenta livros de capa mole ou brochuras, que exibem cadernos de 16 páginas ou submúltiplo desse valor, colados à lombada.

Por sua vez, as **capas** das edições em foco apresentam dois designs, sendo utilizados como exemplos, a 6.<sup>a</sup> e 15.<sup>a</sup> edições. As capas em análise<sup>25</sup> apresentam os elementos mais comuns, nomeadamente o título da obra, identificação da autora, menção da edição atual, identificação da editora e do ilustrador.

O design de capa do primeiro subgrupo de edições, executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho, assemelha-se à 5.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e seguintes dentro do mesmo grupo, no entanto, a gama de cores apresenta algumas distinções. É notória a predominância de cores frias, através da aplicação do lilás e outras tonalidades entre o roxo e o magenta, tal como o azul. O título encontra-se aproximado na margem superior e apresenta algumas particularidades. É aplicada caixa alta nas palavras “lote” e “frente” e o tamanho apresenta uma ligeira ampliação em relação ao restante título “12-2º”, que é posicionado superiormente à linha. Ademais, existe uma distinção de cores entre ambos, visto que as palavras “lote” e “frente” são impressas num tom arroxeadado mais escuro e “12-2º” em magenta. Para concluir, o título, bem como todos os elementos textuais da obra, exceto o nome da autora e n.º de edição, apresenta um tipo de letra com serifa.

Sob o título, é apresentada a ilustração (**fig. 38**) que, tal como foi referido anteriormente, é idêntica à ilustração introdutória do 13.º capítulo. A imagem apresenta-se centrada na página e é adornada na sua margem superior com duas linhas de espessura perceptível e que exibem os tons azul e branco, criando harmonia com a ilustração que iremos analisar posteriormente.

Os restantes elementos incluídos na primeira capa encontram-se aproximadamente na margem inferior. Todos os elementos, exceto a referência à edição, são centrados na página. Comparativamente ao título, os restantes elementos são bastante inferiores, incluindo o nome da autora, apresentado num tipo de letra sem serifa, em caixa alta e em preto. No entanto, sob este elemento, é adicionada uma linha espessa em azul, que acrescenta destaque ao nome. De seguida, encontra-se a identificação do ilustrador, iniciando com “ilustrações de” em caixa baixa e o nome do artista em caixa alta, de forma a enfatizar o mesmo. Junto à margem inferior do livro, é adicionado o logótipo da editora Caminho e, por fim, a referência à edição atual localiza-se no canto inferior direito, em itálico, cor branca e em destaque, através da aplicação de um retângulo de preenchimento azul e contorno branco, de forma a destacar o elemento em foco.

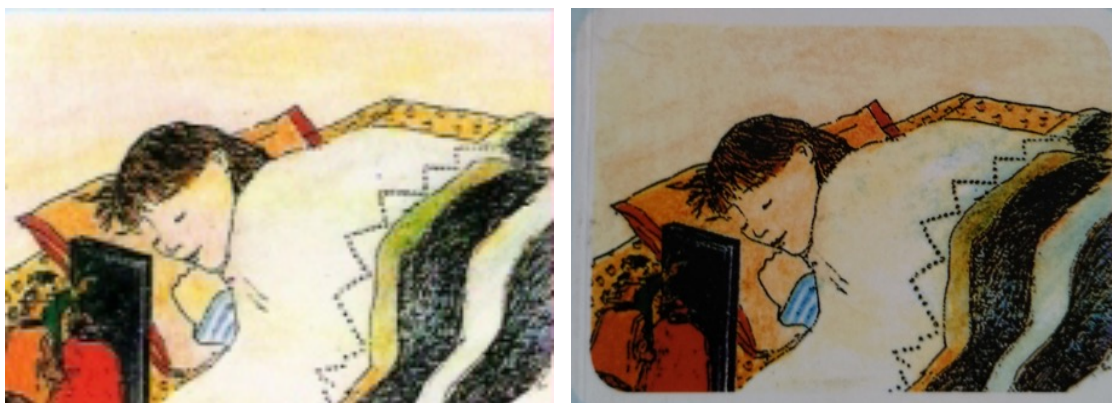
---

<sup>25</sup> Figura 12.

O segundo subgrupo de edições, ou seja, da 13.<sup>a</sup> à 15.<sup>a</sup> edição, apresenta um *layout* mais contemporâneo, executado pela empresa Scatti Design e semelhante ao design da 17.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. A paleta de cores valoriza significativamente o azul, numa conjugação com o tom laranja, aplicado em vários elementos textuais como o título, o nome da autora e os resumos incluídos na contracapa. A metade superior da capa e a contracapa apresentam uma tonalidade azulada mais clara, contrastando com a metade inferior que exibe uma tonalidade mais escura e apresenta um padrão de repetição do símbolo deste título<sup>26</sup>: a casa.

No que concerne à disposição dos elementos na página, o nome da autora apresenta um tamanho visivelmente superior aos restantes elementos, algo que contraria o *layout* das edições precedentes. O título da obra exibe um tamanho inferior, no entanto, ainda bastante visível. Ambos os elementos apresentam caixa baixa com iniciais maiúsculas e um tipo de letra sem serifa, tal como os restantes elementos textuais incluídos na capa, contracapa, lombada, anterosto e folha de rosto. Contudo, o texto interior apresenta um tipo de letra serifado. De seguida, é indicado o autor das ilustrações em caixa baixa com inicial maiúscula e num tom azulado, semelhante ao tom aplicado na metade inferior da capa. Sob esse elemento, encontra-se a ilustração que se situa no centro da capa, aproximadamente na margem esquerda.

A ilustração (**fig. 38**) exibe uma moldura branca, de forma a enfatizar o valor icónico da capa. Do lado direito da imagem, é possível observar uma cadeia de três símbolos, sendo o do meio, ou seja a casa, o mais destacado, visto que corresponde ao título em questão. Junto à margem inferior da capa, é incorporado o logótipo da editora e, por fim, a indicação da edição é apresentada junto ao canto inferior direito e exibe como fundo, um retângulo de preenchimento vermelho, de forma a destacar o elemento em foco.

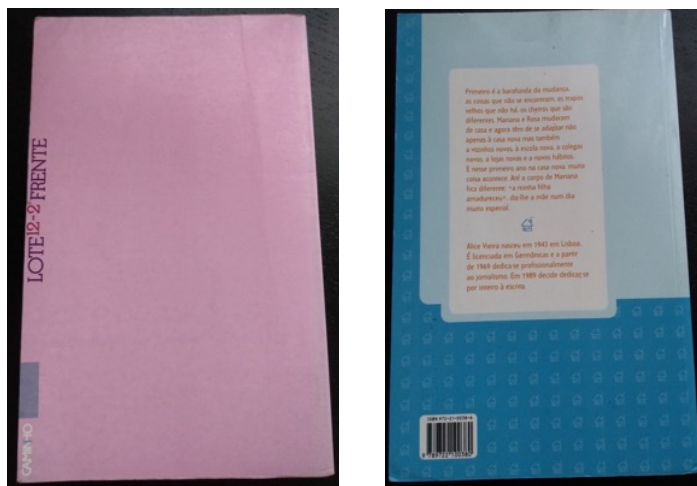


**Figura 38** – Ilustrações de capa das 6.<sup>a</sup> e 15.<sup>a</sup> edições de *Lote 12, 2.º Frente* (1980) por Henrique Cayatte

Tal como nas edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, foram realizadas algumas modificações nos elementos incluídos nas **contracapas**. Na 3.<sup>a</sup> edição e consequentes do mesmo subgrupo (**fig. 39**), a contracapa inclui apenas três elementos. O primeiro é o título da obra que se apresenta junto à margem esquerda, na vertical e com as mesmas características tipográficas do título incluído na capa, porém, exibe um tamanho inferior. Entre o título e o logótipo da editora, que se situa no canto inferior esquerdo, é incluído um elemento gráfico, sendo este um retângulo com preenchimento a lilás. Por último, a partir da 7.<sup>a</sup> edição, publicada em 1989, começou a ser incluído o código de barras na contracapa, do lado direito dos últimos dois elementos referidos.

<sup>26</sup> A ilustração (...) encontra-se acompanhada do lado direito por três símbolos, incluindo um que foi referido anteriormente, que é a flor. Sob a flor, podemos observar o símbolo de uma casa e por fim, uma caneca. Estes dois elementos simbolizam os seguintes títulos da trilogia, que iremos discutir nos capítulos seguintes.

Tal como a capa, a contracapa da 13.<sup>a</sup> à 15.<sup>a</sup> edição (**fig. 39**) apresenta inegavelmente várias alterações, sendo a mais notória a inclusão de dois resumos, bibliográfico e biográfico e a exclusão do título e da identificação da editora. Os resumos são apresentados no centro ótico da página, sobrepondo um fundo branco, que acrescenta destaque a estes dois elementos de imenso valor paratextual. O primeiro texto é uma sinopse da obra, que expõe sucintamente a conceção essencial da narrativa, enfatizando o crescimento e amadurecimento de Mariana e a evolução de criança para adolescente: “Até o corpo de Mariana fica diferente: «a minha filha amadureceu», diz-lhe a mãe num dia muito especial.” O segundo texto é uma biografia concisa da autora, que inclui o seu local e data de nascimento, bem como a sua formação académica e profissional.



**Figura 39** – Contracapas das 6.<sup>a</sup> e 15.<sup>a</sup> edições de *Lote 12, 2.ª Frente* (1980)

Seguidamente, analisamos as **lombadas** do grupo de edições em questão. As lombadas da 3.<sup>a</sup> edição e consequentes dentro do mesmo subgrupo, incluem no topo uma pequena ilustração de uma menina que, a partir da fisionomia representada, concluímos que seja a personagem principal da narrativa, Mariana. Para além deste componente, é possível observar outros ícones, tais como a lua, neste caso, cheia e vermelha. Ademais, é representado o rouxinol, um elemento bastante simbólico da trilogia. Tal como foi referido no capítulo antecedente, o design das lombadas executadas pela Secção Gráfica da Editorial Caminho exhibe uma particularidade, no entanto, esta só é visível na junção física dos três títulos, algo que iremos abordar no capítulo seguinte. Sob a ilustração, é incluído o título com as mesmas características tipográficas do mesmo elemento exibido na contracapa. Seguidamente, é apresentado o nome da autora, em caixa alta e impresso a preto e, tal como na capa frontal, exhibe um tipo de letra sem serifa. Por fim, na base da lombada, é apresentado o logótipo da editora Caminho. Todos os elementos encontram-se posicionados na vertical.

Na 15.<sup>a</sup> edição, o *layout* da lombada apresenta algumas distinções. No topo da lombada, é incluída uma identificação abreviada da autora através das iniciais AV. De seguida, é apresentado o título, impresso a cor de laranja e num tipo de letra sem serifa, em caixa baixa com iniciais maiúsculas. Sob esse elemento, encontra-se o n.º 2, que se refere a *Lote 12, 2.ª Frente* como a 2.<sup>a</sup> obra da trilogia em estudo. Por fim, na base da lombada, é incluído o logótipo da editora.



## 2.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

As ilustrações de Henrique Cayatte são elementos paratextuais de imenso relevo neste estudo e, dentro do grupo de edições em questão, iremos proceder à análise de três, além da ilustração de capa, nomeadamente dos 5.º, 14.º e 19.º capítulos, efetuando igualmente uma comparação entre este grupo e as ilustrações de Maria Keil.

A ilustração incorporada na capa das edições inseridas no grupo em questão<sup>27</sup> introduz igualmente o 13.º capítulo e tal como nas edições correspondentes de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, trata-se de uma representação icónica da personagem principal da narrativa, Mariana. Na ilustração, observamos que esta se encontra a dormir, no entanto, após a leitura do capítulo, é possível uma outra interpretação: “Dantes, na casa antiga, sonhava muitas vezes com países estranhos. Agora aqui até os sonhos são diferentes.” (Vieira, 2006: 61). No capítulo em foco, Mariana descreve um dos seus sonhos, relacionado com a História de Portugal. O sonho demonstra igualmente uma conexão com o 12.º capítulo, que aborda o feriado da Restauração da Independência. Na ilustração, observamos Mariana na sua cama a dormir, com uma expressão pacífica, algo que contraria o sentimento que esta descreve no capítulo: “Quando pego no sono fica logo o meu quarto cheio de gente, e tudo grita e todos estão impacientes (...)” (Vieira, 2006: 61). A inquietação descrita pela narradora não é visível no seu semblante, no entanto, ao longo do capítulo, é perceptível o seu regozijo no decorrer do sonho através de expressões como “comecei a rir” e “disse eu, a rir”.

Também são visíveis outros elementos na ilustração, nomeadamente três indivíduos e uma porta de tamanho reduzido, localizados à frente da face de Mariana. Trata-se de figuras históricas que representam a Revolução de 1640 que, tal como o texto descreve, “começaram por me bater à porta de madrugada.” (Vieira, 2006: 629). A sua aparência é igualmente descrita no texto: “Os homens, de chapéus cheios de plumas e bigodes revirados (...)” (Vieira, 2006: 62). Henrique Cayatte interpretou a aparência do sonho de Mariana de forma precisa, concebendo essa fantasia na ilustração como uma conversa real entre as personagens.

A ilustração do 5.º capítulo (**fig. 40**) representa uma abordagem distinta do texto em foco, visto que apresenta duas personagens, Mariana e a tia Magda. A ilustração de Maria Keil é uma interpretação da primeira parte do capítulo, focando-se no regresso à escola de Mariana e o que se isso representa. No entanto, Henrique Cayatte optou por interpretar a seguinte secção do capítulo, que salienta o carácter da tia Magda e a sua relação com Mariana. Primeiramente, a ilustração da sua aparência, particularmente o seu vestuário, encontra-se relacionada com a seguinte passagem: “Momentos depois entrava a tia Magda, com o casaco de gola de raposa que usa sempre nas grandes ocasiões (...)” (Vieira, 2006: 28). A sua expressão corporal, por outro lado, remete para a intensidade da sua personalidade ativa e para o seu hábito de proferir sermões direcionados à família que, no capítulo em foco, são maioritariamente sobre a sua objeção à compra de uma nova casa:

“Aí a senhora saltou quase do sofá onde se tinha enterrado e gritou:  
- Guardar! Guardar o dinheiro é que vocês deviam fazer! Mas agora a gente nova já não sabe o que é poupar, o que é economizar para o futuro...  
E suspirava como se dissesse: «Perdidos, irremediavelmente perdidos estes dois!»” (Vieira, 2006: 28).

---

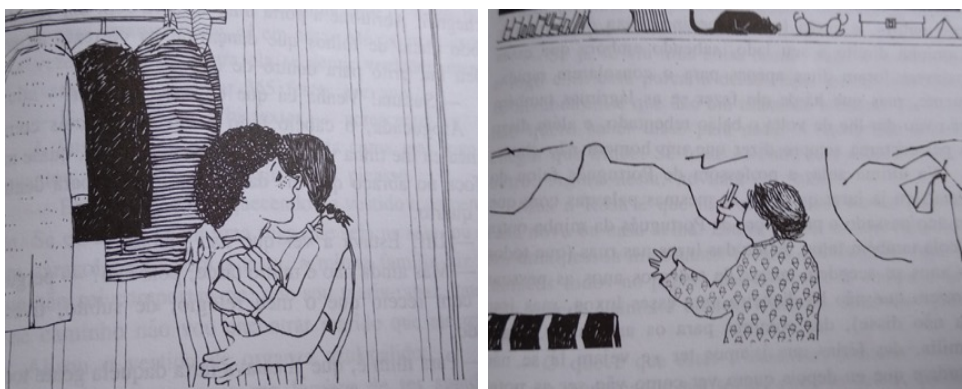
<sup>27</sup> Figura 38.



**Figura 40** – Ilustração do 5.º capítulo de *Lote 12, 2.ª Frente* (1980) por Henrique Cayatte

Relativamente à análise da ilustração do 14.º capítulo (**fig. 41**), esta apresenta as novas amigas de Mariana, enfatizando o seu relacionamento com Susana. Na ilustração de Maria Keil, estão representadas as três novas colegas de colega, no entanto, Henrique Cayatte optou por destacar a relevância da presença de Susana na nova vida de Mariana. A abordagem artística de Henrique Cayatte expõe as personagens de uma forma mais adulta, nomeadamente a sua aparência e traços físicos. Ou seja, enquanto Maria Keil salienta a inocência infantil no seu desenho, Henrique Cayatte enfatiza o amadurecimento das personagens, especialmente Mariana, tendo em conta o seu crescimento entre os eventos de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e o presente livro.

Na ilustração de Henrique Cayatte, as personagens Mariana e Susana são retratadas numa saudação entre si, o que consiste numa referência à chegada de Mariana à festa de aniversário da amiga: “(...) a Susana veio a correr, quase me sufoca no abraço que me dá (...)” (Vieira, 2006: 68). Tal como na ilustração de Maria Keil, os caracóis de Susana, continuamente referidos ao longo do capítulo, são também representados por Henrique Cayatte. Mariana, por outro lado, ostenta o mesmo estilo de cabelo que Henrique Cayatte ilustra ao longo da trilogia, que são duas tranças. Por fim, é possível observar a presença de outros elementos, nomeadamente os vários casacos pendurados, o que remete para a celebração a decorrer durante o capítulo e à presença de vários convidados.



**Figura 41** – Ilustrações dos 14.º e 19.º capítulos de *Lote 12, 2.ª Frente* (1980) por Henrique Cayatte

Por fim, segue-se a análise da ilustração do 19.º capítulo (**fig. 41**). Tal como na ilustração de Maria Keil, a interpretação do capítulo foca-se na inocência de Rosa e no ato genuinamente infantil de desenhar nas paredes de casa. Na ilustração de Henrique Cayatte, não é possível visualizarmos a expressão facial de Rosa, no entanto, o leitor consegue captar a satisfação sentida pela criança devido à atividade em curso. Um detalhe que se encontra relacionado com o texto é a posição da sua mão direita, que remete para o seguinte excerto: “Com o marcador mal

seguro entre os dedos, que isso é ainda operação muito complicada para os seus dois anos (...).” (Vieira, 2008: 93). Trata-se de pormenores que apontam para a fase da curiosidade e liberdade na qual Rosa se encontra.

Nas ilustrações de Henrique Cayatte, é perceptível a sua tendência para o uso de padrões. No caso da ilustração em foco, tal é evidente na camisola de Rosa, que exhibe um padrão caricato de triângulos e circunferências, no entanto, atentamos que as circunferências incluem dois pontos, como se fossem os olhos. É um padrão infantil, no entanto, é pertinente realçar este uso contínuo de padrões no trabalho artístico de Henrique Cayatte. Por fim, observamos ainda na ilustração, a presença de objetos como livros e brinquedos, pertencentes às duas irmãs que partilham o mesmo quarto: “Quando cheguei a casa, a Rosa estava muito ocupada a fazer desenhos na parede do quarto (...)”. (Vieira, 2006: 92-93).

### 3. Grupo de edições com ilustração de capa de Bernardo Carvalho

A convite da Caminho, Bernardo Carvalho, em representação da editora Planeta Tangerina, foi o artista responsável pela reformulação das capas de múltiplos livros de Alice Vieira, mais especificamente, a trilogia em estudo. No caso de *Lote 12, 2.ª Frente*, esta modificação no design foi realizada em 2009, na 16.ª edição e, atualmente, o livro encontra-se na 17.ª edição, publicada em 2015. Concluindo, apenas duas edições estão inseridas neste grupo e, tal como nas edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, não comportam ilustrações interiores.

#### 3.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

O **formato** da edição em causa é de 208 x 141 mm, ligeiramente inferior ao formato da respetiva edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. No entanto, as proporções ainda se encontram inseridas na categoria comum do formato de livros infantojuvenis contemporâneos. A respeito do **número de páginas**, estas edições contêm 142, revelando um número ligeiramente inferior ao apresentado pelo grupo de edições precedente. No que concerne ao formato da ilustração de capa de Bernardo Carvalho, podemos observar uma distinção entre esta e as ilustrações de prévias edições. A ilustração em evidência ocupa o espaço da capa na sua totalidade, executando uma função secundária de *background* para os restantes elementos incorporados neste espaço peritextual. Ademais, tal como na edição de Bernardo Carvalho de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, existe uma ligação narrativa entre as ilustrações da capa e contracapa, que incita o começo do contrato de leitura, imediatamente no seu exterior.

O **tipo de papel** não apresenta qualquer alteração, sendo contínua a aplicação do papel branco *offset*, novamente devido às suas vantagens irrefutáveis. No entanto, o emprego deste tipo de papel prejudica a qualidade de leitura, tendo em conta o elevado nível de transparência que apresenta. No que concerne à **encadernação** e acabamentos, as edições em foco não apresentam alterações.

As **capas** não apresentam qualquer alteração entre as duas edições publicadas. A capa frontal (**fig. 42**) inclui vários elementos, além da ilustração, nomeadamente a identificação da autora, título da obra, indicação da edição e logótipo da editora. Relativamente ao *layout* da página, verificamos a sobreposição dos elementos textuais e logótipo da editora sobre a ilustração. A disposição dos elementos é bastante comum, ao posicionar o título no centro ótico da página e o nome da autora junto à margem superior, sendo dois locais que captam facilmente a atenção do leitor. A gama de cores é bastante simples, sendo evidente a utilização do vermelho, como cor base. O preto, tal como na edição correspondente de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, é aplicado de forma a destacar o desenho das

formas presentes na ilustração. Por fim, são adicionados detalhes em verde e o branco é empregado nos elementos textuais.

Iniciamos a análise da capa com o primeiro elemento textual, e o mais visível na página, nomeadamente a identificação da autora. Tal como no exemplo de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, é utilizada uma fonte tipográfica bastante invulgar, atendendo às variadas fontes analisadas no nosso *corpus*. O traço redondo e a aplicação do *bold* acrescentam dimensão às letras e contrastam fortemente com o elemento seguinte na página, ou seja, o título da obra. Por sua vez, o título, localizado na parte central a meio da página, apresenta um fonte tipográfica mais simplificada, de traços comuns e retos, tratando-se de um tipo de letra que se assemelha às letras iniciais de aprendizagem na escola. Sob estes dois elementos e aproximada à margem direita da página, é incorporada uma indicação da edição atual. Este elemento apresenta um tipo de letra semelhante à fonte aplicada no título, no entanto, é possível observar que, neste caso, é um tipo de letra *light*, o que faz com que se torne um elemento menos visível na página. Por fim, aproximadamente no canto inferior direito, localiza-se o logótipo da editora Caminho.

A ilustração preenche a capa na sua totalidade, o que demonstra a sua relevância como elemento paratextual. Existe uma fluidez evidente da ilustração da capa para a contracapa, recriando assim uma narrativa entre estes dois espaços. Na capa, podemos observar a fachada de dois andares de um prédio, que remete para o título da obra, *Lote 12, 2.º Frente*. No andar inferior, observamos duas figuras, que representam as personagens Mariana e Rosa. Mariana, a mais alta, é retratada com cabelos escuros abaixo do ombro e encostada à varanda. O seu olhar está direcionado para um nível inferior e, após a junção das duas capas, notamos que a personagem observa os prédios delineados na ilustração da contracapa. Rosa tenta observar o mesmo que a irmã, no entanto, a sua estatura torna-se num obstáculo. Só é possível observarmos parte da sua face, visto que o resto do corpo encontra-se obstruído pela parede da varanda. O seu cabelo é exibido num puxo do lado direito e, tal como a irmã, é possível verificar uma pequena adição de vermelho nas bochechas, de forma a adicionar um pouco de cor à ilustração de ambas as personagens. Para além disso, é possível observar no andar superior, a adição de uma outra cor, o verde, na ilustração de plantas, posicionadas na varanda do apartamento.

A **contracapa** (fig. 42) funciona como sequência da ilustração de capa. O desenho patente na contracapa, representa aquilo que as personagens observam na ilustração de capa, visto que é constituído por outros prédios e/ou lotes. No entanto, no 6.º capítulo da obra, Mariana descreve o panorama de sua casa diferentemente:

“A casa dá para um pequeno largo (será a tal Praceta B?), cheio de pedras, tijolos abandonados, estacas de madeira, arames ferrugentos, erva a crescer pelo meio. A mãe diz que no dia em que todos os outros prédios ao lado estiverem prontos, este largo vai ser arranjado.” (Vieira, 2015: 33).

Não obstante a descrição de Mariana, Bernardo Carvalho optou por ilustrar uma vista mais citadina, sendo possível ainda a dedução que os prédios ilustrados pelo artista representem aqueles que Mariana menciona no texto, que ainda estão em construção. Para além deste componente icónico, a contracapa integra outros elementos, começando pelo título da obra, com as mesmas características tipográficas apresentadas na capa, contudo, numa escala menor. Sob este elemento, é apresentado um resumo bibliográfico que é idêntico ao que se encontra apresentado na 13.ª edição e consequentes. Na metade inferior da capa, é incorporado o nome da autora, novamente com as mesmas características tipográficas exibidas na capa, seguido por um resumo biográfico bastante conciso, que apresenta o local de nascimento da autora e a sua formação profissional. Todos os elementos são

impressos a branco e os resumos apresentam um tipo de letra serifado, tal como todo o texto no interior do livro, para além de exibirem textos justificados. Junto à margem inferior da contracapa, é incluído o logótipo do grupo editorial Leya e o respetivo *website*, seguido pelo logótipo da editora Caminho e respetivo *website* e, por fim, o ISBN e código de barras.



Figura 42 – Capa e contracapa da 16.ª edição de *Lote 12, 2.º Frente* (1980)

A lombada abrange três elementos, posicionados verticalmente, nomeadamente o nome da autora, título da obra e logótipo da editora. O nome e título apresentam características semelhantes às dos respetivos elementos incluídos na capa e contracapa e, na base da lombada, é incorporado o logótipo da editora. Por fim, a cor de fundo da lombada corresponde à cor de fundo da capa e contracapa, contrastando assim com os elementos textuais incorporados neste espaço peritextual, impressos a branco.

#### 4. Edição de *Lote 12, 2.º Frente* da Fundação Círculo de Leitores

A última edição inserida no *corpus* do segundo volume da trilogia foi publicada pela Fundação Círculo de Leitores. Tal como os restantes volumes da trilogia, foi publicada em 1998, com ilustração de capa de Carlos Marques e não contém ilustrações interiores.

##### 4.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos a análise da edição em causa com o **formato**, que apresenta 178 x 113 mm. No que concerne ao **número de páginas**, a edição contém 164. Por fim, a ilustração de capa apresenta um formato de 178 x 89 mm, ocupando a capa em comprimento na sua totalidade, mas tal não se sucede em largura. O **tipo de papel** utilizado é novamente o mais comum, o papel branco *offset* e, no que diz respeito à **encadernação**, trata-se da única edição deste título em capa dura, algo bastante comum nas edições do Círculo de Leitores, exibindo os cadernos costurados na lombada.

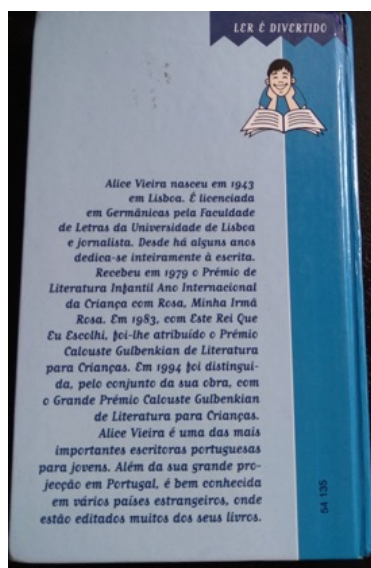
Principiamos a análise da **capa** (fig. 18) com o nome da autora e título da obra, que apresentam as mesmas características tipográficas, no entanto, o nome é exibido em caixa alta. A fonte tipográfica aplicada em ambos os elementos é bastante incomum, devido à aplicação de sombreado a branco nas letras azuis. O tipo de letra é serifado e, novamente, trata-se de uma fonte que se assemelha à aprendizagem de escrita escolar, com traços arredondados e o uso ligeiro do itálico. No canto superior esquerdo, situa-se o logótipo da coleção *Ler é Divertido*. Por fim,

localizado aproximadamente na margem inferior e centrado na página, é incorporado o logótipo da Fundação Círculo de Leitores.

Por sua vez, a ilustração da capa integra duas personagens, nomeadamente a Rosa e o pai. Trata-se de um dos escassos exemplos de ilustrações de capa no nosso *corpus* que não incluem uma representação da narradora, Mariana. A ilustração constitui uma interpretação de um acontecimento da narrativa, descrito no 3.º capítulo:

“- Olha que matas o desgraçado! – gritava a minha mãe, enquanto o meu pai equilibrava o monstro do aquário numa mão e agarrava a Rosa por um braço quando ela já estava a trepar pelo escadote acima, em toda a sua fúria.” (Vieira, 1998: 20).

Carlos Marques optou por reproduzir este episódio na ilustração de capa, visto que retrata substancialmente aquilo que uma mudança de casa representa. Isto é, a agitação e a desordem que esta situação implica, particularmente na presença de crianças. Em contrapartida, a narradora descreve as emoções de Rosa como negativas durante a ocorrência em análise, visto que a desorganização em causa teve origem no desaparecimento da “sua menina”, que mais tarde reaparece como o trapo que a senhora Ricardina procurava desesperadamente. No entanto, Rosa é representada na ilustração, com uma expressão risonha e deleitada, prestes a apreender o trapo que lhe é tão querido. Por outro lado, a expressão do pai demonstra coerência em relação ao texto, visto que exhibe emoções de preocupação e ansiedade. Por fim, tanto a **contracapa** (fig. 43) como a **lombada** apresentam um design idêntico ao da edição correspondente de *Rosa, Minha Irmã Rosa*.



**Figura 43** – Contracapa da edição do Círculo de Leitores de *Lote 12*, 2.ª Frente (1980)

**V. ANÁLISE DOS ELEMENTOS PARATEXTUAIS INTEGRADOS NO  
CORPUS DE EDIÇÕES DE *CHOCOLATE À CHUVA***

---





Neste capítulo, procedemos à análise dos elementos paratextuais integrados na trilogia em foco, observando os elementos integrados no terceiro e último volume, *Chocolate à Chuva*, cuja 1.<sup>a</sup> edição foi publicada em 1982. O *corpus* do título em questão exibe uma variedade notável de edições, cuja evolução iremos analisar no capítulo em causa. Para uma exposição mais sintetizada dos elementos analisados, podemos observar a **tabela 3**, que se encontra nos anexos, que engloba os grupos de edições observados bem como os ilustradores e designers referentes a cada edição.

## 1. 1.<sup>a</sup> edição com ilustrações de Teresa Dias Coelho

A primeira edição de *Chocolate à Chuva* foi publicada em 1982 e inclui ilustrações de Teresa Dias Coelho na capa frontal, assim como 34 ilustrações interiores, que introduzem cada capítulo da narrativa. Trata-se da única edição publicada com ilustrações da artista, visto que a 2.<sup>a</sup> edição já apresenta as ilustrações de Henrique Cayatte, que serão analisadas posteriormente.

### 1.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Relativamente ao **título**, *Chocolate à Chuva* é o terceiro e último volume da trilogia e apresenta uma nova fase da vida de Mariana, com o início da sua adolescência. Ao contrário dos volumes precedentes na trilogia, este título não apresenta uma clareza tão óbvia. No entanto, após a leitura da obra, podemos verificar que existem referências a este elemento, nomeadamente no 33.<sup>o</sup> capítulo, porém, não se trata de uma ligação tão evidente: “Lá fora cai de novo uma chuva mansa, neste Verão fosco e sem graça. (...) Apetece-me furiosamente um chocolate.” (Vieira, 1982: 155). No 34.<sup>o</sup> e último capítulo da obra, existe uma nova referência ao título:

“A chuva escorre um pouco pelo nosso cabelo, pelo saco de plástico, em pequeninas gotas transparentes e frias. (...) Estendo à Rita o meu chocolate já meio comido:  
- Toma. Dá uma trincadela, que isto aquece.” (Vieira, 1982: 160).

A narrativa termina com uma reflexão otimista, portanto, o leitor associa este positivismo ao título, que executa igualmente uma função de introdutor da obra. Esta relação entre texto e título não é tão perceptível como nos títulos anteriores da trilogia, no entanto, o seu valor paratextual é incontestável, pois conduz o leitor a uma interpretação mais profunda da obra.

O **formato** do livro apresenta proporções de 219 x 154 mm e tal como as primeiras edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.<sup>o</sup> Frente*, trata-se de um formato invulgar e obsoleto, em contraste com as edições posteriores que apresentam uma largura menor. Associado a este elemento paratextual, é igualmente analisado o **número de páginas** e a edição em causa contém 160, algo profundamente influenciado pela fonte tipográfica aplicada no texto interior da obra. Por fim, a ilustração patente na capa ocupa o espaço na sua totalidade, executando uma função secundária de *background* para os restantes elementos.

O **tipo de papel** utilizado nesta edição é o papel *offset* branco, de gramagem significativa, no entanto, a opacidade que apresenta é inferior em comparação com a qualidade de papel utilizada nas primeiras edições dos restantes títulos da trilogia. Tal como a generalidade das edições inseridas no *corpus*, a **encadernação** e acabamentos da edição em foco é de capa mole, brochura ou *paperback*.

A capa<sup>28</sup> inclui três elementos, além da ilustração, nomeadamente o título da obra, identificação da autora e logótipo da editora. O *layout* da capa apresenta uma configuração triangular, visto que um elemento está situado no topo e centrado na página e os restantes na base, aproximadamente nos cantos inferiores esquerdo e direito. O primeiro elemento é o título da obra, que apresenta uma fonte sem serifa, tal como todos os elementos textuais incluídos no exterior e interior da edição em análise, assim como em caixa alta e impresso a vermelho. O tamanho e cores aplicadas são bastante perceptíveis, com intuito de atrair a atenção do leitor em direção a este elemento de imensa relevância paratextual. Os restantes elementos textuais são ambos impressos a preto. O nome da autora, localizado aproximadamente no canto inferior esquerdo, apresenta uma fonte sem serifa e em caixa baixa, com iniciais maiúsculas. Por fim, sensivelmente próxima do canto inferior direito, podemos verificar a localização do logótipo prévio da Editorial Caminho.

A ilustração de capa é semelhante à ilustração que introduz o 14.º capítulo (**fig. 45**), portanto iremos proceder à sua análise no subtópico seguinte, juntamente com outros exemplos de ilustrações. No entanto, avançamos para a análise da paleta de cores aplicada na capa que demonstra uma tendência para o uso de cores pastel, nomeadamente o rosa, o azul e o castanho. Estes tons claros contrastam significativamente com o tom vibrante aplicado no título, no entanto, todas as cores usadas no *design* são bastante tradicionais e apontam para o período conservador retratado na narrativa.

A **contracapa** (**fig. 44**), tal como as primeiras edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.ª Frente*, inclui uma fotografia da autora, bem como uma curta biografia da mesma e uma sinopse da obra em questão. A fotografia apresenta tonalidades a preto e branco, sendo mais nítida em comparação com as fotografias incorporadas nas edições dos títulos precedentes. O resumo biográfico inclui dados como o local e data de nascimento da autora; informações sobre a sua formação profissional; alguma bibliografia e uma menção referente ao prémio recebido pelo romance *Rosa, Minha Irmã Rosa*.

Sob a biografia da autora, é apresentada uma introdução da narrativa, enfatizando a obra em questão como o seguinte título da trilogia em estudo. Esta sinopse descreve uma nova fase da vida de Mariana, que se encontra “no despertar da adolescência”, mas também apresenta um outro episódio, nomeadamente o divórcio dos pais da sua melhor amiga, Rita. Tal acontecimento desempenha uma função, para além da narrativa, visto que a autora pretende despertar a atenção dos leitores na compreensão destas situações tão comuns no quotidiano e no sofrimento que os pais transferem às crianças durante confrontos semelhantes. O resumo apresenta novamente as personagens principais da obra, nomeadamente Mariana, Rosa, os pais, a avó Elisa, o peixe Zarolho, entre outros. Por fim, a Editorial Caminho apresenta um parágrafo de cariz promocional bastante acentuado, ao enfatizar as qualidades do título em estudo, que não se dirige apenas ao público infantojuvenil, mas também ao adulto.

A **lombada** comporta apenas três elementos, posicionados verticalmente, nomeadamente a identificação da autora, título da obra e logótipo da editora. Ao contrário das primeiras edições dos títulos anteriores da trilogia, na edição em análise, o logótipo da editora não se encontra localizado no topo da lombada, mas sim na base. Na 1.ª edição de *Chocolate à Chuva*, o nome da autora é incorporado no topo da lombada, seguido pelo título da obra. Ambos apresentam a mesma tipografia aplicada nos respetivos elementos da capa frontal, no entanto, são impressos a branco.

---

<sup>28</sup> Figura 9.



Figura 44 – Contracapa da 1.ª edição de *Chocolate à Chuva* (1982)

## 1.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

Da mesma maneira que procedemos à análise de três exemplos de ilustrações interiores, além da ilustração de capa, nos capítulos precedentes, iremos efetuar essa mesma investigação no capítulo atual. Na 1.ª edição de *Chocolate à Chuva*, Teresa Dias Coelho foi a ilustradora responsável e, para além da ilustração de capa, semelhante à ilustração do 14.º capítulo, iremos analisar as ilustrações dos 7.º, 12.º e 24.º capítulos. Os desenhos de Teresa Dias Coelho apresentam traços bastante conservadores e fortes, algo que iremos observar na análise das seguintes ilustrações.

A ilustração de capa<sup>29</sup> apresenta semelhanças com a ilustração introdutória do 14.º capítulo (fig. 45). À primeira vista, o leitor deduz que a personagem apresentada em ambas as ilustrações é Rosa, devido à sua fisionomia no desenho, no entanto, após a leitura do capítulo, concluímos que Teresa Dias Coelho ilustrou a narradora da história no seu primeiro dia de escola:

“De repente, sabe-se lá porquê, lembro-me também do primeiro dia em que fui à escola, Outubro mal começara, chovia tanto. (...) Acho que passei a manhã de nariz esborrachado no vidro, a olhar a chuva lá fora, e todos os que pelas ruas andavam tão felizes, sem terem de ir à escola. Nunca fui capaz de esquecer esse dia, a chuva, a minha vontade de chorar, o bibe, o chocolate esmagado na minha mão.” (Vieira, 1982: 66).

A decisão da artista, em interpretar este capítulo em particular, não é aleatória, visto que se trata de um episódio bastante significativo na narrativa, nomeadamente quando Mariana descobre que os pais da sua melhor amiga, Rita, se irão separar. Sem saber o que responder, a narradora devaneia mentalmente sobre vários tópicos, particularmente sobre a sujidade do seu quarto ou, como foi mencionado anteriormente, sobre o seu primeiro dia de escola.

Por outro lado, a chuva é mencionada no excerto supra, portanto, a ilustração demonstra ser igualmente uma referência ao título da obra – *Chocolate à Chuva*. No entanto, na ilustração de capa, não é possível observarmos a chuva, tal como na ilustração do 14.º capítulo. Também contemplamos uma outra diferença entre ambas as ilustrações, nomeadamente a posição de Mariana. Na ilustração de capítulo, a criança situa-se aproximadamente em frente do centro da janela, com ambas as mãos depositadas no vidro e é possível observarmos a sua estrutura física completa. No entanto, tal não acontece na ilustração de capa, visto que se trata de uma ampliação. Ademais,

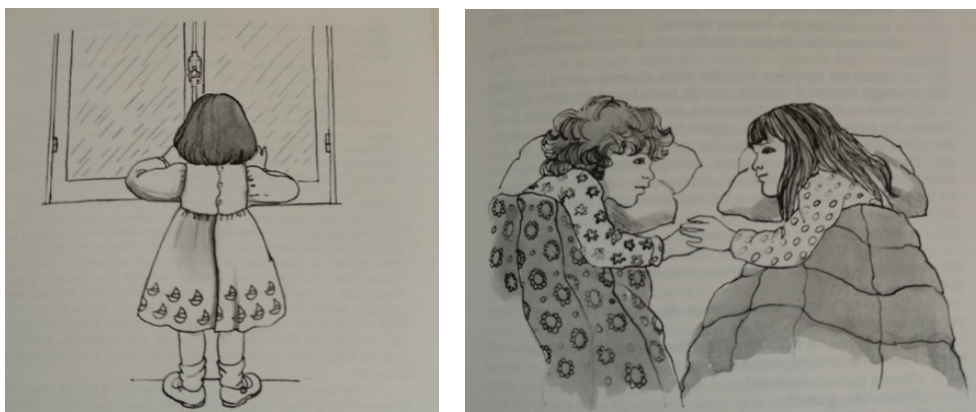
<sup>29</sup> Figura 9.

na ilustração de capa, é possível verificar que a menina se encontra ligeiramente inclinada para a esquerda, como se estivesse em curso uma ação e esta tentasse visualizar o que se passa no exterior.

Por fim, a ilustração exibe uma outra referência ao texto, nomeadamente ao final do capítulo em análise: “As saudades que eu tenho do meu bibe de barcos.” (Vieira, 1982: 68). O bibe é mencionado pela segunda vez no capítulo, no entanto, é acrescentado um novo detalhe, que é a sua ornamentação com barcos. Este pormenor é representado em ambas as ilustrações, sendo mais visível na ilustração de capítulo, no entanto, a ilustração de capa acrescenta uma característica ao bibe, que é a cor, neste caso, rosa.

De seguida, procedemos à observação da ilustração do 7.º capítulo (fig. 45). Na análise da ilustração do 14.º capítulo de *Lote 12, 2.ª Frente* por Maria Keil, abordámos a amizade entre Mariana e uma colega da sua nova escola, Susana, bem como o contexto familiar da última. Este tópico é novamente exposto no 7.º capítulo de *Chocolate à Chuva*, após a chegada de Susana ao acampamento da turma. Ao contrário dos seus colegas, que realizaram a viagem de camioneta, Susana chegou ao local de automóvel, tendo em conta o estatuto social dos pais. No 7.º capítulo da obra em estudo, as amigas partilham uma tenda e, a meio da noite, Susana acorda Mariana com o intuito de desabafar sobre a sua situação familiar. Na ilustração, é possível observarmos que as duas amigas se encontram de mãos dadas, consistindo numa referência ao desfecho do capítulo:

“- Susana!  
- Que é?  
- Diz à leoa que estenda uma das patas através das grades da jaula.  
Adormecemos de mãos dadas.” (Vieira, 1982: 37).



**Figura 45** – Ilustrações dos 14.º e 7.º capítulos de *Chocolate à Chuva* (1982) por Teresa Dias Coelho

Trata-se de um momento de afeto da parte da Mariana que, após entender a mágoa da amiga, procura alegrá-la e transmitir um pouco do carinho e amor de que Susana carece. Ademais, é importante referir o uso do termo “leoa” por Mariana em relação à amiga. Previamente, no capítulo, Susana menciona este termo durante o seu desabafo, descrevendo a prisão constante em que se sente devido à educação dos seus pais:

“Esse é que é o mal. É que estou sempre a pensar neles. (...) Mesmo que a jaula se abrisse, esta leoa que aqui vês ficava muito quietinha a um canto, e não fugia.” (Vieira, 1982: 36).

Esta comparação entre Susana e uma leoa também se pode verificar na sua descrição física, nomeadamente o seu estilo de cabelo, várias vezes referido, tanto na obra em análise como em *Lote 12, 2.ª Frente*. Os caracóis são novamente uma característica do seu desenho, tal como podemos observar na ilustração, visto que o penteado alude, de certa forma, à juba característica dos leões. Ademais, os pais de Susana manifestam maior preocupação em

preservar os “lindos caracolinhos” (Vieira, 1982: 31) da filha do que no estado emocional preocupante que esta exhibe ao longo da narrativa.

Na ilustração do 12.º capítulo (**fig. 46**), que retrata a chegada de Mariana a casa, após o acampamento da escola, verificamos a presença da narradora e da irmã, Rosa, ambas com os braços estendidos, prestes a abraçarem-se. Mariana inicia o capítulo com a reação frenética da irmã à sua chegada: “A Rosa veio a correr agarrar-se às minhas pernas com uma urgência louca de me contar o que tinha acontecido (...)” (Vieira, 1982: 57). Esta urgência é bastante evidente no desenho de Teresa Dias Coelho, que ilustrou claramente as saudades que uma tinha da outra, sendo a primeira vez que se encontravam separadas durante um período superior de tempo. Além disso, a narradora afirma:

“Desembarcei-me da mochila o melhor que pude, deixei escorregar a asa do saco-cama que trazia enfiado no pulso (...) Estava em casa!” (Vieira, 1982: 57)

A mochila e o saco-cama são elementos incluídos na ilustração, especialmente o pormenor da asa do saco-cama posicionada no pulso.

Por fim, analisamos a ilustração do 24.º capítulo (**fig. 46**), que aborda uma conversa de imensa relevância na narrativa, entre Rita e o seu pai, com a presença de Mariana, tal como é possível atestar na ilustração. No início do capítulo, Rita expressa o seu receio à amiga:

“- Tenho medo.  
Dissera-me há dias a Rita. Agora, olhando-a, não sei se o medo lhe passou de repente ou se o disfarça tão bem que nem mesmo eu sou capaz de o descobrir dentro dela.” (Vieira, 1982: 107).

Mariana afirma que o medo de Rita não é perceptível no momento da conversa, no entanto, na ilustração, é evidente a insegurança e apreensão patentes na expressão de ambas. A expressão do pai de Rita não é visível na figura, no entanto, segundo a narração de Mariana, “o medo parece ter passado todo para a cara do pai de Rita.” (Vieira, 1982: 107). Portanto, podemos deduzir que este suporta uma expressão semelhante à filha.

Também verificamos na ilustração que, tal como na análise da imagem do 7.º capítulo, Mariana demonstra afeto e apoio em relação a uma amiga, ao dar-lhe a mão. Na ilustração em foco, este gesto é evidente e trata-se de uma referência à seguinte passagem: “Mas não podia voltar atrás: a Rita segurava a minha mão cada vez com mais força.” (Vieira, 1982: 108). Este movimento afeta a determinação de Rita, expondo a influência da presença de Mariana num momento tão intenso.

Embora não seja um detalhe tão notório, existe uma outra referência na ilustração, nomeadamente a presença de um cigarro na mão esquerda do pai. Trata-se de um pormenor que enfatiza a melancolia evidente durante a situação:

“Interrompeu para acender um cigarro, vagarosamente, como se de repente tivesse para si o tempo todo do mundo. (...)  
- Não fumes tanto – disse ela. (...)  
Ele tornou a sorrir, e voltou a olhar para as mãos:  
- Há tanta coisa pior do que isso.” (Vieira, 1982: 108).

O capítulo em foco é de imensa relevância no desenrolamento da personagem de Rita e este excerto exhibe traços do caráter de ambos, nomeadamente a persistência e preocupação da filha em relação aos hábitos do progenitor e a mágoa evidente no discurso do pai.

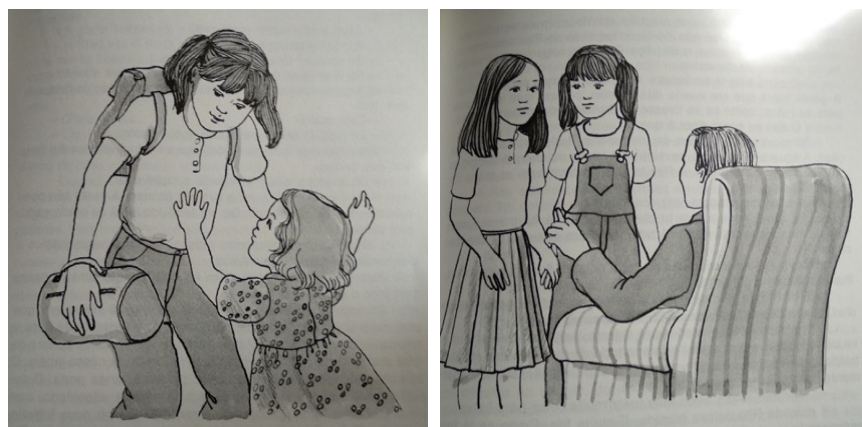


Figura 46 - Ilustrações dos 12.º e 24.º capítulos de *Chocolate à Chuva* (1982) por Teresa Dias Coelho

## 2. Grupo de edições com ilustrações de Henrique Cayatte

Tal como nos títulos precedentes da trilogia, na 2.ª edição de *Chocolate à Chuva*, publicada em abril de 1985, observam-se novamente alterações no design e ilustrações do livro. A ilustração de capa, que introduz igualmente o 15.º capítulo, e as restantes ilustrações interiores foram executadas por Henrique Cayatte e iremos analisar alguns exemplos posteriormente. Este grupo de edições abrange dois designs distintos: da 2.ª à 12.ª edição, verificamos o primeiro design, executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho e da 13.ª à 14.ª edição, o segundo design executado pela empresa Scatti Design.

### 2.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos a seguinte análise com o **formato** das edições incluídas no grupo em foco. Relativamente ao grupo de edições que inserem o primeiro design, iremos utilizar a 6.ª como exemplo, que apresenta um formato de 207 x 140 mm, proporções que se assemelham às edições correspondentes dos títulos anteriormente analisados. Por sua vez, o grupo de edições que apresentam o segundo design, propondo a 13.ª como exemplo, apresenta um formato de 209 x 141 mm, ou seja, proporções idênticas às apresentadas pelas respetivas edições dos títulos anteriores na trilogia que exibem o mesmo design. O **número de páginas** é igualmente um tópico a ser estudado e todas as edições inseridas no grupo aportam 179 páginas. De igual modo, analisamos as proporções da ilustração de capa que, na 6.ª edição como exemplo, apresenta um formato de 79 x 54 mm e na 13.ª edição, de 80 x 54 mm. Ambas as ilustrações ocupam espaços semelhantes no *layout* das capas de ambos os designs.

Quanto ao **tipo de papel**, existe uma alteração perceptível entre os dois subgrupos de edições. Da 2.ª à 12.ª edição, o papel adotado é visivelmente amarelado e envelhecido e apresenta uma textura mais áspera e, tal como na edição correspondente de *Lote 12, 2.º Frente*, a gramagem é escassa, contudo, o nível de opacidade é bastante elevado. Nas 13.ª e 14.ª edições, é novamente usado o papel *offset standard* branco, sendo o tipo de papel mais económico em impressões de grande escala. No que concerne à **encadernação**, todas as edições inseridas no grupo são apresentadas como livros de capa mole ou brochuras, exibindo cadernos de 16 páginas ou submúltiplo desse valor, colados à lombada.

As capas<sup>30</sup> de ambos os designs, sendo novamente utilizadas como exemplos, as 6.<sup>a</sup> e 13.<sup>a</sup> edições, comportam os elementos mais comuns, nomeadamente o título da obra, identificação da autora, menção da edição atual, identificação da editora e do ilustrador. O design de capa do primeiro subgrupo de edições, executado pela Secção Gráfica da Editorial Caminho, assemelha-se à 5.<sup>a</sup> edição, como exemplo, de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, bem como à 3.<sup>a</sup> edição de *Lote 12, 2.º Frente*, contudo, a gama de cores aplicada exhibe algumas dissemelhanças, particularmente a predominância de cores quentes, principalmente cor de laranja. Ademais, os elementos textuais apresentam uma tonalidade escura, que se assemelha à cor do chocolate. O título, ao contrário das respetivas edições dos títulos precedentes, não exhibe uma distinção de caixas entre as várias palavras que o constituem. Todo o título é apresentado em caixa alta e, tal como todos os elementos textuais da obra, exceto o nome da autora e n.º de edição, apresenta um tipo de letra serifado.

Sob este elemento, é exibida a ilustração (fig. 47) que, tal como foi referido anteriormente, é uma cópia da ilustração introdutória do 15.º capítulo. A imagem é apresentada centrada na página e adornada, na sua margem superior, com duas linhas de espessura perceptível, que exibem os tons azul e branco, cores que demonstram coerência e harmonia com a paleta de cores aplicada na ilustração.



**Figura 47** – Ilustrações de capa das 6.<sup>a</sup> e 13.<sup>a</sup> edições de *Chocolate à Chupa* (1982) por Henrique Cayatte

Os restantes elementos inseridos na primeira capa localizam-se aproximadamente na margem inferior e todos os elementos, exceto a referência à edição, encontram-se centrados na página. Em comparação com o título, os restantes elementos textuais são bastante inferiores, incluindo o nome da autora, apresentado num tipo de letra sem serifa, em caixa alta. Sob o nome, é adicionada uma linha espessa num tom escuro, que enfatiza este elemento, executando uma função de destaque. Sob a linha, é inserida a identificação do ilustrador, nomeadamente “ilustrações de HENRIQUE CAYATTE” e tal como podemos observar, a primeira parte é apresentada em caixa baixa e o nome do artista em caixa alta, de forma a salientar o mesmo. Junto à margem inferior do livro é adicionado o logótipo da editora Caminho e, por fim, a referência à edição atual localiza-se no canto inferior direito, em itálico, impressa a branco e em destaque, através da aplicação de um retângulo de preenchimento rosa e contorno branco, de maneira a evidenciar o elemento em foco.

O segundo subgrupo de edições, da 13.<sup>a</sup> à 14.<sup>a</sup> edição, exhibe um *layout* mais inovador, executado pela empresa Scatti Design e semelhante ao design de capa da 17.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e das 13.<sup>a</sup> à 15.<sup>a</sup> edições de *Lote 12, 2.º Frente*. Novamente, é aplicado o azul como a cor principal na gama de cores utilizadas, sendo conjugada com a cor laranja, que é aplicada em vários elementos textuais como o título, o nome da autora e os resumos

<sup>30</sup> Figura 14.

integrados na contracapa. A metade superior da capa e contracapa apresenta uma tom de azul mais claro, contrastando com a metade inferior que exhibe um tom mais escuro, com um padrão de repetição do símbolo deste título: a caneca a fumar.

No que diz respeito à disposição dos elementos, o nome da autora inicia a página e apresenta um tamanho consideravelmente superior aos restantes elementos, uma particularidade que confronta o *layout* das edições precedentes. O título da obra exhibe um tamanho inferior, contudo, ainda bastante visível. Ambos os elementos são apresentados em caixa baixa com iniciais maiúsculas e um tipo de letra sem serifa, tal como os restantes elementos textuais incluídos na capa, contracapa, lombada, anterrosto e folha de rosto. No entanto, o texto apresentado no interior exhibe um tipo de letra serifado. De seguida, é indicado o autor das ilustrações em caixa baixa com inicial maiúscula e impresso num tom azulado, semelhante ao tom aplicado na metade inferior da capa. Este elemento situa-se junto à margem esquerda e sob o mesmo, é apresentada a ilustração, que se situa aproximadamente no meio da capa, junto à margem esquerda.

A ilustração (**fig. 47**) exhibe uma moldura branca, que executa uma função de destaque em relação a este elemento icónico de imensa relevância paratextual. Do lado direito da imagem, podemos verificar uma cadeia de três símbolos, sendo o do meio, ou seja, a caneca a fumar, o mais destacado, que remete para as “duas canecas de café com leite” que Mariana e a amiga Rita tomam no 15.º capítulo (Vieira, 2003: 76). No entanto, a sequência de símbolos é distinta dos títulos precedentes da trilogia, visto que não inclui o símbolo de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, nomeadamente a flor. A sequência é iniciada pelo símbolo de *Lote 12, 2.ª Frente*, a casa e termina com o símbolo de uma espada, que poderá consistir numa referência a outro título da autora, *A Espada do Rei Afonso*. No entanto, a sua inclusão neste encadeamento de símbolos é questionável. Por fim, junto à margem inferior da capa, é incorporado o logótipo da editora e a indicação da edição atual é apresentada junto ao canto inferior direito, impressa a branco.

De seguida, procedemos à análise das **contracapas** das edições em foco (**fig. 48**). Novamente, observamos várias modificações na escolha dos elementos incluídos no espaço peritextual em questão. Na 2.ª edição e consequentes dentro do mesmo subgrupo, a contracapa apresenta um design semelhante às edições correspondentes dos títulos antecedentes, diferenciando apenas a gama de cores aplicada. A partir da 6.ª edição, publicada em 1989, foi incluído o código de barras na contracapa, do lado direito dos últimos dois elementos referidos. Do mesmo modo foram executadas mudanças no *layout* da contracapa das 13.ª e 14.ª edições (**fig. 48**), sendo novamente semelhante às edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.ª Frente*, exceto na sinopse da obra que, no título em foco, descreve brevemente o teor da narrativa, particularmente o divórcio dos pais de Rita, entre outros episódios pertinentes na história.

Seguidamente, analisamos as **lombadas** (**fig. 49**) do grupo de edições em questão. A lombada da 2.ª edição, e consequentes dentro do mesmo grupo, inclui no topo, uma pequena ilustração que apresenta uma continuidade às lombadas das respetivas edições dos títulos precedentes da trilogia. Tal como podemos observar na **figura 49**, quando as lombadas dos três títulos são dispostas juntamente, as três ilustrações formam uma só representação de Mariana, a personagem principal e vários elementos significativos da narrativa, tais como a flor, o rouxinol e no caso de *Chocolate à Chuva*, o peixe Zarolho. Ademais, existe uma sequência referente a várias fases da lua, representadas igualmente na ilustração, tendo em conta que a sequência é iniciada em quarto minguante, passando para lua cheia e, por fim, para quarto crescente. Esta interpretação das fases da lua é uma metáfora para o próprio crescimento de Mariana ao longo da trilogia em estudo. Em suma, esta sequência de ilustrações nas lombadas dos



três títulos representa uma decisão editorial bastante inventiva, pois influencia o público a adquirir não um, mas sim os três livros, visto que constituem uma coleção. Os restantes elementos incluídos na lombada apresentam o mesmo design das edições dos títulos anteriores, tal como é possível observar na figura. De igual modo, as lombadas das 13.<sup>a</sup> e 14.<sup>a</sup> edições apresentam o mesmo *layout* e design, exceto a inclusão do n.º 3, que se refere a *Chocolate à Chuva* como a 3.<sup>a</sup> obra da trilogia em estudo (fig. 49).

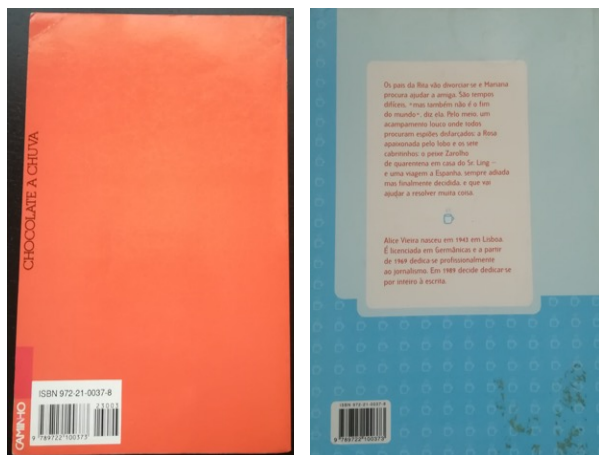


Figura 48 – Contracapas das 6.<sup>a</sup> e 13.<sup>a</sup> edições de *Chocolate à Chuva* (1982)



Figura 49 – Lombadas da trilogia em estudo, executadas pela Secção Gráfica da Editorial Caminho e Scatti Design, respetivamente

## 2.2. Análise de exemplos de ilustrações interiores

Tal como nas respetivas edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.ª Frente*, as ilustrações de Henrique Cayatte apresentam uma enorme relevância paratextual neste estudo e, dentro do grupo de edições em foco, iremos proceder à análise de três, além da ilustração de capa, nomeadamente dos 7.º, 12.º e 24.º capítulos, efetuando igualmente uma comparação entre este grupo e as ilustrações de Teresa Dias Coelho.

A ilustração incorporada na capa das edições inseridas no grupo em análise<sup>31</sup>, introduz igualmente o 15.º capítulo e integra uma representação icónica da personagem principal, Mariana e a sua melhor amiga, Rita. Este capítulo aborda a complexidade da situação de Rita e o divórcio dos pais, bem como a atitude de Mariana e as dificuldades que esta sente em ajudar a amiga num período tão difícil. Na ilustração, podemos observar a presença das duas personagens a entrar num quarto, com Mariana a liderar enquanto segura um tabuleiro, algo que remete para a

<sup>31</sup> Figura 47.

seguinte passagem: “Voltamos para o quarto com um tabuleiro cheio de fatias de pão com manteiga e duas canecas de café com leite, que fome era maleita terrivelmente contagiosa.” (Vieira, 2003: 76). O capítulo em questão é iniciado num tom derrotista e preocupado, no entanto, sensivelmente no desfecho do mesmo, a atitude de Rita transforma-se significativamente, decidindo abordar a situação de uma forma mais positiva. Essa animação recente é visível na expressão e linguagem corporal de ambas na ilustração, no entanto, o leitor consegue igualmente identificar o receio sobre o futuro:

“- A tua mãe tem razão – ouço a Rita, entre duas fatias de pão trincadas. – Isto não vai ser o fim do mundo.

(...)

- Mas também não sei o que isto vai ser.

Os olhos brilhavam muito.

- Tenho medo, Mariana.” (Vieira, 2003: 76).

Tal como foi referido no capítulo anterior, Henrique Cayatte demonstra uma tendência para a inserção de padrões nas suas ilustrações, sendo mais comum no vestuário das personagens. Na ilustração em questão, podemos observar que o avental de Mariana apresenta um padrão de flores, com um desenho semelhante ao padrão da capa e contracapa da 17.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*.

De seguida, procedemos à análise da ilustração do 7.<sup>o</sup> capítulo (**fig. 50**). Este capítulo descreve a relação entre Mariana e Susana, uma das amigas da sua nova escola. Susana descreve a sua situação familiar a Mariana, numa conversa à noite durante o acampamento da escola. Na ilustração, observamos as duas personagens, no entanto, de uma perspetiva diferente e mais detalhada, comparativamente com a ilustração de Teresa Dias Coelho. Na ilustração de Henrique Cayatte, podemos visualizar a fisionomia completa de ambas as personagens, deitadas no saco-cama respetivo, e de frente uma para a outra. Mariana, de cabelos compridos, é representada com a cabeça apoiada numa das mãos, e é novamente visível o padrão da flor, mencionado na análise da ilustração anterior. Por sua vez, Susana é representada completamente deitada com a cabeça encostada aos braços, posição que poderá consistir numa referência ao seguinte excerto: “A Susana voltou a deitar-se, de novo com a cabeça enfiada nos braços.” (Vieira, 2003: 37). Por fim, os caracóis de Susana são novamente perceptíveis e, na ilustração em questão, assemelham-se consideravelmente a uma juba, tendo em conta que Susana se denomina a si própria como uma leoa, constantemente fechada numa jaula<sup>32</sup>.

Na ilustração do 12.<sup>o</sup> capítulo (**fig. 50**), Henrique Cayatte interpreta a chegada de Mariana do acampamento de uma forma distinta, efetuando uma ligação entre a ilustração e o final do capítulo, ao invés do início, como é o caso da ilustração de Teresa Dias Coelho. Após a chegada a casa e a receção pela sua irmã Rosa, Mariana pergunta à família presente, nomeadamente à irmã e à avó, sobre o paradeiro da sua mãe, que se encontra em casa de Rita. A ilustração inclui quatro personagens, nomeadamente Mariana e Rosa, em grande plano e a mãe e Rita, num plano geral. Ademais, representa a conclusão do capítulo e o ponto de ligação com o capítulo seguinte, algo perceptível a partir do seguinte excerto:

“Ouço a voz da minha mãe a chamar-me da praceta. A Rita vem com ela e diz-me adeus. Corro pela escada ao seu encontro enquanto, no patamar, a Rosa avisa o Mundo:

- Mostra a tua patinha! Porque pode ser o lobo e ele come todos, todos, todos!” (Vieira, 2003: 62).

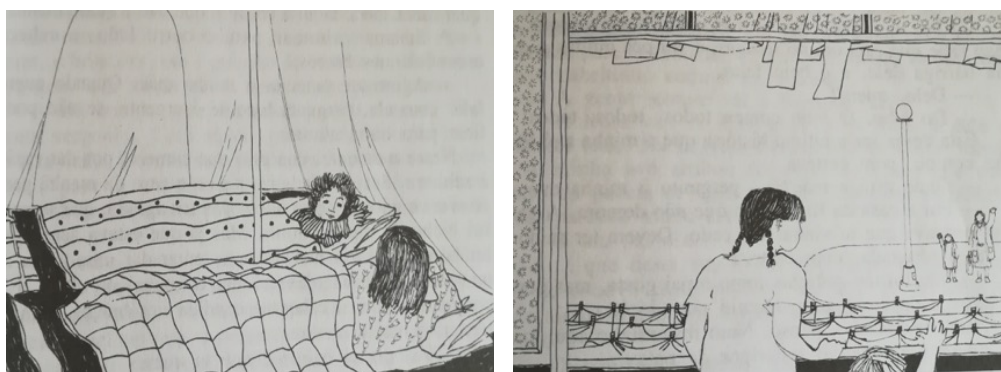
---

<sup>32</sup> “Esse é que é o mal. É que estou sempre a pensar neles. (...) Mesmo que a jaula se abrisse, esta leoa que aqui vês ficava muito quietinha a um canto, e não fugia.” (Vieira, 1982: 36).

Na ilustração, podemos verificar que Rosa tem a mão levantada, daí o seu discurso de “Mostra a tua patinha!”, que se encontra relacionado com o início do capítulo, após a chegada de Mariana. Quando Mariana pergunta a irmã sobre a localização da mãe, esta responde:

- “- A mãe foi ao bosque. (...)
- Foi à procura dos outros cabritinhos, porque ela não sabe que está um no relógio, e vai pôr muitas pedras na barriga dele, e é bem feita.
- Dele, quem?
- Do lobo. O lobo comeu todos, todos, todos!” (Vieira, 2003: 59-60).

Tal como Mariana refere posteriormente na narrativa, trata-se de uma história que a avó Elisa contou a Rosa e esta incorporou na realidade, sendo mais um produto da sua imaginação fértil infantil.



**Figura 50** – Ilustrações dos 7.º e 12.º capítulos de *Chocolate à Chuva* (1982) por Henrique Cayatte

Por fim, procedemos à análise da ilustração do 24.º capítulo (**fig. 51**) que, tal como mencionámos anteriormente, retrata uma conversa importante entre Rita e o pai, com a presença de Mariana. A ilustração de Henrique Cayatte apresenta algumas semelhanças com a ilustração de Teresa Dias Coelho, no entanto, existem algumas particularidades a apontar. Na ilustração em análise, podemos observar a expressão apreensiva do pai de Rita, cujo olhar não se foca na filha: “A gente sabia que ele queria dizer muitas coisas, mas só olhava para as mãos, como se as tivesse subitamente descoberto vazias.” (Vieira, 2003: 118). As duas amigas são representadas de mãos dadas, sendo um detalhe em comum entre ambas as ilustrações, e os olhares de ambas estão focados no pai de Rita. Ambas apresentam expressões de hesitação e receio, detalhes que contribuem para a tensão perceptível na ilustração. Ademais, o pai de Rita é novamente ilustrado com um cigarro na mão, um detalhe também observado na análise da ilustração de Teresa Dias Coelho, no entanto, na imagem em estudo, podemos depreender que consiste numa referência ao seguinte excerto: “E ele, apesar de olhar continuamente para as mãos, percebia tudo o que chegava por entre as palavras que ela lhe dizia. Acabou por esmagar o cigarro no cinzeiro.” (Vieira, 2003: 119).



**Figura 51** – Ilustração do 24.º capítulo de *Chocolate à Chuva* (1982) por Henrique Cayatte

### 3. Edição com ilustração de capa de Evelina Oliveira

A 15.<sup>a</sup> edição de *Chocolate à Chuva* foi publicada em 2007, sendo a única edição deste título que comporta o seguinte design, bem como uma ilustração de capa de autoria de Evelina Oliveira, a artista responsável pelas ilustrações da edição comemorativa do 25.<sup>o</sup> aniversário da 1.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, bem como o grupo de edições da 18.<sup>a</sup> à 20.<sup>a</sup> do mesmo título. Contudo, na edição em foco, as ilustrações interiores de Henrique Cayatte mantêm-se, portanto, só procederemos à análise da ilustração patente na capa.

#### 3.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

Iniciamos esta análise com o **formato** do livro, que apresenta proporções de 209 x 141 mm, sendo idêntico ao formato da respetiva edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. No que concerne ao **número de páginas**, a 15.<sup>a</sup> edição contém 179, portanto, não observamos nenhuma alteração relativamente às edições precedentes deste título. Por outro lado, a ilustração apresenta uma distinção notória no seu formato, que apresenta 199 x 141 mm, visto que se trata de uma figura que ocupa a página quase na sua totalidade, executando igualmente uma função de *background* para os restantes elementos. O **tipo de papel** usado na edição em foco é, novamente, o mais comum, o papel *offset standard* branco, sendo o mais indicado para livros de leitura breve. Ademais, no verso da folha de rosto, após a ficha técnica, é mencionado o tipo de papel utilizado, nomeadamente uma qualidade de papel, amiga do ambiente, que provém da Soporcel. No que diz respeito à **encadernação**, não observamos qualquer alteração, visto que se trata de uma edição de capa mole, com cadernos colados à lombada.

No que diz respeito às **capas**, a capa frontal<sup>33</sup>, desenhada pela empresa Lupa Design, apresenta um número reduzido de elementos, para além da ilustração, nomeadamente a identificação da autora, o título da obra, menção da edição atual e logótipo da editora. A identificação da autora da ilustração não é incorporada neste espaço, no entanto, ao contrário da edição correspondente de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, é incluída na ficha técnica da obra.

No que concerne ao *layout* da capa, a disposição dos elementos apresenta algumas modificações, comparativamente com edições anteriores. Todos os elementos textuais encontram-se sobrepostos à ilustração, uma decisão de design que observamos continuamente ao longo deste estudo. A paleta de cores apresenta tonalidades mais melancólicas, apesar da aplicação de cores quentes como o magenta, o amarelo e o castanho. Os restantes elementos apresentam um *layout* e design semelhantes à edição correspondente de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, à exceção da gama de cores aplicada.

A ilustração (**fig. 52**), por sua vez, é o principal elemento na capa, no qual o leitor foca a sua atenção em primeiro lugar. Em comparação com os restantes elementos da capa, este componente icónico demonstra uma importância paratextual significativa, que se traduz nas proporções da ilustração. O desenho revela um estilo artístico bastante distinto em relação às ilustrações de edições precedentes, pois exhibe um traço mais próximo do expressionismo, com a aplicação de tons escuros e sombras. Na ilustração, podemos observar duas personagens, nomeadamente Mariana e a amiga Rita. A representação física de Mariana é bastante distinta comparativamente com a ilustração de capa de *Rosa, Minha Irmã Rosa* de Evelina Oliveira<sup>34</sup>, pois apresenta cabelos loiros e olhos azuis. No entanto, na figura em estudo, depreendemos que a representação de Mariana corresponde à ilustração da menina à esquerda, de cabelos castanhos entrançados, que coincide com a interpretação artística de Henrique Cayatte. Nas ilustrações

---

<sup>33</sup> Figura 14.

<sup>34</sup> Figura 26.

do último, Mariana é sempre representada de cabelo entrançado e Rita de cabelos curtos, algo que também é perceptível na ilustração em foco. Ademais, é possível observar que o braço de Mariana rodeia a amiga, num gesto de conforto e apoio, algo alude à narrativa:

“Passei o meu braço pelos ombros da Rita, sorrindo para ela:  
- Nós aguentamos tudo – disse eu.  
- Tudo – repetiu ela.” (Vieira, 2007: 179).

Ambas apresentam expressões afetuosas e esperançosas, tendo em conta o desfecho positivo da narrativa. Por fim, verificamos dois elementos na ilustração, que remetem para o título da obra, nomeadamente o chocolate presente na mão de Rita e o desenho de gotas de chuva na imagem: “Estendo à Rita o meu chocolate já meio comido. (...) Caminhámos devagar até casa, o chocolate terminado mesmo à entrada da porta. Sacudimos as gotas de chuva do cabelo.” (Vieira, 2007: 178).

A **contracapa** (fig. 53) da edição em foco comporta cinco elementos, nomeadamente uma ilustração, dois resumos (bibliográfico e biográfico), código de barras e o logótipo da editora, cujo *layout* e design é semelhante à respetiva edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, salvo as cores empregadas. Ademais, os dois textos são idênticos aos que são apresentados na contracapa da 13.<sup>a</sup> edição<sup>35</sup> do título em foco. Do mesmo modo, o design e *layout* dos elementos incorporados na **lombada** da edição em causa são semelhantes à edição equivalente do primeiro título da trilogia.



Figura 52 – Ilustração de capa da 15.<sup>a</sup> edição de *Chocolate à Chuva* (1982) por Evelina Oliveira

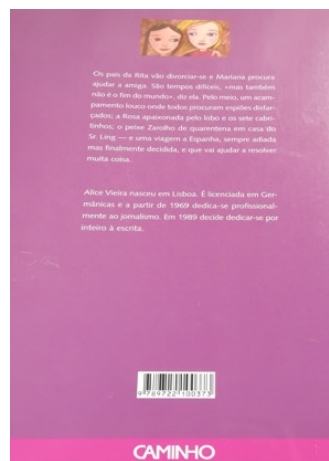


Figura 53 – Contracapa da 15.<sup>a</sup> edição de *Chocolate à Chuva* (1982)

#### 4. Grupo de edições com ilustração de capa de Bernardo Carvalho

Tal como foi referido anteriormente neste trabalho, a convite da Caminho, Bernardo Carvalho, cofundador da editora Planeta Tangerina, foi o artista responsável pela reformulação das capas de vários livros de Alice Vieira, em particular, a trilogia em estudo. No caso de *Chocolate à Chuva*, esta alteração no design foi efetuada em 2009, na 16.<sup>a</sup>

<sup>35</sup> O primeiro texto é uma sinopse da obra, que descreve brevemente o teor da narrativa (...). O segundo texto é uma biografia sucinta da autora, que inclui o seu local e data de nascimento e a sua formação académica e profissional.

edição e, atualmente, o título encontra-se na 30.<sup>a</sup> edição, publicada em 2016. Tal como nas respetivas edições de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Chocolate à Chuva*, este grupo de edições não contém ilustrações interiores.

#### 4.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

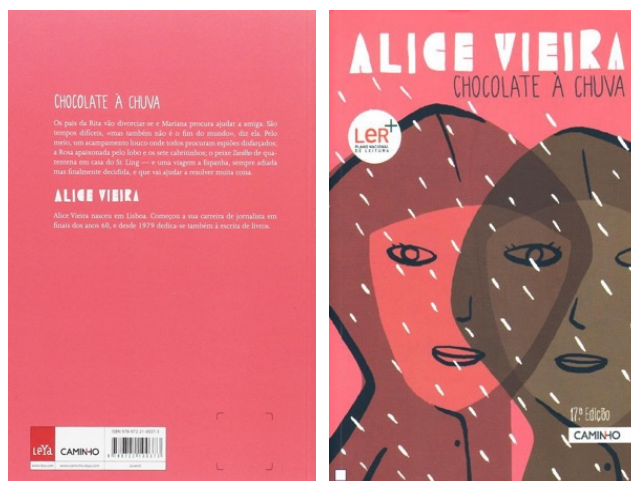
Novamente, iniciamos a seguinte análise com o **formato** da edição em foco, que apresenta 211 x 142, ligeiramente superior ao formato da respetiva edição de *Lote 12, 2.º Frente* e idêntico ao da respetiva edição de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa*. No que concerne ao **número de páginas**, esta edição abrange 191, ou seja, superior ao número de páginas das edições precedentes, tendo em conta o aumento do tamanho da fonte utilizada no texto interior. Relativamente ao formato da ilustração de capa de Bernardo Carvalho, que será analisada posteriormente, podemos observar que, tal como na edição anterior, a ilustração ocupa a área da capa na sua totalidade, servindo de *background* para os restantes elementos deste espaço peritextual. Contudo, ao contrário das edições equivalentes de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.º Frente*, não existe uma ligação entre a capa e contracapa, visto que este último espaço não contém qualquer elemento ilustrativo. O **tipo de papel** não apresenta qualquer modificação, visto que continua a ser utilizado o papel *offset* branco, devido à sua relevância económica. No que concerne à **encadernação** e acabamentos, as edições em foco não exibem qualquer alteração das edições anteriores.

Procedemos à análise das **capas**, usando como referência, a 17.<sup>a</sup> edição, publicada em 2010. A capa frontal (**fig. 54**) apresenta os seguintes elementos, para além da ilustração: identificação da autora, título da obra, indicação da edição, menção da sua inclusão no Plano Nacional de Leitura e logótipo da editora. No caso da 30.<sup>a</sup> edição, tal como em *Rosa*, *Minha Irmã Rosa*, é incluída ainda uma indicação exclusiva do n.º de exemplares (130 000), tendo em conta a superioridade do número em relação às edições anteriores. Relativamente ao *layout* da página, existem algumas semelhanças com a edição precedente, nomeadamente a sobreposição dos elementos da capa em relação à ilustração. A paleta é fortemente sustentada pelas cores magenta e castanho, bem como algumas variações desses tons. O branco também executa um papel relevante na harmonia da ilustração. No entanto, o design e *layout* do espaço em foco é bastante semelhante às edições correspondentes de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.º Frente*, portanto, não procederemos à análise dos seus elementos.

A ilustração é, novamente, o elemento de maior relevância paratextual da capa, no entanto, ao contrário das edições correspondentes dos títulos restantes da trilogia, não se estende até à contracapa. Nesta interpretação icónica, podemos observar a presença de duas figuras que, após a leitura da obra, concluímos que representem a Mariana e a amiga Rita, apesar de não existirem detalhes que permitam a distinção entre ambas. A ilustração é bastante abstrata, visto que uma figura sobrepõe a outra, devido à diminuição da opacidade do semblante da frente. Ademais, a figura sobreposta é ilustrada através da aplicação da cor castanha, que constitui uma referência ao título, visto que se trata da cor do chocolate. As gotas de chuva são um elemento visível na ilustração e ambas as figuras são representadas com impermeáveis. No entanto, no último capítulo da narrativa, que descreve o momento representado na ilustração, as duas amigas não detêm qualquer proteção para a chuva, algo que lhes é chamado à atenção pela avó Elisa:

“Sacudimos as gotas de chuva do cabelo. Mesmo assim a minha avó começou logo a prever milhentas catástrofes mal nos viu entrar:  
- Com esta chuva e vocês nem ao menos uma sombrinha levaram! É gripe certa, vão ver! Ao menos bebam alguma coisa quente.” (Vieira, 2016: 191).

No que diz respeito à **contracapa** (fig. 54), este espaço apresenta novamente os mesmos elementos, bem como um design semelhante às edições correspondentes dos títulos anteriores, diferenciando apenas o *background* deste espaço, preenchido no mesmo tom de magenta aplicado na capa frontal. O mesmo fenómeno é observado na **lombada**, exceto o fundo que apresenta uma tonalidade de castanho escuro, numa alusão ao tom do chocolate, contrastando assim com os elementos textuais incorporados neste espaço peritextual, impressos a branco.



**Figura 54** – Capa e contracapa da 17.ª edição de *Chocolate à Chuva* (1982)

## 5. Edição de *Chocolate à Chuva* da Fundação Círculo de Leitores

A última edição inserida no *corpus* do terceiro volume da trilogia, e deste estudo, foi publicada pela Fundação Círculo de Leitores, em 1998, tal como os restantes volumes da trilogia. A ilustração de capa é da autoria de Carlos Marques, porém, esta edição não contém ilustrações interiores.

### 5.1. Elementos paratextuais associados ao editor e ao autor

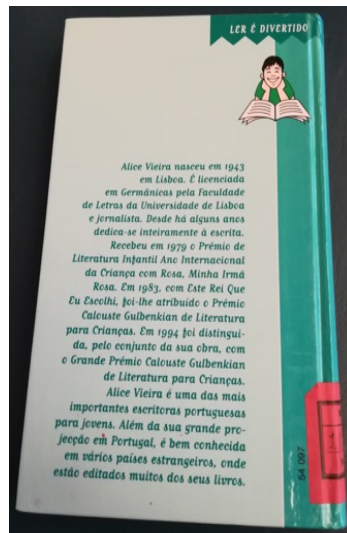
Iniciamos a análise da edição em foco com o **formato**, que apresenta as mesmas proporções que as respetivas edições de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.ª Frente*, ou seja, 179 x 113 mm. No que concerne ao **número de páginas**, a edição contém 214. Por fim, a ilustração de capa, tal como nas edições dos restantes títulos da trilogia, apresenta um formato de 178 x 89 mm, ocupando a capa em comprimento na sua totalidade, mas não em largura.

O **tipo de papel** utilizado na impressão é, mais uma vez, o mais comum, nomeadamente o papel *offset* branco, que apresenta níveis de opacidade e gramagem igualmente diminutos. No que diz respeito à **encadernação**, tal como em *Lote 12, 2.ª Frente*, trata-se da única edição deste título em capa dura, visto que se trata de uma publicação do Círculo de Leitores.

A **capa** da edição em foco (fig. 18) comporta vários elementos, nomeadamente o nome da autora, título da obra, o logótipo da coleção *Ler é Divertido* e o logótipo da Fundação Círculo de Leitores. Contudo, estes elementos apresentam um *layout* e design idênticos às edições correspondentes de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.ª Frente*, portanto, não iremos efetuar a análise dos mesmos. No que se refere à ilustração integrada na capa, podemos observar a presença de duas figuras, sobrepostas num cenário de fundo que remete para um acampamento. Trata-se de uma referência ao acampamento da turma de Mariana que decorre entre os 4.º e 11.º capítulos. Concluímos, portanto, que uma das personagens representadas seja a Mariana, que deduzimos que esteja retratada como a menina cujo semblante podemos observar na ilustração. Em contrapartida, apontamos algumas dificuldades na identificação da outra figura apresentada na ilustração, dado que poderá ser qualquer uma das colegas de Mariana.

Contudo, após a leitura do 10.º capítulo, depreendemos que quem está igualmente representado na ilustração é uma das amigas de Mariana, Susana, que constitui uma personagem continuamente referida ao longo deste trabalho. No entanto, ao contrário das várias representações icónicas desta personagem, nomeadamente o cabelo aos caracóis, Carlos Marques optou por uma interpretação distinta da aparência de Susana. Como elemento de ligação entre este capítulo e a ilustração, é importante citar a seguinte passagem, que demonstra igualmente uma ligação com a representação icónica patente na capa: “O Sol tinha quase desaparecido. E nós as duas ali, a queremos aproveitar todos os minutos, todos os segundos de qualquer coisa que talvez não voltasse a acontecer tão cedo.” (Vieira, 2016: 56). A ilustração representa o valor da amizade que, em suma, é a moral essencial da narrativa de *Chocolate à Chuva*.

Tal como nas edições correspondentes de *Rosa, Minha Irmã Rosa* e *Lote 12, 2.º Frente*, a **contracapa** (fig. 55) apresenta dois elementos, nomeadamente o logótipo da coleção *Ler é divertido*, exibido igualmente na capa, e um resumo biográfico da autora. A **lombada**, por sua vez, apresenta dois elementos, especificamente o título da obra e identificação da autora, posicionados verticalmente, estando o título situado aproximadamente no topo da lombada e o nome da autora, por sua vez, junto à base.



**Figura 55** – Contracapa da edição do Círculo de Leitores de *Chocolate à Chuva* (1982)



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

---



“The paratext provides an airlock that helps the reader pass (...) from one world to the other, a sometimes delicate operation, especially when the second world is a fictional one. Being immutable, the text in itself is incapable of adapting to changes (...) The paratext - more flexible, more versatile, always transitory because transitive - is, as it were, an instrument of adaptation.” (Genette, 1997: 408).

De acordo com Genette, uma obra literária é constituída pelo seu texto, mas este também pode ser apresentado e reforçado por um certo número de produções, textuais ou outras, como o nome do autor, título, prefácio, ilustrações, entre outros. O paratexto é o elemento que permite que um texto se torne um livro, sendo uma zona indefinida entre o interior (o texto) e o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), ou seja, de transição, mas também, de transação (Genette, 1997: 1). Neste estudo, foram analisados maioritariamente os peritextos incorporados no *corpus*, isto é, todas as mensagens paratextuais que estão originalmente localizadas ao redor do livro ou encontram-se dentro do espaço do próprio volume. No entanto, existe uma imensidão de epitextos relacionados com a trilogia em questão, nomeadamente os prémios recebidos pela autora, referidos ao longo do segundo capítulo neste trabalho, bem como críticas literárias, entrevistas ou qualquer tipo de publicidade ou propaganda referente ao livro. As obras de Alice Vieira são imensamente relevantes no percurso escolar das crianças portuguesas, tendo em conta o número de títulos inseridos no Plano Nacional de Leitura e nas Metas Curriculares do Português para o Ensino Básico. Trata-se, portanto, de uma figura literária de renome, cujo universo literário é alvo constante de estudos e trabalhos de investigação o que, por si só, consiste em epitextos.

No início deste trabalho, propusemos a realização de um estudo sobre a evolução ocorrida entre as várias edições dos três títulos inseridos no *corpus*, nomeadamente *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2.ª Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982). Foram analisados vários elementos paratextuais inseridos nos vários grupos de edições das obras inaugurais mencionadas, nomeadamente o título, formato, número de páginas, tipo de papel, encadernação, capa e contracapa, lombada e badanas, ainda que só tenhamos atentado o último na 32.ª edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*. No 1.º capítulo do trabalho, expomos uma divisão entre dois grupos de peritextos, particularmente referentes ao editor e/ou ao autor. Contudo, ao longo da análise do *corpus*, concluímos que não existe uma segmentação definida entre ambos, visto que os peritextos do autor, como o nome, título e a sinopse ou resumo, se encontram inseridos nos alusivos ao editor, como as capas, incluindo capa frontal e contracapa. Assim, tornou-se pertinente efetuar esta ligação, de forma a enfatizar a conexão evidente entre ambos os tipos de peritextos.

Os vários elementos físicos do livro como o formato, tipo de papel e encadernação sofreram ligeiras alterações no decorrer das publicações analisadas. O formato das primeiras edições da trilogia exhibe proporções ultrapassadas, sendo superior ao tamanho comum dos livros infantojuvenis atuais. No entanto, todas as edições que incluem as ilustrações de Henrique Cayatte apresentam uma harmonia significativa entre as dimensões do livro, contribuindo assim para um melhor manuseamento e o conforto do leitor. Por outro lado, o tipo de papel aplicado nas edições exhibe uma regressão no que concerne à facilidade de leitura, tendo em consideração o uso constante do papel *offset* branco de gramagem diminuta. Trata-se de uma qualidade de papel não adequada a leituras extensas, sendo, todavia, económica para impressões de grande escala, daí a escolha da editorial Caminho. Contudo, o baixo nível de opacidade prejudica a leitura, visto que é possível visualizarmos o texto do verso da página.

Por fim, no que diz respeito à encadernação das edições inseridas no *corpus*, atentamos à eleição contínua de capa mole, brochura ou *paperback*, em virtude das suas vantagens económicas e da comodidade do leitor. No entanto, observamos algumas exceções, nomeadamente a edição comemorativa de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicada em

2004 que, tal como referimos na análise, se trata de uma edição de luxo, com o intuito de promover a obra e influenciar o público a adquirir uma edição de colecionador. Este facto encontra-se relacionado com a sensibilidade de preço, relativa ao marketing editorial, que consiste no aumento de preço nos bens de luxo que, por sua vez, corresponde à subida na procura.

Nos capítulos referentes à análise do *corpus*, as ilustrações detêm um papel de imensa relevância no estudo em foco. As edições foram agrupadas de acordo com o respetivo ilustrador e, tendo em consideração as datas das suas publicações, testemunhamos uma evolução evidente destas representações icónicas, existindo igualmente um desenvolvimento constante dos estilos artísticos patenteados nas mesmas. Como exemplo, nas primeiras edições da trilogia, o desenho de Isabel Sabino, Maria Keil e Teresa Dias Coelho é mais tradicional, algo que podemos atestar através dos elementos inseridos nas ilustrações. Tal é o caso da aparência das personagens, especialmente nas ilustrações de Isabel Sabino, nomeadamente a roupa e outros adereços, sendo modernizados e atualizados nas edições seguintes, aproximando-se, sucessivamente, do universo de referências das novas gerações de leitores e promovendo o seu reconhecimento e identificação com as realidades recriadas. No entanto, na 32.<sup>a</sup> edição de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, publicada em 2018, verifica-se uma regressão à conceção exterior clássica do período da narrativa<sup>36</sup>, apesar de a artista modernizar a ilustração através da representação tridimensional das personagens, um detalhe atentado apenas na edição em causa.

De acordo com Ramos, em referência à interação entre a imagem e o leitor:

“(...) o ilustrador, além de autor de pleno direito, é também leitor privilegiado e (...) mesmo antes de ser um artista, tem de ser um bom leitor, capaz de ler o texto, assim como os espaços em branco que ele contempla, e cooperar com ele na construção dos sentidos, muitas vezes não textualmente explícitos.”  
(Ramos, 2010: 12-13).

Inferimos, assim, que esta relação entre a ilustração e o leitor é o fator-chave do nosso estudo, visto que os paratextos de natureza icónica acrescentam valor ao texto. Todos os elementos paratextuais são relevantes na análise, no entanto, o papel dos ilustradores e a sua interpretação da narrativa são essenciais na compreensão do que é um paratexto e a importância da sua investigação na literatura. O sucesso editorial dos títulos de Alice Vieira deve-se primeiramente ao talento literário indiscutível da autora, contudo, este fenómeno é amplificado continuamente pela colaboração de ilustradores e designers de renome, assim como as suas reproduções imagéticas de narrativas já tão familiares para o público.

Em suma, o universo paratextual apresenta um conjunto de elementos de grande relevância em termos editoriais, mas também de receção e de leitura e interpretação dos textos. Elementos paratextuais como as ilustrações ou constituintes físicos do livro possibilitam a existência de elementos epitextuais como trabalhos de investigação. Existe uma conexão essencial entre todos os componentes de um livro, seja no seu interior ou exterior (ou ainda à volta dele) e este estudo teve como objetivo identificar a relevância editorial e interpretativa de alguns desses elementos, procedendo à sua leitura numa lógica de evolução que acompanha os desenvolvimentos da edição para crianças e jovens em Portugal ao longo de quase quatro décadas.

---

<sup>36</sup> A aparência de ambas difere nitidamente do seu desenho na edição de Bernardo Carvalho, visto que se trata de um desenho mais tradicional. Podemos observar que o cabelo de Mariana é curto e castanho, um corte típico dos anos 70-80, tal como o seu vestuário que é bastante tradicional na época do pós 25 de Abril.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---



### **Bibliografia ativa**

VIEIRA, Alice (1979). *Rosa, Minha Irmã Rosa*, Lisboa: Editorial Caminho.

VIEIRA, Alice (1980). *Lote 12, 2ª Frente*, Lisboa: Editorial Caminho.

VIEIRA, Alice (1982). *Chocolate à Chuva*, Lisboa: Editorial Caminho.

### **Bibliografia passiva**

ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro: Princípios da Técnica de Editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

DÍAZ ARMAS, Jesús. “Estratégias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles”, in VIANA, F. L. et al. (Org.). *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, 2003. p. 171-180.

DÍAZ ARMAS, Jesús. “El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo”, in *Primeras Noticias*, Logroño, n. 222, 2006. p. 33-40.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, 1997.

GOMES, José António. *Introdução à obra de Alice Vieira*. Lisboa: Caminho, 1998.

GOMES, José António. “Em busca da identidade perdida: a obra de Alice Vieira e o caso de *Os Olhos de Ana Marta*”, in *No Branco do Sul As Cores dos livros (Atas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens)*, Lisboa: Caminho, 2000. p. 27-44.

LLUCH, G. “Textos y paratextos en los libros infantiles”, in ALBENTOSA, J.I.; CERRILLO, P.; YUBERO, S. (Coords.). *La formación de mediadores para la promoción de la lectura: contenidos de referencia del Máster de Promoción de la lectura y literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. p. 263-276.

MATTOS, Margareth Silva de; RIBEIRO, Patricia Ferreira Neves; VIANNA, Sabrina. “Capas e contracapas de livros ilustrados: Espaços privilegiados de estratégias discursivas”, in *Cadernos de Letras da UFF Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor*, n°52, 2016. p. 349-372.

MATTOS, Margareth Silva de; RAMOS, Ana Margarida. “Revestir el libro de significados: un análisis de las sobrecubiertas en la literatura infantil y juvenil”, in *Ocnos*, 17 (2), 2018. p. 33-45.

PANO, Elena Consejo. “El discurso peritextual en el libro ilustrado infantil y juvenil”, in *Álabe* 10, 2014.

RAMOS, Ana Margarida. “Alice Vieira – Trinta anos de livros e leituras” in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1015, 26 de agosto a 8 de setembro, 2009. p. 22-24 (também disponível em <http://ainocenciarecompensada.blogspot.com/>)

RAMOS, Ana Margarida. *Literatura para a infância e ilustração: leituras em diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia, 2010.

RAMOS, Ana Margarida. *Tendências Contemporâneas da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*. Porto: Tropelias & Companhia, 2012.

RAMOS, Ana Margarida. “Ilustrar para além das ilustrações: o contributo dos paratextos”, in GONZÁLEZ VIDA, Reyes; MOLEÓN VIANA, Miguel Ángel; GONZÁLEZ CASTRO, Carmen (Ed.). *Atas del I Congreso Internacional Arte, Ilustración y Cultura Visual en Educación Infantil y Primaria: construcción de identidades*. Granada: Universidade de Granada, 2010. p. 487-492.

RAMOS, Ana Margarida. “Segredos escondidos à vista de todos: implicações para a leitura dos códigos de barras nos livros infantis”, in *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, 2017. p. 15-33.

RISCADO, Leonor. “Alice Vieira – 25 anos de vida literária”, in *No Branco do Sul As Cores dos livros. Atas do 6º Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 12 e 13 de Fevereiro de 2004)*. Lisboa: Caminho, 2006. p. 109-120

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; BONIN, Iara Tatiana; RIPOLL, Daniela. “Ensinando sobre a diferença na literatura para crianças: paratextos, discurso científico e discurso multicultural”, in *Revista Brasileira de Educação*, v.15, n.43, 2010. p. 98-108.

—. “Literatura: Romance “Flor de Mel”, de Alice Vieira, recebe Estrela de Prata do Prémio Peter Pan” *Visão* (20 de julho de 2009). Consult. 15 de maio de 2018. <<http://visao.sapo.pt/lusa/literatura-romance-flor-de-mel-de-alice-vieira-recebe-estrela-de-prata-do-premio-peter-pan=f522765>>.

—. “Lessons in Communication, Journalism and Media - Entrevista a Alice Vieira” *Universidade Lusófona*. Consult. 15 de maio de 2018. <<https://www.ulusofona.pt/lessons-in-communication/alice-vieira>>.

—. “Maria Keil (1914- )” *Tipográfico*. Consult. 23 de maio de 2018. <<http://tipografos.net/portugal/maria-keil.html>>.

—. “Henrique Cayatte (1957- )” *Tipográfico*. Consult. 23 de maio de 2018. <<http://tipografos.net/portugal/cayatte.html>>.

—. “Curriculum Vitae – Evelina Oliveira” *Fundação Bial de Cerveira*. Consult. 23 de maio de 2018. <[http://bionaldecerveira.org/assets/uploads/2016/02/biografia\\_evelina\\_percira.pdf](http://bionaldecerveira.org/assets/uploads/2016/02/biografia_evelina_percira.pdf)>.

—. “Capas Alice Vieira” *Planeta Tangerina*. Consult. 23 de maio de 2018. <<https://www.planetatangerina.com/pt/atelier/portfolio/capas-alice-vieira>>.

—. “Bernardo P. Carvalho” *Planeta Tangerina*. Consult. 23 de maio de 2018. <<https://www.planetatangerina.com/pt/autores/bernardo-p-carvalho>>.

COELHO, Teresa Dias. “Teresa Dias Coelho” *Teresa Dias Coelho*. Consult. 23 de maio de 2018. <<http://teresadiascoelho.net/biografia.html>>.

FURTADO, Patrícia. “Patrícia Furtado” *Patrícia Furtado*. Consult. 23 de maio de 2018. <<http://patriciafurtado.net>>.

SABINO, Isabel. “Isabel Sabino – Curriculum vitae (seleção)” *Isabel Sabino*. Consult. 15 de maio de 2018. <[http://www.isabelsabino.com/downloads/cv\\_isabino\\_port.pdf](http://www.isabelsabino.com/downloads/cv_isabino_port.pdf)>.

SILVA, João Céu e. “Alice Vieira ganha prémio no Brasil” *Diário de Notícias* (5 de julho de 2016). Consult. 15 de maio de 2018. <<https://www.dn.pt/artes/interior/alice-vieira-ganha-premio-no-brasil-5267648.html>>.



## **ANEXOS**

---



| <b><i>Rosa, Minha Irmã Rosa (1979)</i></b>                                     |  |
|--|--|
| <b>1.<sup>a</sup> à 4.<sup>a</sup> edição (1979)</b>                           | <b>Isabel Sabino</b> – ilustração de capa e interiores<br><b>Elementos paratextuais analisados:</b> título, formato, n.º de páginas, tipo de papel, encadernação, capa, contracapa e lombadas; exemplos de ilustrações (capa e interiores) |
| <b>5.<sup>a</sup> à 17.<sup>a</sup> edição (1985)</b>                          | <b>Henrique Cayatte</b> – ilustração de capa e interiores<br>5. <sup>a</sup> à 16. <sup>a</sup> edição – design pela <b>Secção Gráfica da Editorial Caminho</b><br>17. <sup>a</sup> edição – design pela <b>Scatti Design</b>              |
| <b>18.<sup>a</sup> à 20.<sup>a</sup> edição (2005)</b>                         | <b>Evelina Oliveira</b> – ilustração de capa<br><b>Henrique Cayatte</b> – ilustrações interiores<br>Design pela <b>Lupa Design</b>   |
| <b>21.<sup>a</sup> à 31.<sup>a</sup> edição (2010)</b>                         | <b>Bernardo Carvalho</b> – design e ilustração das capas (sem ilustrações interiores)  |
| <b>32.<sup>a</sup> edição (2018)</b>   | <b>Patrícia Furtado</b> – ilustração de capa (sem ilustrações interiores)  |
| <b>Edição comemorativa do 25.º aniversário da 1.<sup>a</sup> edição (2004)</b> | <b>Evelina Oliveira</b> – ilustração de capa e interiores  |
| <b>Edições do Círculo de Leitores</b>  | <b>1987</b> – Design de capa de <b>Rochinha Diogo</b> e ilustrações de Henrique Cayatte<br><b>1998</b> – Ilustração de capa de <b>Carlos Marques</b> (sem ilustrações interiores)  |

Tabela 1 – Grupos de edições de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979) e respetivas colaborações com ilustradores e designers

| <b><i>Lote 12, 2.º Frente (1980)</i></b>                |  |
|---|--|
| <b>1.<sup>a</sup> à 2.<sup>a</sup> edições (1980)</b>   | <b>Maria Keil</b> – ilustração de capa e interiores<br><b>Elementos paratextuais analisados:</b> título, formato, n.º de páginas, tipo de papel, encadernação, capa, contracapa e lombadas; exemplos de ilustrações (capa e interiores)          |
| <b>3.<sup>a</sup> à 15.<sup>a</sup> edição (1985)</b>   | <b>Henrique Cayatte</b> – ilustração de capa e interiores<br>3. <sup>a</sup> à 12. <sup>a</sup> edição – design pela <b>Secção Gráfica da Editorial Caminho</b><br>13. <sup>a</sup> à 15. <sup>a</sup> edição – design pela <b>Scatti Design</b> |
| <b>16.<sup>a</sup> e 17.<sup>a</sup> edições (2009)</b> | <b>Bernardo Carvalho</b> – design e ilustração das capas (sem ilustrações interiores)  |
| <b>Edição do Círculo de Leitores</b>                    | <b>1998</b> – Ilustração de capa de <b>Carlos Marques</b> (sem ilustrações interiores)   |

Tabela 2 – Grupos de edições de *Lote 12, 2.º Frente* (1980) e respetivas colaborações com ilustradores e designers

| <b><i>Chocolate à Chuva</i> (1982)</b> |   |
|--|---|
| <b>1.ª edição (1982)</b>               | <b>Teresa Dias Coelho</b> – ilustração de capa e interiores<br><b>Elementos paratextuais analisados:</b> título, formato, n.º de páginas, tipo de papel, encadernação, capa, contracapa e lombadas; exemplos de ilustrações (capa e interiores) |
| <b>2.ª à 14.ª edição (1985)</b>        | <b>Henrique Cayatte</b> – ilustração de capa e interiores<br>2.ª à 12.ª edição – design pela <b>Secção Gráfica da Editorial Caminho</b><br>13.ª e 14.ª edições – design pela <b>Scatti Design</b>   |
| <b>15.ª edição (2007)</b>              | <b>Evelina Oliveira</b> – ilustração de capa<br><b>Henrique Cayatte</b> – ilustrações interiores<br>Design pela <b>Lupa Design</b>  |
| <b>16.ª à 30.ª edição (2009)</b>       | <b>Bernardo Carvalho</b> – design e ilustração das capas (sem ilustrações interiores)   |
| <b>Edições do Círculo de Leitores</b>  | <b>1998</b> – Ilustração de capa de <b>Carlos Marques</b> (sem ilustrações interiores)  |

**Tabela 3** – Grupos de edições de *Chocolate à Chuva* (1982) e respetivas colaborações com ilustradores e designers

