



Universidade de Aveiro
2022

**SARA DANIELA
ABREU CUNHA**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO NA PALETA DE LETRAS



Universidade de Aveiro
2022

**SARA DANIELA
ABREU CUNHA**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO NA PALETA DE LETRAS

Relatório de Estágio apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita, Professora Associada do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Catedrática da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Newton Freire Murce Filho (arguente)
Professor Titular da Universidade Federal de Goiás

Professora Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita
(orientadora)
Professora Associada C/ Agregação da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À minha orientadora e Professora Maria Teresa Cortez, pelo constante apoio, paciência, orientação e sabedoria.

À Professora Cristina Carrington, pelo carinho, e pela sua presença notória durante todo o meu percurso académico.

À Professora Ana Margarida Ramos que, mesmo não sabendo, manteve o meu gosto pela literatura infantill vivo.

Ao Pedro Seromenho, à Sara Rocha, e ao Sérgio Ribeiro por me terem acolhido na sua pequena família com tanto carinho.

À minha família, pelo apoio e amor incondicionais em tudo o que faço.

À Ana e à Bea, pela amizade e por todo o apoio emocional.

À Doutora Ana, por tudo.

palavras-chave

Paleta de Letras, edição, auto-edição, literatura infantojuvenil, pequenas editoras, análise de manuscritos, livro-álbum

resumo

O presente relatório, resultado do estágio curricular desenvolvido na editora Paleta de Letras entre 18 de janeiro de 2021 e 18 de julho de 2021, no âmbito do Mestrado em Estudos Editoriais, tem como objetivo descrever as atividades nele desempenhadas.

Numa primeira parte, apresentarei a editora, os serviços que oferece, bem como a sua linha editorial.

De seguida, são descritas as atividades desenvolvidas por mim ao longo do estágio, destacando-se a análise de manuscritos.

Por fim, deixarei algumas reflexões acerca do estágio.

keywords

Paleta de Letras, editing, self-publishing, children's literature, small publishers, manuscript analysis, picturebook

abstract

This report is the result of a curricular internship carried out at Paleta de Letras Publishing House between January 18, 2021 and July 18, 2021, within the scope of the Master's degree in Publishing Studies. It aims to describe the activities carried out during the internship.

In the first part, I will present the publishing house, the scope of its activity, as well as its publishing project.

Next, I will report my main tasks during the internship, among which the analysis and evaluation of manuscripts will be particularly highlighted.

Finally, I will add some considerations on the internship.

Índice

Índice de figuras	1
Introdução	2
1. Paleta de Letras – Apresentação da editora.....	4
1.1. 10 anos de história	4
1.2. Edição para crianças	7
1.2.1. Público-alvo	7
1.2.2. Estratégia Editorial.....	8
1.2.3. Autores e Ilustradores	12
1.2.4. Catálogo.....	13
1.3. Estratégia de Venda e Distribuição	15
1.3.1. Estratégia de Venda	15
1.3.2. Distribuição	17
1.4. Parceiros estratégicos	19
1.5. Posicionamento no setor editorial	21
2. O Estágio.....	24
2.1. Análise de manuscritos.....	24
2.2. Outras atividades desenvolvidas	40
2.2.1. Acompanhamento da edição e produção do livro <i>Luzia</i>	40
2.2.2. Colaboração em sessões de leitura para crianças	46
2.2.3. Colaboração na preparação de projetos com municípios.....	49
Conclusão	51
Bibliografia	53

Índice de figuras

Figura 1. Logótipo original	6
Figura 2. Novo logótipo da Paleta e logótipo da Leituras Encantadas.....	7
Figura 4. Sequência de ilustrações retirada do livro <i>Não é Nada Complicado</i> , de Samuel Ribeyron	34
Figura 5. Primeira e última ilustração do livro <i>Não é Nada Complicado</i> , de Samuel Ribeyron	36
Figura 6. <i>Spread</i> nº1 – “Floresta amorosa”	38
Figura 7. <i>Spread</i> nº 2 – “Floresta tímida”	38
Figura 8. <i>Spread</i> nº 3 – “Floresta sombria”	39
Figura 9. <i>Spread</i> nº4 – “Floresta misteriosa”	39
Figura 10. Contracapa, lombada e capa do livro <i>Luzia</i>	40
Figura 11. Exemplo de <i>spread</i> , retirado do livro <i>Luzia</i>	42
Figura 12. Exemplo de <i>double page spread</i> , retirada do livro <i>Luzia</i>	43
Figura 13. Guardas do livro <i>Luzia</i>	45
Figura 14. Exemplo de presença de elemento visual narrativo, retirado do livro <i>Luzia</i>	45

Introdução

Desde criança que uma das grandes questões que me colocava era “de onde vêm os livros?”. Sempre tive um grande interesse não só pela literatura, mas também pelos bastidores do setor editorial. Esse interesse em conhecer tudo o que envolve o livro resultou no ingresso no Mestrado em Estudos Editoriais e, subsequentemente, na realização do estágio curricular.

Optei pelo estágio, ao invés da tese ou projeto, porque desde o início do mestrado que foi esse o meu objetivo. Para mim, fazia todo o sentido ter um estágio no qual teria a oportunidade de pôr em prática os conhecimentos que obtive ao longo do mestrado. Por força da pandemia de Covid-19, a tarefa de encontrar uma editora com a qual colaborar tornou-se mais difícil. Por esse motivo, e por sugestão da Professora Cristina Carrington, decidi ir ao encontro de potenciais editoras. Através de uma amiga, descobri a Paleta de Letras e, após conhecer o seu catálogo, missão e visão, percebi que seria uma boa editora para concluir a última fase do mestrado, e para dar início à minha carreira no mundo da edição.

O interesse pela literatura infantil esteve presente desde muito cedo, mas foi em particular pela mão da Professora Ana Margarida Ramos, com a qual tive o privilégio de aprender imenso, que pude navegar mais profundamente no universo infantojuvenil. O seu gosto pela literatura infantil é contagiante, e foi-me valioso a nível pessoal e profissional. Especialmente por a cadeira de Literatura Infantojuvenil ter sido uma das que frequentei no último semestre letivo, teve uma grande influência na escolha da editora na qual acabei por estagiar.

O presente relatório tem como principal intuito descrever as atividades desenvolvidas durante o referido estágio curricular, que decorreu entre 18 de janeiro de 2021 e 18 de julho de 2021, na Paleta de Letras, uma pequena editora infantojuvenil bracarense. Por ser uma leitora ávida desde criança, a análise de manuscritos sempre foi uma área que me fascinou. Ser a primeira pessoa a ler o texto que possivelmente se tornará um livro era um sonho meu que se concretizou no estágio.

É importante ter em consideração o contexto pandémico no qual o estágio curricular esteve inserido. Sendo quase exclusivamente *online*, o estágio teve as limitações daí decorrentes, na medida em que não pude acompanhar de perto o dia a dia da equipa editorial. No entanto, a equipa tentou sempre contornar este obstáculo, colocando-me ao corrente do que ia acontecendo, e envolvendo-me em várias atividades, de forma a poder aprender um pouco sobre os vários setores. Assim, adotei uma posição recetiva, assimilando o que observava e todo o conhecimento que era partilhado comigo. Além disso, como mencionarei no capítulo 2.1.1., a Paleta está ainda a passar por um período de transformação, após 10 anos de existência, pelo que pude acompanhar todo o processo de reestruturação, bem como desempenhar funções diversas.

De forma a melhor organizar o relatório, este será dividido em duas partes principais. Primeiramente, procuro apresentar a editora Paleta de Letras, dando a conhecer a sua história como editora infantojuvenil, bem como a sua identidade, missão e filosofia. Além disso, refiro as principais áreas de atuação, bem como as estratégias orientadoras. Ainda nesta parte, procuro enquadrar a Paleta no mercado editorial português, ao lado das editoras infantojuvenis, expondo as dificuldades e os desafios inerentes à condição de pequena editora.

A segunda parte diz respeito às tarefas desempenhadas por mim durante o estágio curricular, dando destaque à análise de manuscritos, visto ser a tarefa à qual mais tempo dediquei. Neste capítulo procurei também refletir criticamente sobre as atividades que desenvolvi, evocando conhecimentos adquiridos no Mestrado em Estudos Editoriais, bem como em estudos sobre diversas áreas relacionadas com a edição, articulando teoria e prática.

1. Paleta de Letras – Apresentação da editora

1.1. 10 anos de história

A Paleta de Letras surge em 2011 como a realização de um sonho de Pedro Seromenho. Antigo economista de profissão, o escritor, ilustrador, curador e contador de histórias decide, aos 36 anos, dedicar-se àquilo que outrora era apenas um *hobby* – escrever e ilustrar para crianças. Com a ajuda de um amigo faz uma edição de autor com outra editora, e é nesta aventura de publicar um livro seu e visitar escolas e feiras do livro que nasce a ideia de criar a sua própria editora, para que outros autores tenham a mesma oportunidade.

Aquando do início do meu estágio, a equipa era constituída pelo fundador, Pedro Seromenho; por Sara Rocha, diretora comercial; e por Sérgio Ribeiro, designer e ilustrador. Durante o estágio, a equipa sofreu alterações e a editora está ainda a passar por uma grande fase de mudança. No entanto, vou referir-me sempre à equipa com a qual trabalhei. Para além da equipa de base, a Paleta considera que os ilustradores e outros parceiros com quem colaboram nos vários projetos são parte da equipa. O ambiente é bastante familiar, e é notável a paixão que sentem por tudo o que fazem.

A Paleta nasce com uma missão bem definida. É possível ler no seu *website* que a sua visão “segue dois eixos estratégicos: promover novos valores e consolidar grandes talentos”, dando voz a novos autores nacionais, bem como trazendo para Portugal grandes obras que os inspiram (Paleta de Letras, 2021). São exemplo disso, os títulos *Branca de Neve*, uma adaptação de Suzanne Kabok do conto dos Irmãos Grimm com ilustração de Benjamin Lacombe; *A Grande Fábrica de Palavras* de Agnès de Lestrade com ilustração de Valeria Docampo; e *Não é Nada Complicado* de Samuel Ribeyron. No capítulo 2.2.4. irei explorar mais detalhadamente o catálogo da editora.

Situada na cidade de Braga e sendo uma pequena editora, ambiciona contrariar a tendência da concentração editorial nos grandes centros do Porto e de Lisboa, pensando sempre na qualidade e mensagem do livro. Numa reportagem-entrevista de Teresa Gens, publicada no *Jornal de Negócios* a 24.2.2011, lê-se:

São "gigantes" que lidam com "impessoalidade" com o leitor e que, muitas vezes, "sacrificam a qualidade em prol da quantidade". "É como a história do hipermercado e da mercearia do lado", compara Pedro Seromenho. E esta "mercearia" bracarense vem tendo clientela, tanta que o tempo tem-se apresentado como "um recurso escasso". (Gens, 2011)

A Paleta de Letras encontrou assim o seu lugar na edição para crianças, não pretendendo tornar-se num dos gigantes editoriais nem concorrer diretamente com eles.

Para além disso, a ilustração é uma componente fundamental nos livros que publicam porque, na ótica dos editores, "o livro é um objeto sensorial mágico e de valor único" (Paleta de Letras, 2021). Por isso mesmo, procuram elevar o papel do ilustrador ao do autor pois, para eles, ambos têm a mesma importância. Esta ideia é sustentada por Ana Margarida Ramos (2007):

A verdade é que a ilustração desempenha um papel importantíssimo não só na atração da atenção do leitor, sobretudo do mais pequeno, que ainda não domina a linguagem escrita, mas também na cristalização da mensagem do texto, conferindo-lhe um ou mais sentidos e facilitando a comunicação (p.18)

Neste sentido, estão envolvidos no evento de ilustração "Braga em Risco", que teve em 2021 a sua 5ª edição. O editor Pedro Seromenho é curador do evento, em parceria com o município de Braga. No ano referido, a Paleta viu as suas funções alargadas e foi responsável por toda a organização do evento.

Um outro objetivo da Paleta é trabalhar em prol da inclusão de todas as crianças. Assim sendo, nasceu a ideia de integrar, nos seus projetos, uma versão dos livros em vídeo com língua gestual. Num dos mais recentes projetos da editora – *Luzia* – a ideia já foi concretizada e recebida pelo público de forma muito positiva. O objetivo é tornar esta prática regular, porque "os livros não deixam ninguém para trás", como diz frequentemente o autor e editor Pedro Seromenho. No futuro pretendem alargar esta ideia a outras formas de comunicação para que todas as crianças experienciem a magia da ilustração, nomeadamente com audiodescrição, destinada a crianças cegas. A filosofia da editora passa também pela vontade de transcender o livro como objeto e transformá-lo em

novas formas de arte. É exemplo disso o livro *Inês, a inventora de profissões*, da autoria de Pedro Seromenho e Zita Pinto, um dos projetos mais recentes da editora. A história foi desdobrada numa peça de teatro e até na criação de uma mascote.

Relativamente à imagem da Paleta de Letras, será de referir que a editora mudou recentemente de logótipo e, durante o estágio, tive a oportunidade de acompanhar o processo de alteração, após 10 anos de existência.

A ideia de fazer esta alteração surgiu aquando da criação do logótipo da sua segunda empresa – Leituras Encantadas –, direcionada para a criação e organização de eventos. Pretendia-se que ambos os logótipos estivessem em sintonia. Para além disso, inicialmente, a editora assumia-se como infantojuvenil, porém, ao longo dos anos, foi-se focando na edição para um público infantil. Portanto, o novo logótipo tem uma abordagem mais consonante com o público visado e também mais imediata, especialmente ao ser visto na lombada.

Nas palavras do designer Sérgio Ribeiro, o novo logótipo, baseado na forma de uma paleta e de um sorriso, representa o que realmente gostam de fazer: editar livros e transmitir sorrisos.

Com base nas cores primárias já presentes no logótipo original – magenta, azul ciano e amarelo – é possível fazer múltiplas combinações de cores, conferindo ao logótipo uma grande versatilidade.

A editora admite que a mudança do logótipo é arriscada, mas positiva. Por isso mesmo, a transição está a ser feita de forma gradual, dando tempo ao público para se familiarizar com a nova identificação. O objetivo final é retirar o segmento “de letras” de modo a ficar apenas “Paleta”, – o nome pelo qual a editora é mais conhecida.



Paleta de Letras

Figura 1. Logótipo original



Figura 2. Novo logótipo da Paleta e logótipo da Leituras Encantadas



Figura 3. Variações do logótipo da Paleta

1.2 Edição para crianças

1.2.1. Público-alvo

O principal público-alvo da Paleta são crianças entre os 4 e os 15 anos de idade, destacando-se os pré-leitores e leitores iniciais. Indiretamente, também são incluídos neste grupo pais, tutores, educadores infantis, professores e bibliotecários, visto serem os primeiros recetores do texto literário que vão intermediar na receção do texto pelos destinatários principais, as crianças (Azevedo, 2014, p.13). Desse modo, são eles os responsáveis pela mediação da leitura, desde a escolha do livro, à leitura e eventual diálogo acerca do mesmo e, por isso, têm um papel fundamental na experiência literária das crianças. Considerando que é o leitor adulto quem estabelece o primeiro contacto com o livro, é importante saber cativá-lo desde o início. Tal como refere Nancy Siscoe (2017) “these gatekeepers are so influential that it’s not uncommon for books to be created specifically for them.” (p.179). No simples ato de ler uma história ao deitar, também o adulto estabelece uma ligação com a mesma e com a sua mensagem. Pensar no adulto durante todo o processo é garantir uma boa experiência para ele, e criar oportunidades para que se criem vínculos com a criança.

Como afirma Siscoe (2017): “At their best, picture books are a point of connection between adult and child – offering a shared love, an inside joke, or the origin of a family saying” (p.183). É exemplo disto a obra *A cidade que queria viver no campo*, de Pedro Seromenho,

que facilmente provoca uma sensação de nostalgia e introspeção ao leitor adulto, ao mesmo tempo que leva a criança-leitora a navegar pelo universo da amizade.

1.2.2. Estratégia Editorial

A Paleta segue uma filosofia próxima da das editoras independentes. Embora se distancie um pouco das chamadas *small presses* ou editoras *indie*, no sentido em que não é tão artesanal nem é mantida a regime de *part-time*, pois os custos de publicação, nestes casos, são muitas vezes pagos com o dinheiro dos salários que estes editores retiram de uma ocupação profissional principal (Marques, 2015), é possível notar alguma proximidade na sua intenção de não ter um catálogo extenso e de apostar na qualidade ao invés da quantidade.

A Paleta dedica-se fundamentalmente à criação e edição de livros-álbum para crianças. Nas palavras de Ana Margarida Ramos (2011), este objeto literário é “fruto de um diálogo cúmplice, desafiador e instigador, entre linguagens distintas que se unem, complementando-se e misturando-se, para contar uma história.” (p.18) e, portanto, “permite, por ser acessível a leitores muito pequenos (sem deixar de agradar aos adultos), um contacto precoce com a estrutura narrativa e com a dimensão artística, tanto do ponto de vista literário como plástico, que caracteriza estes livros” (p.20). Para além dos vários elementos paratextuais que o definem, nomeadamente a “capa dura, as dimensões e o formato, a qualidade do papel e o tipo de impressão em quadricromia, para além do reduzido número de páginas (32)” (Ramos, 2018, p.5), a ilustração é uma componente central no livro-álbum, sendo um dos elementos distintivos relativamente a outros formatos. Como refere Ana Margarida Ramos (2007):

A ilustração, neste sentido, aventura-se por caminhos que ultrapassam claramente a atração dos leitores ou a mediação da mensagem do texto, através do apoio fornecido ao nível da descodificação do(s) sentido(s) do texto, apresentando-se também quer como forma de aprofundar o seu sentido, amplificando as possibilidades da história, quer como sua «alternativa», preenchendo as lacunas do texto ou apontando outras hipóteses de sentido para além das explicitamente referidas. (p.242)

Considerando as reflexões anteriores, “relegar o ilustrador para uma mera função de produtor de ecos – ilustração pleonástica – ou de decorações, é negar desde o início possibilidades de acesso a mais altos níveis de qualidade” (Rocha, 2001, p.19).

A escolha deste formato deve-se em grande parte ao editor Pedro Seromenho que, para além desse papel, exerce o papel de principal autor da editora, bem como o de ilustrador. Neste sentido, a Paleta assenta numa estratégia de auto-edição. José Afonso Furtado (2012) define auto-edição como “a decisão de um autor publicar uma obra por si escrita, em nome próprio, assumindo o grosso das responsabilidades inerentes à sua opção: financia, produz, comercializa e vende o seu próprio livro” (p.150). Esta estratégia é comum a outros editores para crianças, de que são exemplos o editor e poeta João Manuel Ribeiro da editora Trinta Por Uma Linha; a editora e autora Isabel Minhós Martins da editora Planeta Tangerina, e a editora e autora Adélia Carvalho da editora Tcharan. Porém, no caso da Paleta, a grande maioria das publicações é da autoria do editor.

O papel de um editor é crucial no processo de publicação e no sucesso de uma editora. De um modo geral, o editor vive para encontrar livros nos quais acredita e levá-los até aos leitores (Ginna, 2017, p. 17). Nesse sentido, é responsável pela seleção de originais, pela sua edição e, posteriormente, pela sua publicação, promoção e distribuição. Tal como Dunham (2014) refere:

This aspect of editing – selecting material for publication – is as much an art as science. It requires taste, sensitivity to the readers’ needs and desires, a feel for what is good writing, and a sense of which new and untried material will appeal to readers. (p.2)

Tendo em conta a relevância que a auto-edição tem na editora, a oferta editorial da Paleta está profundamente marcada pelo gosto e visão artística do editor Pedro Seromenho. Não só nos livros da sua autoria, mas também na escolha de outros autores que integram o do catálogo. Todos os livros editados oferecem histórias com as quais a equipa se identifica ou nas quais vê algo de especial, quer seja a nível literário ou estético. Como Thompson (2010) refere:

Most small presses tend to be strongly editorially driven and to publish books about which the founder-owner(s) feel passionate. This is a world in which passion, commitment and belief play a crucial role – whether it is political commitment, countercultural beliefs or a passion for certain kinds of writing and literature. That the books taken on should sell and make money matters, of course, but this is rarely the most important consideration (p.160)

Como sublinha Thompson, numa pequena editora, apesar de ter maior liberdade criativa, o editor tem que ser ponderado nas escolhas que faz, pois cada livro tem um risco financeiro associado. Neste caso, e em muitas editoras de pequena dimensão, o papel do editor estende-se ao de responsável financeiro. Nesse sentido é necessário colocar em prática várias estratégias que assegurem o sucesso da editora, nomeadamente uma análise dos custos associados a cada publicação e, sobretudo, ponderar se esta terá mercado. Ginna (2017) resume bem esta questão:

The most important question the editor must answer about any acquisition is Who is the audience for this book? It's not enough to be excited about a book – the publisher's job is to put that book in the hands of readers, and that begins with having some idea of who they are. (p. 24)

Nesta ordem de ideais, os editores da Paleta estão muito atentos ao mercado, às tendências e às necessidades das crianças-leitoras, e tentam encontrar o ponto de equilíbrio perfeito entre o que o público-alvo deseja e o que lhes interessa publicar. Um dos temas mais comuns, que desenvolverei mais à frente no capítulo 2.2.4., é a importância da proteção ambiental. É um tema com o qual as gerações mais jovens se identificam bastante. Nesse sentido, a editora tem-se focado em criar projetos que englobam esta temática. É um dos exemplos que ilustra bem o casamento entre algo que apaixonou a equipa editorial, que interessa ao mercado e que tem valor social. Isto porque os editores são também mediadores culturais e juizes de qualidade e gosto (Thompson, 2010, p.8).

Um outro serviço prestado pela Paleta são as edições de autor. Apesar de não apostar muito neste tipo de projeto, que vai acontecendo em paralelo com as suas atividades principais, a editora vê neste serviço uma forma de rentabilizar a equipa, principalmente no que diz respeito ao design, paginação e ilustração.

Com a saturação do mercado e, conseqüentemente, as frequentes rejeições por parte das editoras, novos autores vêm na auto-edição uma entrada no circuito editorial. Esta escolha é feita pelos mais variados motivos. Para além das rejeições já mencionadas, por vezes o objetivo do autor passa por partilhar algo de mais pessoal com um pequeno círculo e não tanto por motivos comerciais. Também a vontade de ter “total liberdade criativa” e de “garantir uma total proteção dos seus direitos” são outros motivos que justificam esta escolha (Furtado, 2012, p.150).

Esta é ainda uma prática um pouco mal vista no mundo editorial devido à influência dos *Vanity Publishers* que obtêm “os seus proventos transferindo para o autor os custos de produção” (Furtado, 2012, p.150). Ainda segundo Furtado (2012): “Embora exista um contrato entre as partes, o editor não tem qualquer preocupação pela qualidade ou possibilidades comerciais da obra” (p.150). A falta de controlo da qualidade literária é uma das principais críticas a este tipo de publicação e às editoras que o fornecem. Ao contrário dos típicos *Vanity Publishers*, a Paleta importa-se com a qualidade do texto, da ilustração e da impressão, tal como se de um livro do seu catálogo se tratasse. No caso da Paleta, as edições de autor são selecionadas e pretende-se que levem o nome da editora a outros canais.

Durante o meu estágio tive a oportunidade de acompanhar parte do processo de uma dessas edições – *Maria Mulata* de Kátia Santosi, com ilustração de Dina Sachse. A ideia da edição do livro surgiu após a autora criar um negócio de bonecas de trapo. Neste caso, o livro seria uma extensão do seu negócio original.

1.2.3. Autores e Ilustradores

Os autores que constroem o catálogo são maioritariamente pequenos autores nacionais, algo que vai ao encontro da visão da editora. Realço o autor Pedro Seromenho, visto ser o autor com o maior número de títulos publicados pela editora.

No que diz respeito aos autores internacionais, destaco o André Neves, de nacionalidade brasileira, vencedor do Prémio Jabuti na categoria de Livro Infantil, em 2011, com *Obax*. A Paleta já publicou três das suas obras – *Obax*, *Entre Nuvens* e *Mel na Boca*.

Relativamente aos ilustradores, o catálogo é constituído maioritariamente por artistas nacionais. Em cada projeto desenvolvido, a editora tem sempre em mente a valorização do património cultural, natural e humano do local do projeto. É exemplo disso o livro *Luzia*, um projeto levado a cabo em parceria com o município de Castro Marim que tive a oportunidade de acompanhar durante o meu estágio. A obra foi ilustrada por Elias Gato, um artista e professor local. Neste projeto em particular foi especialmente importante cooperar com um artista local, tendo em conta que a história retrata a vida da mãe do artista Paco de Lucía, natural de Castro Marim, e por isso, é também uma celebração da história da própria vila.

O papel do ilustrador é extremamente importante, e a escolha do mesmo é feita consoante o registo do ilustrador que melhor se adequa ao projeto em questão. Nancy Siscoe (2017) diz que este processo é um pouco como *matchmaking*, no sentido em que idealmente ambos juntos valem mais do que a soma das suas partes (p. 182).

1.2.4. Catálogo

O catálogo de uma editora é a sua identidade. Através dele somos capazes de ver as suas motivações e visão. O catálogo da Paleta totaliza 26 títulos:

1. *O Reino do Silêncio* (2010) – Pedro Seromenho
2. *A Nascente de Tinta* (2010) – Pedro Seromenho
3. *900: Histórias de um Rei* (2010) – Pedro Seromenho
4. *A Estrelinha Pálida* (2011) – Pedro Seromenho
5. *Porque é que os Animais Não Conduzem?* (2011) – Pedro Seromenho
6. *A Grande Fábrica de Palavras* (2012) – Agnés de Lestrade e Valeria Docampo
7. *Branca de Neve* (2012) – baseado no conto de Jacob & Wilhelm Grimm; adapt. Suzanne Kabok; trad. Elisabete Ramos; il. Benjamin Lacombe
8. *Obax* (2013) – André Neves
9. *A Fuga da Ervilha* (2013) – Pedro Seromenho e Patrícia Figueiredo
10. *À Roda do Coração* (2013) – Lurdes Breda e Cátia Vidinhas
11. *As Gravatas do meu Pai* (2014) – Pedro Seromenho
12. *Entre Nuvens* (2014) – André Neves
13. *O Vale dos Moinhos* (2014) – Noelia Blanco e Valeria Docampo
14. *Estafeta Júnior 221* (2016) – Gisela Silva e Sandra Fernandes
15. *A Cidade que Queria Viver no Campo* (2017) – Pedro Seromenho
16. *Mel na Boca* (2018) – André Neves
17. *O Leão e o Pássaro* (2018) – Marianne Dubuc
18. *O Meu Avô Consegue Voar* (2018) – Pedro Seromenho e Sebastião Peixoto
19. *Não é Nada Complicado* (2021) – Samuel Ribeyron; trad. Pedro Seromenho
20. *Sim!* (2022) – Flávia Barbosa e Zita Pinto
21. *O Avental da Minha Avó* (2022) – Andreia Duarte e Natália Cóias
22. *O Pequeno Ladrão de Palavras* (2022) – Nathalie Minne

Do catálogo faz parte uma coleção intitulada *Reciclomania*, constituída por quatro livros:

1. *Chico Fantástico: super herói de plástico* (2011) – Pedro Seromenho e José Machado
2. *Felismina Cartolina e João Papelão: uma paixão de papel e cartão* (2011) – Pedro Seromenho e Sandra Fernandes
3. *O Palhaço Avaria e o Planeta Bateria* (2011) – Pedro Seromenho e Sebastião Peixoto
4. *Maria Botelha: a garrafa aventureira* (2011) – Pedro Seromenho e Sebastião Peixoto

A oferta editorial da Paleta é, pois, sobretudo de literatura infantojuvenil, com temáticas variadas e sempre acompanhadas pela intenção de sensibilizar as crianças para as mesmas. Saliento as relações familiares, sobretudo a relação com os avós e pais, a importância da amizade, a descoberta da nossa verdadeira paixão, os sonhos e a sua concretização, o amor em todas as suas formas, a infância e a pressa de crescer, e a inclusão social, especialmente da comunidade cigana. São também abordados temas mais formativos, como a reciclagem e a proteção ambiental, o sistema digestivo e até as regras rodoviárias, mas sempre com uma abordagem divertida, adequada ao público infantil.

Relativamente ao tema ambiental, destaco os livros *Aguarela*, integrado num projeto levado a cabo com a ENA- Agência Ambiental da Arrábida para o ENEA 2020, *O Senhor Ribeiro e o Guarda-Rios* para os 63 municípios das Águas do Norte no âmbito do Fundo Ambiental, e a coleção de 4 livros, 4 cores, 4 ecopontos, *Reciclomania*, para a comemoração dos 15 anos da Sociedade Ponto Verde (Bird watching sagres, 2021).

Os livros são pensados em consonância com as exigências do Plano Nacional de Leitura, sobretudo relativamente ao mérito literário e à dimensão estética. É importante destacar que quatro dos títulos publicados pela Paleta integram o PNL, nomeadamente *900: Histórias de um Rei* e *Porque é que os Animais Não Conduzem?*, ambos da autoria de Pedro Seromenho, *A Grande Fábrica de Palavras* de Agnés de Lestrade e Valeria Docampo, e *Branca de Neve*, uma adaptação do conto dos irmãos Grimm por Suzanne Kabok. A

integração no PNL confere prestígio à editora, “que contribui de forma definitiva para a consolidação de vários autores/as infantojuvenis no mercado editorial, assim como para a sua inclusão nos projetos curriculares das escolas” (Soares, 2015, p.32). Para além de promover o seu catálogo e alargar o seu mercado, solidifica a sua posição como uma editora infantil de qualidade.

A Paleta tem um catálogo ainda relativamente reduzido. O seu crescimento é feito de forma lenta, pois o objetivo não é produzir apenas por produzir, mas “coleccionar” obras com as quais a editora se reconhece e que passam a ser a identidade da editora. Interessa à Paleta publicar novos livros, mas também cultivar o catálogo existente, cujos livros captam, ainda hoje, a atenção de novos leitores. Nesse sentido, vários títulos já tiveram segundas e até quintas edições. Apesar de as tiragens serem reduzidas, é notável a longevidade de certas obras, como exemplo é o caso dos títulos integrados no PNL.

1.3. Estratégia de Venda e Distribuição

1.3.1. Estratégia de Venda

O surgimento de novas editoras dedicadas exclusivamente ao universo infantojuvenil, como é o caso da Paleta de Letras, e a oferta cada vez mais diversificada de títulos, faz com que a competitividade neste setor seja forte.

Para sobreviver neste setor tão competitivo, as editoras têm que pôr em prática uma estratégia de venda que assegure o seu futuro. Uma das formas que a Paleta utiliza para gerar rendimento são as edições de autor já referidas. Para além disso, sendo uma pequena editora, é fundamental que as funções sejam transversais a todos os membros. O limitado número de recursos humanos exige mais versatilidade e flexibilidade. Por isso mesmo, é frequente o recurso ao *outsourcing* para várias tarefas, nomeadamente a revisão textual e a ilustração. É uma ferramenta muito utilizada pelas editoras, sobretudo pelas de pequena dimensão que, deste modo, conseguem reduzir os custos associados a certas operações.

A estratégia da Paleta assenta, de acordo com Porter, na diferenciação, sendo que “esta estratégia pressupõe que a empresa oferece, no âmbito de toda a indústria, um produto diferenciado (de maior qualidade e com mais funções), que seja considerado único pelos clientes.” (Furtado, 2009, p.71). Para além do objeto em si, feito com gosto e com garantia de qualidade, a Paleta oferece uma experiência personalizada, quer seja nas atividades que faz através do livro-objeto, quer seja na forma como vê o livro como algo dinâmico, que pode ser lido e experienciado de diversas formas.

Para colocar esta estratégia em prática, a Paleta trabalha diretamente com escolas e bibliotecas, apostando também no contacto direto com o consumidor, através de atividades como horas do conto, sessões de escrita criativa e *workshops*. Um exemplo desta interação é a publicação de um livro essencialmente feito pelas crianças nas várias oficinas de escrita criativa e ilustração com o autor Pedro Seromenho e o ilustrador Sérgio Ribeiro, no âmbito do projeto “Para Amares a Leitura”, em parceria com o município de Amares. O livro consiste numa compilação de textos e ilustrações da autoria de vários alunos, editados por Sérgio Ribeiro.

Além disso, a Paleta alia-se a livrarias independentes, a associações e instituições ligadas à educação e à cultura. Estes são parceiros estratégicos fundamentais, como veremos em 2.4..

A venda *online* é fundamental para chegar de forma direta ao consumidor e, por isso, tem que ser incluída na estratégia da editora. Especialmente no contexto pandémico que vivemos, foi crucial manter esse canal aberto. A editora possui uma loja *online* no seu *website* para esse efeito. Esta plataforma digital é importante para manter todo o catálogo vivo e disponível para o público, quando o interesse das livrarias já é escasso ou nulo. Como foi já referido, a Paleta tem uma filosofia pouco comercial. Nesse sentido, o *marketing* digital praticado por ela está sobretudo direcionado para a promoção e divulgação dos projetos nos quais está envolvida, tendo como objetivo mostrar o que fazem e difundir essa componente da sua atividade editorial. Isto é importante porque o sucesso da editora se deve também à reputação que tem criado ao longo da sua existência através da chamada *word-of-mouth influence*. Tal como explica Gary Armstrong *et al* (2020):

Word-of-mouth influence can have a powerful impact on consumer buying behavior. The personal words and recommendations of trusted friends, family, associates, and other consumers tend to be more credible than those coming from commercial sources, such as advertisements or salespeople. (p.165)

É muito importante para a Paleta cultivar boas relações com os seus parceiros que, consequentemente, vão divulgar e recomendar os serviços prestados pela editora.

1.3.2. Distribuição

Esta etapa é extremamente importante para a sobrevivência de uma editora, na medida em que é através desta que o livro é colocado nas mãos do leitor. No entanto, é também a fase mais problemática em todo o processo editorial. Nas palavras de Paulo Faustino (2021), “distribution has become the ‘Achilles heel’ of the entire editorial system, as in the Portuguese case, where small publishers have difficulty in accessing major bookstores and chains” (p.66). Isto acontece tanto por limitações financeiras e consequente dificuldade de negociação, como por as editoras mais pequenas não terem títulos que respondam às necessidades das grandes superfícies num contexto de grande concentração editorial. De acordo com Nelson de Matos (2001), esta situação:

começou na área da comercialização com o aparecimento das grandes superfícies de venda, integradas em grupos empresariais poderosos, passou depois pela formação de fortes grupos livreiros como o caso das livrarias Bertrand, culminou com a chegada ao nosso mercado de um grupo europeu como a FNAC, e alguns outros se aproximam, como o vizinho El Corte Inglés, mesmo na área da edição podemos falar da antiga presença entre nós do Grupo Bertelsmann, através do Círculo de Leitores e mais recentemente da Temas e Debates, do Grupo Notícias/Portugal Telecom, com a Editorial Notícias, a Oficina do Livro e a sua rede de livrarias, da própria Dom Quixote hoje integrada no Grupo Planeta, o mais importante grupo editorial da Península Ibérica (*apud* Neves *et al.*, 2012, p.33)

Os elevados valores exigidos pelos grandes grupos de distribuição que, segundo Rui Beja (2011), rondam os 80% em margens brutas, fazem com que as margens das empresas

editoras e distribuidoras sejam esmagadas (p.59), aumentando o fosso entre pequenas e grandes editoras.

Neste contexto, as pequenas editoras deparam-se com vários desafios. As grandes distribuidoras criam, muitas vezes, obstáculos à distribuição de novos autores ou autores pouco reconhecidos, dando preferência a autores bem estabelecidos no mercado, com *best-sellers* conhecidos pelo público. Tendo o propósito de dar voz a novos autores e apostar em autores mais pequenos, a Paleta encontra nesta questão uma incompatibilidade.

Outro aspeto que penaliza as pequenas editoras é o prazo de validade do livro cada vez mais curto. Considerando o número reduzido de títulos que estas publicam e a ausência de *best-sellers* nos seus catálogos, estão em grande desvantagem em relação aos grandes grupos.

Em geral, a distribuição no setor editorial português desdobra-se em dois modelos: distribuição própria e distribuição feita por terceiros. “The major publishing groups run their own distribution and place the facility away from the headquarters, while the very small publishers with insufficient turnover to attract a distributor have to do it themselves from their office or garage” (Clark, Philips, 2020, p.303).

A Paleta teve, nos primeiros anos de atividade, distribuição feita por terceiros. Porém, perceberam que esse modelo não era adequado para eles e começaram a ser responsáveis pela sua própria distribuição. Entre as várias razões apontadas pelo editor para justificar a mudança estão a competitividade desses lugares e a desvalorização e desrespeito pelo livro.

A distribuição feita por terceiros traz bastantes vantagens para uma editora, nomeadamente a colocação dos livros em locais com mais destaque, onde mais facilmente são vistos e, consequentemente, comprados, o que faz aumentar o número de consumidores e o reconhecimento da editora. No entanto, a Paleta percebeu que, com este modelo de distribuição, a editora perde o controlo sobre a informação acerca dos seus livros e das livrarias onde estão presentes. Pesando os pontos positivos e os pontos negativos, chegaram à conclusão de que a visibilidade e as vendas proporcionadas pelo

primeiro modelo de distribuição não iam ao encontro do que a editora pretendia. Neste momento, continuando a distribuir os seus livros por conta própria, estão focados na lealdade dos seus consumidores atuais e em chegar a tantos outros à sua maneira, apoiando-se no valor inerente aos livros que publicam, na sua estratégia de contacto direto com os seus consumidores e nos seus parceiros estratégicos.

1.4. Parceiros estratégicos

Um dos principais canais utilizados pela Paleta são as livrarias independentes, sobretudo as locais. A pequena livraria bracarense de eleição é a Centésima Página, que dedica uma secção significativa da livraria à literatura infantil. A relação entre as pequenas editoras e as livrarias independentes é, geralmente, muito próxima. Não só porque, habitualmente, ambas procuram diferenciar-se no mercado, procurando nichos e públicos especializados, mas também porque partilham desafios e dificuldades, e possuem um “inimigo” comum: os grandes grupos editoriais e livreiros. Enquanto que as pequenas editoras se vêem limitadas pela cultura do *best-seller* das grandes cadeias de livrarias, que coloca barreiras à entrada de novos autores, e pela “imposição unilateral de condições altamente desfavoráveis (...) exigindo-lhes descontos leoninos que vão já até quase 50% sobre o preço do livro”, as livrarias são muito penalizadas pelas frequentes infrações à Lei do Preço Fixo do Livro praticadas pelas mesmas grandes superfícies (Queirós, 2018).

Por força da pandemia, a Paleta, que trabalhava principalmente junto de escolas e bibliotecas, foi obrigada a alterar o seu modelo de negócio e teve que encontrar outros parceiros estratégicos. Direccionaram-se então para os municípios, para as Comunidades Intermunicipais e entidades governamentais, como o PNL. Quando iniciei o estágio, um dos projetos que decorria era o “Realiza-te” com a Comunidade Intermunicipal de Coimbra. Nele estava integrado o livro *Inês, a inventora de profissões*, e incluiu sessões de leitura com as crianças dos vários municípios.

Juntamente com as novas formas de trabalhar que a editora implementou, foi crucial manter o contacto com as crianças e escolas. As sessões *online* com autores e ilustradores,

os *workshops*, oficinas de escrita e ilustração, tertúlias e *masterclasses* para professores e bibliotecários foram um importante auxílio durante esta fase.

Este modelo, embora muito benéfico, traz consigo limitações e desafios. O contacto *online* não é tão próximo como o presencial e não há tanto *feedback* por parte das crianças. Para além disso, como toda a vida das crianças ficou limitada ao modelo *online*, incluindo as aulas e atividades extracurriculares, era visível o desgaste resultante deste formato. Numa fase mais avançada da pandemia, as sessões *online* passaram a ser feitas com as crianças nas salas de aula, aproximando-se um pouco da normalidade.

Apesar de ser uma editora direcionada para o imaginário infantil, a Paleta trabalha também com jovens que frequentam o ensino secundário, principalmente os que frequentam o curso de Artes. As sessões são mais relacionadas com a ilustração, incluindo as várias técnicas e os programas utilizados, tendo sempre como base o livro infantil do projeto em questão.

Para além das escolas e bibliotecas, a Paleta tem como parceiros várias organizações culturais locais bracarenses. São exemplos a Mosaico – uma plataforma de projetos inclusivos artísticos e educativos, o Tin.Bra – uma academia de teatro e, mais recentemente, a Escola D. Maria II, com quem colaboram nos vídeos inclusivos de língua gestual. Todos os parceiros são fundamentais para a Paleta levar a cabo a sua missão, bem como chegar a novos mercados.

É importante notar que em cada projeto desenvolvido pela editora, há sempre a preocupação em colaborar com os recursos locais, quer seja com livrarias independentes, ilustradores ou organizações.

1.5. Posicionamento no setor editorial

Concluiria esta apresentação da Paleta com umas breves considerações sobre o posicionamento desta empresa no setor editorial português. Como procurei mostrar e na sequência do que foi sendo dito, a Paleta situa-se ao lado das pequenas editoras para crianças. Se, por um lado, grande parte das editoras que publicam exclusivamente para um público infantil são de pequena dimensão, a Paleta compete com elas, mas também com os grandes grupos editoriais que dominam o mercado de literatura infantil. Como nota Ana Margarida Ramos (2015): “A edição de literatura para a infância e juventude em Portugal, centrada em dois grandes grupos económicos, coloca as pequenas editoras em grandes dificuldades que têm sabido contornar com muito trabalho, imaginação e aposta na qualidade.” (p.222).

Ambos os grandes grupos editoriais mencionados pela autora – Porto Editora e Leya – nasceram voltados para a educação, dedicando-se à publicação de livros destinados ao ambiente escolar, manuais escolares e materiais de apoio ao estudo. Dedicam-se também ao desenvolvimento de plataformas digitais ligadas à educação, como são exemplos a Escola Virtual e a Infopédia, no caso da Porto Editora, e a Aula Digital, da Leya.

Apesar de não ter nenhuma chancela dedicada exclusivamente ao público infantil, a Porto Editora engloba este género literário sobretudo na chancela Porto Editora e, levemente, na chancela Assírio & Alvim. O seu catálogo conta com obras de Manuela Bacelar, Sophia de Mello Breyner Andresen, Luísa Ducla Soares e Álvaro Magalhães.

A Leya, também voltada para as edições escolares, dedica uma porção mais significativa à literatura infantojuvenil. Destacam-se as chancelas ASA, Caminho, D. Quixote, Gailivro, Oficina do Livro e Texto Editores. No seu catálogo estão presentes nomes como António Torrado, José Saramago, David Machado e Alice Vieira.

Para além dos grupos editoriais referidos, é importante mencionar a Penguin Random House Grupo Editorial que, a meu ver, domina o mercado infantojuvenil português. Ao

longo dos anos, adquiriu várias editoras e chancelas, e conta, atualmente, com seis chancelas direcionadas ao público infantil e juvenil – Booksmile, Nuvem de Letras, Nuvem de Tinta, Fábula, Lilliput e Alfaguara Infantil e Juvenil – sendo a Booksmile “a maior chancela exclusivamente infantojuvenil em Portugal”, de acordo com o que é possível ler no seu *website*.

Em todos os grupos mencionados é possível identificar aspetos em comum, que contrastam com o que, usualmente, vemos nas pequenas editoras, nomeadamente a grande quantidade de autores estrangeiros presentes nos vários catálogos e o carácter comercial dos livros que publicam. Ana Margarida Ramos (2015) refere que se verifica “um aumento da quantidade em termos da oferta, o que tem como consequência o abafamento da visibilidade da qualidade de algumas obras.” (p.222). Esta oferta deve-se, sobretudo, aos grandes grupos editoriais que, graças à sua vantagem competitiva, conseguem publicar um grande volume de títulos. Por sua vez, as editoras de menor dimensão apostam na qualidade literária e estética das suas obras ao invés da quantidade.

Apesar da existência de obras com grande qualidade e de autores de renome nos seus catálogos, é relevante mencionar a forte presença de obras com qualidade literária reduzida, que denotam um carácter claramente comercial. Isto é resultado da prioridade que, geralmente, os grandes grupos dão ao lucro.

Assim, pequenas e grandes editoras assumem estratégias distintas, como explica Legendre (2006):

De um modo geral, a indústria cultural é conceptualizada enquanto sistema dual, composto por novas editoras que compreendem estratégias de diferenciação face aos grandes grupos. Pequenos e muito pequenos editores, fortemente especializados, dirigidos a nichos de mercado, geralmente com uma baixa produção de títulos versus as grandes empresas que visam os mercados nacionais e internacionais, com produtos estandardizados de grande série (apud Neves *et al.*, 2012, p.42).

É relevante mencionar também que, como fogem um pouco ao conteúdo e autores considerados *mainstream*, as pequenas editoras não sentem que a competitividade é tão feroz, em comparação com o que acontece entre as grandes editoras. Havendo, inclusive, ajuda mútua entre pequenas editoras.

Como foi já referido, o setor editorial é altamente competitivo, sendo que as editoras não só competem pelo conteúdo, mas também pelos consumidores (Thompson, 2010, p. 11). Com isto em mente, a Paleta tem a vantagem de possuir conteúdo próprio e, por isso, não está tão dependente do conteúdo que consegue encontrar no mercado. Como faz notar Woll (2014): “Many smaller publishers actually acquire (create) manuscripts through their own writing efforts; they are author and publisher together. Thus acquisition for them simply means finding another project to write and doing it themselves.” (p.116). Uma das grandes vantagens diferenciadoras da Paleta são os projetos que desenvolve com várias entidades, especialmente com as Comunidades Intermunicipais. São projetos que permitem alcançar outros mercados, bem como criar vários canais de rendimento e trabalho, não dependendo exclusivamente da venda de livros. Geralmente, o editor Pedro Seromenho é o autor de eleição para os livros desenvolvidos nestes projetos.

2. O Estágio

2.1. Análise de manuscritos

A principal tarefa à qual me dediquei durante o estágio foi a receção e análise de manuscritos ou originais, ao lado do editor Pedro Seromenho. Tendo em conta o avultado número de manuscritos que a editora recebe, foi necessário ter alguém responsável pela receção dos mesmos, que fizesse uma primeira avaliação, de forma a acelerar o processo de análise, e que desse uma resposta rápida aos autores que contactavam a editora. Esta função pode ser comparada à de um assistente editorial. Katie Henderson Adams (2017) explica:

Though acquisitions are primarily the responsibility of the editor, in some houses the editorial assistant will begin reading submissions for her boss almost immediately. Due to the volume of submissions most editors receive, they need their editorial assistants to be an extra set of eyes to either read submissions first— flagging those that are worth extra attention and drafting rejections for those that aren't— or evaluate promising projects alongside their boss. (p.233)

A análise de manuscritos, contudo, diferencia-se de outras tarefas editoriais, na medida em que esta tem um peso de decisão acrescido, considerando a incerteza de sucesso que o manuscrito escolhido comporta. Além disso, a subjetividade inerente ao gosto pessoal do editor, faz com que seja uma atividade que não segue uma linha concreta. Como refere Betsy Lerner (2017): “There are no licenses, courses, guidebooks, or manuals. There is some mentoring but no real supervision where editing is concerned” (p.71). É uma competência que não se adquire seguindo passos específicos, mas que se adquire sim com a experiência e com o auxílio de outros editores.

Cada editor tem o seu próprio guia com critérios distintos, mas o grande objetivo comum a todos é descobrir o livro que será o próximo grande êxito. No fundo, os editores procuram textos que os entusiasmem de tal forma que se torna imperativo partilhá-los com o mundo. Tal como Lerner (2017) refere: “Acquisitions editors are in it for the high, for the feeling that something amazing is happening when they start to read fresh pages.”

(p.69). Desde que comecei a analisar os manuscritos, tornou-se claro que essa sensação não seria comum, o que a torna mais especial.

Na Paleta, a maioria dos manuscritos chegava até à equipa editorial através do seu e-mail, apenas uma pequena parte chegava diretamente ao editor, por via de um contacto próximo. Sendo o setor editorial bastante competitivo, não é surpreendente que ter contactos estratégicos dentro da indústria se torne fundamental para acelerar o processo penoso de encontrar uma editora que arrisque publicar o livro de um novo autor, sobretudo tendo em conta a abundância de manuscritos que uma editora, mesmo de pequena dimensão, recebe. As recomendações feitas por alguém próximo do editor são, por vezes, a única forma de o autor ver o seu manuscrito chegar à secretária de um editor. No entanto, na Paleta, e durante o estágio, um dos meus grandes objetivos foi tratar todos os autores de igual forma, independentemente de como entravam em contacto connosco.

Como a editora não tinha critérios específicos para a análise dos originais, estabeleci alguns critérios gerais para me orientar no processo de seleção. Eram, geralmente, textos literários direcionados ao público infantil, que se desdobravam em dois géneros textuais principais: prosa e poesia. Embora com uma presença menos significativa, surpreendeu-me a quantidade de autores que ambicionam publicar poesia, pois é algo menos explorado na literatura infantil. Predominantemente, os autores optavam por ficção, embora tenha recebido alguns textos de não-ficção. Uma pequena parte dos autores tinha como objetivo publicar um livro infantil relacionado com a sua área profissional, nomeadamente filosofia, psicologia e linguística. Achei estes textos particularmente interessantes por abordarem assuntos pouco presentes na literatura infantil. No entanto, não se adequavam à linha editorial da Paleta.

As temáticas dos restantes textos eram variadas, o que tornou a tarefa interessante. Predominantemente, os autores abordaram as alterações climáticas e a relação com a natureza, as relações interpessoais e com animais de estimação, as emoções e a perceção do tempo, bem como temas mais didáticos, nomeadamente os sinais de trânsito e a reciclagem. Por outro lado, eram abordados assuntos que não vão tanto ao encontro do que a Paleta publica, por exemplo, a morte e o luto.

O uso da personificação, tipicamente presente na literatura infantil, era bastante comum, havendo histórias cujas personagens principais eram animais, objetos de cozinha, cartas e brinquedos. Além disso, o uso da rima, presente inclusive nos textos em prosa, e do trocadilho era frequente, atribuindo um carácter humorístico ao texto.

Na análise, foi importante confiar no meu instinto, no meu gosto pessoal e nos conhecimentos que fui obtendo ao longo do meu percurso académico, particularmente no que diz respeito à edição de literatura infantojuvenil e à revisão textual. Apesar de a minha função não englobar a revisão, fazia-o inconscientemente na leitura e análise de manuscritos. Nesse sentido, acabei por colocar em prática esses conhecimentos, oferecendo, por vezes, sugestões de mudanças nos textos tendo em vista o seu melhoramento.

Para além disso, apoiei-me no *feedback* que recebia do editor Pedro Seromenho, e em opiniões de profissionais da área. Um dos capítulos do livro *What Editors Do* que me fascinou desde a primeira leitura foi o de Nancy Siscoe “Once upon a time lasts forever” (2017, p.177-186). A forma apaixonante como resume o que editar livros para crianças engloba foi muito motivante para mim, no início desta atividade. Dividindo o capítulo em *The Why*, *The What* e *The How*, a autora partilha a sua experiência como editora de livros para crianças, bem como as especificidades do *picturebook*, a relevância da ilustração, e a importância de pensar no mediador de leitura adulto.

Siscoe menciona também os textos que compõem a sua *inspiration file*, e levanta várias questões, incluindo as que menciono neste capítulo, que me foram muito úteis durante a análise, assim como as perguntas essenciais que qualquer editor deve considerar durante a leitura, segundo Richard Jackson: “Does this story convince me? Do I care what happens to these people? Is the voice authentic? Has a young person’s nature somehow caused the action? Have I read this before?” (p.180). Por tudo isso, procurei colocar estas questões aquando da análise de manuscritos.

Numa primeira leitura, era importante ter em conta se o texto se adequava a um público infantil e se a história se enquadraria na linha editorial da Paleta. Era também na primeira

leitura que percebia se a história me dizia algo, ou se era facilmente esquecida. Um dos lemas da editora que frequentemente ouvia estava sempre presente na minha mente: “Se não te lembras da história é porque não é boa o suficiente para publicar”.

Todos os livros começam com uma ideia. Por isso, um dos principais critérios prendia-se com o interesse e originalidade da ideia, da temática. Foi igualmente importante ter em conta o modo como essa ideia e essa temática eram trabalhadas e desenvolvidas. Na verdade, por vezes, a história era prometedora, mas o seu desenvolvimento e a sua construção ficavam aquém das expectativas.

Outro aspeto relevante prende-se com o tempo e o ritmo da narrativa. Grande parte dos textos que recebia eram demasiado longos para o formato do livro-álbum. Tendo em conta o limitado número de 32 páginas e a forte presença da ilustração, o texto tem que ser sucinto e com um bom ritmo, de forma a incentivar a criança-leitora a virar as páginas, algo que no livro-álbum é bastante importante. Toda a sequência narrativa, visual e verbal, é intencional e serve vários propósitos. Como nota Lawrence R. Sipe (2002):

The picturebook is not only a slowmotion series of presented verbal and visual images; the author or illustrator can use the brief hiatus in various meaningful ways as we turn the page. Page breaks can function as signals of changing perspectives, psychological states, or changing emotions on the part of the characters in the book; they may redirect our feelings or our attention. They may create suspense and drama, they may confirm or foil our predictions, and they may represent gaps in the narrative that the reader or viewer must bridge (p.38)

Constatei que o que mais perturbava o ritmo era a repetição desnecessária, quer fosse de palavras específicas ou de ideias, e a explicação excessiva. Desta forma, rapidamente notei a vantagem de ler em voz alta. Desde criança que tenho esse hábito, e, nesta tarefa, foi extremamente útil para encontrar falhas que, de outra forma, passariam despercebidas. Tal como refere Nancy Siscoe (2017): “The best way to ensure a happy reading experience is to read the book aloud yourself. Note the places you stumble, where a sentence goes on too long, where the words don’t quite flow.” (p.183). Este é um pormenor importante

sobretudo no contexto de literatura infantil, pois as histórias, geralmente, são lidas em voz alta pelos mediadores de leitura.

Um aspeto fundamental, durante a análise, era ter sempre em mente o leitor, e imaginar como este iria ler e interagir com o texto. A forma como as crianças se relacionam com as histórias não é igual à forma como os adultos o fazem, mesmo tratando-se de literatura infantil. Nancy Siscoe (2017) nota:

I've heard it said that there are two types of readers— those who read to understand their world and those who read to escape. As I'm a largely escapist reader myself, this resonates. But for the youngest readers, pretty much all books are about understanding their world. To a baby everything is new, and so the youngest books are all about recognition. (...) Understanding ripples outward, with the child always at the center. (p.180-181)

Frequentemente dava por mim a ler o texto e a ponderar se gostaria de o ter lido quando tinha 6, 8 ou 10 anos. Especialmente por se tratar de um público infantil, sentia a responsabilidade de garantir que o texto que chegava até ele tinha qualidade, e que seria uma boa experiência literária. Como Nancy Siscoe (2017) menciona:

The books we read as children have an indelible impact. Most people can remember their first favorites in great detail. They are like cherished friends – first loves. But try to recall the plot of a book you read two or three years ago... Children's books last. Who wouldn't want to be part of that? (p.177)

Essa relação editor-leitor é quase invisível porque não se estabelece um contacto direto entre as partes, porém, a relação existe e é extremamente importante. Aliás, é uma das três relações mais importantes no setor editorial, juntamente com as relações editor-autor e autor-leitor. Neste sentido, foi importante identificar as temáticas que achava pertinentes, com que personagens os leitores se iriam relacionar, se o universo da história seria interessante o suficiente, avaliar a qualidade estético-literária dos textos, bem como ser crítica relativamente aos aspetos negativos.

Foi exemplo disso um manuscrito que abordava a temática das emoções, que considero muito pertinente. No entanto, o autor, provavelmente de forma inconsciente, retratava as emoções e expressões de emoção, tal como chorar, como algo negativo. Na linha da leitura sensível que fazia, não achei correto partilhar um discurso que não vai ao encontro da aceitação e compreensão das emoções da criança-leitora e das pessoas em seu redor. Considerando que se trata de leitores em fase de crescimento, os livros que encontram ao longo desta fase são extremamente importantes. Como nota Maria Nikolajeva (2018):

Young readers not only lack the experience of a full range of human emotions (...), but have not yet fully developed their theory of mind and empathy skills. Theory of mind refers to the ability to understand how other individuals think. Empathy refers more specifically to understanding how other people feel. (p.114)

Neste sentido, os livros-álbum podem ser um importante veículo para o desenvolvimento da inteligência emocional da criança, bem como da empatia para com os outros. Tal como explica Maria Nikolajeva (2018):

Picturebooks involving several characters encourage young readers to engage in a more complex mind-reading, or high-order mind-reading of the type: "A thinks that B thinks that A thinks. . . ." In this process, readers are asked not only to understand what characters think and feel but also what they think and feel about each other's thoughts and feelings. (p.116)

Tal como a literacia textual e a literacia visual, a literacia emocional é uma componente importante no desenvolvimento da criança. Cabe aos editores ter estes aspetos, por vezes subtils, em consideração.

Após a leitura e análise do manuscrito, comunicava a minha opinião ao editor, que a confrontava com a sua. A minha apreciação consistia em apontar os aspetos positivos e negativos do texto, e se achava que tinha potencial de publicação. Este debate de opiniões era muito positivo para perceber o gosto pessoal do editor, bem como o que a editora pretendia publicar no futuro. O facto de os nossos gostos serem bastante semelhantes

facilitou em muito o processo. Foi também importante para validar o meu trabalho e saber que aspetos teria que melhorar. Consoante a sua resposta final, enviava o e-mail de rejeição ao autor, ou então o editor contactava diretamente o autor, de forma a discutir a possibilidade de edição do livro.

Tal como acontece em todo o setor editorial, a grande maioria dos manuscritos foi rejeitada por diversos motivos. Os predominantes foram a falta de qualidade literária, a história não se enquadrar na linha editorial da Paleta, e a ideia não ser original.

Outro motivo de peso prendeu-se com questões de comunicação: o tom condescendente e infantilizante, em resultado do uso excessivo de diminutivos, e o pendor didático-moralizante. Como adverte Siscoe (2017): “The most emphatic nos: No moralizing, no finger-wagging, no thinly veiled adult agendas. Kids can spot a good-for-you book in a heartbeat. Eye-rolling starts young.” (p.179).

Apesar desta observação, o carácter didático é parte integrante da literatura infantil. Segundo o que Clémentine Beauvais (2015) refere:

In children’s literature, the didactic mode is associated with traditional religious and doctrinal education. But, as Lisa Sainsbury argues (2013), modern and contemporary children’s literature, however child-centred, does not shy away from transmitting ethical ‘messages’; there is still very much an educational mission to the children’s book. (p.72)

Também Ângela Balça (2008) partilha esta ideia:

Os textos de literatura infantil não são inocentes, e para além de encerrarem em si mesmos valores literários e valores estéticos, estão igualmente impregnados de valores sociais e de valores éticos. A literatura infantil é assim não só um veículo de convenções literárias, mas também de paradigmas e de comportamentos vigentes e considerados adequados pela sociedade em geral. (p.2)

O carácter educacional referido, não sendo obrigatório, é legítimo e útil, na medida em que a literatura infantil é um veículo através do qual a criança se compreende e conhece

tudo o que a envolve. É essencial que existam livros-álbum que abordem questões sociais, de que são exemplo as alterações climáticas, o racismo, o feminismo, a identidade de género, e valores de aceitação e inclusão. É importante, no entanto, ter atenção ao tipo de mensagem escolhida, e à forma como essa mensagem é transmitida. Como refere a autora: “Apesar dos textos de literatura infantil serem portadores de um potencial formativo, eles não podem nem devem ser objecto de uma instrumentalização ou de uma didactização.” (Balça, 2008, p.2).

Além disso, notei que, na sua generalidade, os autores tendem a optar por narradores algo “autoritários”, que espartilham o processo de leitura, que preferem narrar em vez de mostrar, que comentam e avaliam. Como explicam Tobias Klauk e Tilmann Köppe (2022):

The telling vs. showing distinction captures two different modes of presenting events in a narrative. In a first approximation, the distinction can be taken quite literally: in the showing mode, the narrative evokes in readers the impression that they are shown the events of the story or that they somehow witness them, while in the telling mode, the narrative evokes in readers the impression that they are told about the events.

Este domínio do “telling” era por vezes quase avassalador nos textos que avaliava, ao ponto de os narradores explicarem o final da história ou a lição que os leitores deveriam retirar da mesma, subestimando a capacidade de interpretação da criança-leitora, e não lhe dando a oportunidade de tirar as suas próprias conclusões.

Esta questão está intimamente interligada com a relação estabelecida entre o emissor e recetor durante o processo de leitura, e com a ideia, defendida pelos autores abaixo mencionados, de que é neste ato que o significado da história se concretiza. Assim sendo, autor e leitor criam, em conjunto, algo novo, a partir do que o autor criou originalmente. Clémentine Beauvais (2015) resume bem esta ideia: “The text is a two-way street, walked by the addressee as well as the speaker, in the hope that they might stumble upon one another and achieve something with their mutual desire for each other” (p.70). Com base nesta ideia, a autora refere a importância da existência de *gaps* na narrativa. “Gaps are said to encourage creativity in the young reader, leading the child to ‘fill them in’ with their

own interpretation, since no clear meaning is given in either text or picture." (Beauvais, 2015, p.72). Deste modo, o autor oferece espaço à criança-leitora para contribuir, fazendo parte do processo criativo, ao invés de ser apenas recetora da mensagem escolhida pelo autor. Também Aiden Chambers refere esta ideia (1985):

As a tale unfolds, the reader discovers its meaning. Authors can strive, as some do, to make their meaning plain, leaving little room for the reader to negotiate with them. Other authors leave gaps which the reader must fill before the meaning can be complete. A skillful author wishing to do this is somewhat a play-leader: he structures his narrative so as to direct it in dramatic pattern that leads the reader towards possible meaning(s) (p.102)

Assim, o autor – através do narrador, no texto narrativo – conduz mais ou menos a leitura, oferecendo maior ou menor margem de liberdade de interpretação ao leitor, seja numa leitura a sós, ou com o auxílio do mediador de leitura. "The 'readerly gap', as it is sometimes called (Styles & Watson 1996:2), therefore implies independence on the child's part; and on the adult's part, less didacticism, less indoctrination, less subjection to ideological pressure" (Beauvais, 2015, p.73). Esta é uma questão importante, na medida em que alguns autores, talvez pela inexperiência, ainda veem as crianças como versões menos avançadas dos adultos, de algum modo indiciando alguma desconfiança relativamente à competência das crianças enquanto leitoras. Apesar de, nas últimas décadas, a literatura infantil ter conquistado a legitimação que tanto merece, sinto que alguns autores ainda não olham para os leitores adultos e leitores crianças da mesma forma.

Recusar um autor, ocasionalmente mais do que uma vez, é, certamente, a parte mais difícil da tarefa de análise e avaliação de originais. A sensação de culpa por ser um obstáculo na concretização do sonho de alguém surge quase sempre. "Não há nada como o orgulho ferido de um candidato a escritor quando tem que encarar a rejeição de um editor" (Lisboa, 2007, p.31). Para contornar esta questão, tentei sempre justificar a nossa resposta, dando algumas sugestões de melhoria, e incentivando o autor a continuar a tentar alcançar o seu objetivo.

Além disso, algo que achei importante foi não deixar os autores sem resposta. Notei que ficavam gratos por receber *feedback*, independentemente de ser positivo ou negativo, porque sentiam que o seu trabalho, apesar de ser rejeitado, fora acolhido e tratado com respeito.

Os autores que nos contactavam eram, geralmente, novos autores, sem nenhum livro publicado anteriormente, que buscam uma oportunidade para lançar a sua carreira como autor ou realizar o sonho de ver um livro seu publicado. Uns poucos já tinham livros publicados com outras editoras, inclusive estrangeiras, mas procuravam algo diferente. Nesses casos, as obras já publicadas eram também lidas, no sentido de perceber o perfil do autor e da sua escrita, bem como as temáticas que lhe interessam explorar.

Apesar de a minha tarefa se limitar à análise do texto, era importante pensar no formato do livro ilustrado ou do livro-álbum e na relação texto-imagem neles estabelecida, mesmo que a ilustração não estivesse fisicamente presente. Tendo a ilustração um papel imprescindível no livro-álbum, durante a leitura, considerava se o texto em questão tinha potencial para estabelecer uma relação com as futuras ilustrações e, desta forma, criar um livro-álbum de qualidade. “As scholars, artists and children alike have discovered, the nature of the relationship between word and image clearly lies at the heart of what makes a picturebook good, bad or indifferent.” (Salisbury & Styles, 2012, p.89).

Neste contexto, é fundamental estabelecer a distinção entre o livro ilustrado e o livro-álbum. Ambos os formatos partilham vários elementos característicos, como nota Ana Margarida Ramos (2011) sendo, por vezes, difícil especificar cada um:

A capa dura, o formato grande (ou diferente), variando de acordo com o conteúdo e com os objectivos da edição, a publicação num papel de qualidade superior, visível na gramagem elevada, o reduzido número de páginas, a presença abundante e profusa de ilustrações, a impressão em policromia, permitindo uma amplitude quase infinita no que aos jogos de cores diz respeito, a presença de um texto de reduzida extensão apresentado com caracteres de grande dimensão (e, às vezes, de tamanho variável) e, finalmente, a

qualidade e o cuidado com o *design* gráfico da publicação, alvo de um investimento particular. (p.18-19)

No entanto, é na forma díspar como é desenvolvida a relação entre texto e imagem que os dois formatos se diferenciam "Although both may be created by the same artists and illustrators, their differences lie primarily in the treatment of the material and the ways their pictures inform the reader's interpretation of the overall text" (Junko e Yokota, 2018, p.281). No caso dos livros ilustrados, texto e ilustração, embora relacionados um com o outro, são independentes. No entanto, no livro-álbum, o texto e a ilustração são indissociáveis. Como nota Ana Margarida Ramos (2011):

Neste tipo de livros (livros-álbum), a imagem não é um elemento decorativo ou complementar ao texto, como acontece com o livro ilustrado, mas pertence ao sistema de comunicação do livro, uma vez que a mensagem, sob a forma narrativa ou não, se realiza, de forma articulada, por meio de texto e de imagens. (p.25)

Assim, ambos os elementos desempenham a função narrativa da história, criando significados diversos em conjunto. Como acrescentam Martin Salisbury e Morag Styles (2012):

In contrast to the illustrated book, where pictures enhance, decorate and amplify, in the picturebook the visual text will often carry much of the narrative responsibility. In most cases, the meaning emerges through the interplay of word and image, neither of which would make sense when experienced independently of the other. (p.7)

Outra diferença entre os dois formatos, apontada por Elizabeth Bird e Junko Yokota (2018), é o facto de, tipicamente, os livros ilustrados terem um maior "word-to-page ratio" (p.281). Já no livro-álbum, a componente textual deixa de ter uma posição dominante, pois "picturebooks are principally visual in their communication. For children, the story is very important, but in this context the narrative is often told visually." (Salisbury & Styles, 2012, p.172). Neste sentido, e como referi anteriormente, grande parte dos manuscritos recebidos eram demasiado extensos para serem enquadrados neste formato. Além disso, o

uso excessivo da descrição por parte de alguns autores torna a futura ilustração acessória ou repetitiva, o que não é condizente com o livro-álbum.

A narrativa visual é perceptível na sequência de ilustrações retirada do livro *Não é Nada Complicado*, da autoria de Samuel Ribeyron, publicado pela Paleta de Letras, presente na figura 4.



Figura 4. Sequência de ilustrações retirada do livro *Não é Nada Complicado*, de Samuel Ribeyron

Ao longo da história acompanhamos o narrador e a sua vizinha Luísa, cuja amizade se desenvolve através do interesse mútuo por desenhar. Um dia, a Luísa pergunta ao narrador o que ele tem na cabeça. Não sabendo o que responder, parte numa aventura para descobrir. É então que nos mostra as várias florestas que lá habitam. Entusiasmado, quer partilhar o que descobriu com a sua amiga que, entretanto, se mudou. Entristecido, questiona-se se terá coração. Logo descobre que lá se encontra a sua amiga, a desenhar. O excerto em questão remete para o final do livro, demonstrando que não são necessárias palavras para concluir uma história, pois “a ausência de texto não implica ausência de discurso e de narração” (Ramos, 2011, p.29). O autor sabe que, apenas através da narração visual, o leitor será capaz de deduzir o final, e inclusive tem a liberdade de o interpretar de diversas formas.

Pessoalmente, interpreto o final como uma alusão à saudade que o personagem sente, agora que a sua amiga está longe de si. Outro aspeto visual importante presente neste excerto é a capacidade que a ilustração, através do efeito do *zoom*, tem de transportar o leitor para uma nova dimensão, não sendo necessária uma explicação por parte do texto.

Outro ponto interessante, relacionado com a estrutura da narrativa visual, apontado por Lawrence R. Sipe (2002) é a relação entre a primeira e a última ilustração da história:

The beginning and ending of a narrative are especially important. One way of critically examining the narrative structure of a picturebook is to look at the first and the last illustrations and to try to understand how they are connected. (p.37)

Em *Não é Nada Complicado* é possível estabelecer um paralelo entre ambas as ilustrações, presentes na figura 5. Na primeira ilustração, o narrador olha para a sua vizinha através da janela. É notável a distância física entre eles. Na última, o narrador também está a olhar para a sua amiga, através de uma janela metafórica para o seu coração, onde ela agora vive. É possível observar a evolução da amizade entre os dois, e notar inclusive que a distância entre eles diminui. Apesar de, tecnicamente, a distância ser maior, tendo em conta que a amiga mudou de casa, a um nível emocional, ela mora agora no seu coração, não podendo estar mais perto. Através da concepção do final da história, que evoca o seu início, produz-se uma sensação de *full-circle*.



Figura 5. Primeira e última ilustração do livro *Não é nada complicado*, de Samuel Ribeyron

A relação entre a criança-leitora e a ilustração é muito importante, principalmente no caso dos pré-leitores, que ainda não dominam a linguagem escrita. No entanto, a literacia visual, adquirida também através dos livros-álbum, pode ser desenvolvida desde cedo, e tem um impacto muito positivo no desenvolvimento cognitivo da criança-leitora. Como afirma B. Kummerling-Meibauer (2015): "Picturebooks foster children's first-and second-

language acquisition, introduce children to visual codes, and ignite young readers' imaginations, thus promoting their development of mental concepts and images." (p.249).

Ainda acerca da importância da literacia visual, Martin Salisbury and Morag Styles (2012) notam:

In this increasingly visual world it is essential that children learn the skills of looking, appreciating and interpreting visual material, including its design. This is something most children do quite naturally at an early age as they are drawn to pictures, colour and form, but this instinct can be developed and enhanced by enlightened teaching and by learning how to analyse visual texts insightfully. From a very early age most children draw unselfconsciously, merging the seen and the imagined. Learning to look and see through drawing promotes and nurtures vital visual literacy skills. (p.77)

Com isto em mente, é responsabilidade do editor perceber a forma como a criança-leitora se relaciona com o livro-álbum, de forma a garantir que tenha acesso a conteúdo de qualidade. "They (children) love to be amused, but they also want to be challenged. (...) The best illustrators are those who respect their young readers and never sell them short." (Salisbury & Styles, 2012, p.82).

Relativamente aos manuscritos que recebemos na Paleta de Letras, por vezes, eram incluídas ilustrações, quer fossem do mesmo autor, ou da autoria de um ilustrador escolhido pelo autor. Esses textos eram especialmente interessantes, pois a sua leitura era mais rica, e a visualização da história mais imediata. Ocasionalmente, era incluído o *mockup* do livro, bem como indicações acerca do que o autor pretendia relativamente à ilustração, oferecendo uma visão ampla da história e do livro-objeto. Nos raros casos em que a ilustração estava presente, também opinava em relação à mesma. Embora com um conhecimento reduzido acerca do tema, tinha em conta vários aspetos, nomeadamente a qualidade da ilustração, a cor e a relação entre texto e imagem.

A cor é, de facto, fundamental no livro-álbum. Numa primeira instância, serve o propósito de atrair a atenção da criança-leitora para o livro: "Children spontaneously

prefer looking at colored pictures, compared to black and white pictures, and therefore color has a high impact on the attractiveness of a book." (Werner, 2011, p.40). Porém, a cor tem um papel vasto no livro-álbum, oferecendo profundidade à experiência da leitura, sobretudo a um nível emocional. Como menciona Clare Painter (2012):

Most people will agree that a picturebook filled with bright light colours has a very different effect on our feelings from one featuring dark sombre tones and different again from one printed only in black and white. These differences do not depend on scrutiny of the content of the images or knowledge of the events of the story being told, but are a more visceral response to the colour choices. (p.35)

Ainda no livro de Samuel Ribeyron *Não é Nada Complicado*, é possível identificar o impacto da cor na interpretação emocional da história. Como foi mencionado anteriormente, o personagem, incitado pela amiga, explora o que “tem na cabeça”. Ao longo de várias *spreads*, o personagem conduz-nos a diferentes cenários – florestas –, que interpreto como sendo diferentes estados emocionais – afeto, timidez e medo. A diferenciação de cores entre eles é notável.

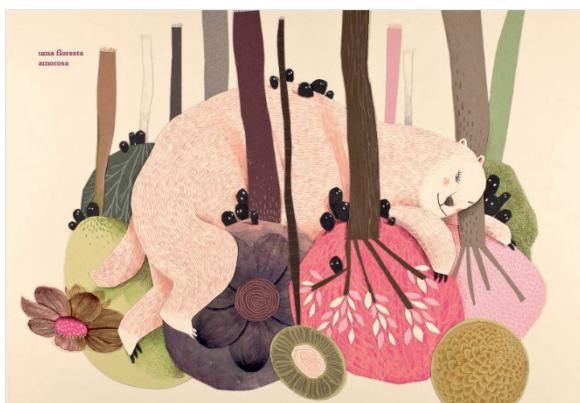


Figura 6. *Spread* nº1 – “Floresta amorosa”



Figura 7. *Spread* nº 2 – “Floresta tímida”



Figura 8. *Spread nº 3* – “Floresta sombria”



Figura 9. *Spread nº4* – “Floresta misteriosa”

A cor, tratada de diferentes modos, intervém na história e guia também a leitura. Considere-se, por exemplo, a saturação da cor. “Full or high saturation (...) creates a maximally vibrant effect: it can be used to generate a sense of excitement and vitality, while a [muted] choice within vibrancy creates a gentler more restrained feeling.” (p.37). Na *spread* nº 2, onde é retratada a floresta tímida, esse sentimento é notável nos poucos apontamentos de cor rosa e laranja que se destacam num fundo de cores neutras, como é o caso do castanho que está menos saturado, sendo possível observar o impacto da saturação na ilustração.

Outro atributo relevante da cor é a matiz, correspondendo à diferença entre as cores vermelho e azul, criando um espectro entre elas. “The red end of the scale remains associated with warmth, energy, salience, foregrounding, and the blue end with cold, calm, distance, backgrounding.” (Kress e Leeuwen , 2006, p.247). Enquanto que na *spread* nº 1, os tons usados são mais quentes (mais próximos do vermelho), traduzindo-se numa sensação de aconchego, conforto e familiaridade, na *spread* nº 3, os tons são mais escuros, transmitindo uma sensação mais desagradável e de incerteza ao leitor. Ainda, na *spread* nº 4, podemos observar o impacto do limite oposto da escala. As cores (mais próximas do azul), com o auxílio dos elementos relacionados com a natureza, como os animais e a água, criam um ambiente calmo e sereno. No entanto, estando as cores associadas a uma sensação mais fria, a ilustração evoca também um ambiente menos acolhedor e mais misterioso.

Recordaria, por último, que normalmente os originais são enviados para a Paleta de Letras sem proposta de ilustrações. No caso de o original ser selecionado para ser publicado, é a editora, juntamente com o autor, que escolhe o ilustrador.

2.2. Outras atividades desenvolvidas

2.2.1. Acompanhamento da edição e produção do livro *Luzia*

Além da análise e avaliação de manuscritos, tive também a oportunidade de acompanhar todo o processo de criação do livro *Luzia*, figura 10, incluindo a leitura das várias versões do texto, da autoria de Pedro Seromenho, a receção das ilustrações desenvolvidas por Elias Gato, e estar envolvida nas várias conversas acerca do mesmo, nas quais pude dar o meu parecer. Pude também acompanhar o designer Sérgio Ribeiro nas provas de cor do livro. Estar presente durante a sua impressão foi um dos meus momentos preferidos do estágio, além de ter sido muito positivo aprender mais acerca do procedimento, bem como conhecer a equipa com a qual a editora trabalha.



Figura 10. Contracapa, lombada e capa do livro *Luzia*

O livro *Luzia* nasceu por via de um projeto levado a cabo pela Paleta de Letras, em parceria com o município de Castro Marim. Este tinha como principal propósito dar a conhecer a origem de Paco de Lucía, um compositor e guitarrista espanhol, através do retrato da infância da sua mãe, natural de Castro Marim. Tal como acontece em todos os

projetos desenvolvidos pela Paleta, o livro está no seu centro, sendo dinamizado de diversas formas. Neste caso, as atividades realizadas com os municípios foram horas do conto ilustradas, desenvolvidas pelo autor do livro, Pedro Seromenho, *workshops* com professores, também orientados pelo autor, e oficinas de ilustração com Elias Gato.

A história retrata a infância da mãe de Paco, Lúcia Gomes, uma menina que todos reconheciam pelo seu riso. Um dia, ao regressar a casa, ouviu uma música que a conduziu a um menino da sua idade. Como adorava dançar, ficou fascinada pela música que saía da sua guitarra. A música não só encantou Luzia, como toda a população de Castro Marim. A pequena Luzia, mais tarde, vai para Algeciras, onde encontra o amor da sua vida, mas nunca esquece o rapaz que conheceu em Castro Marim. Este encontro foi tão impactante para a personagem, que serviu de inspiração para o nome que, mais tarde, deu ao seu filho – Paco.

Enquanto que o livro *Não é nada complicado*, que mencionei no capítulo anterior, é o típico livro-álbum, o livro *Luzia*, deixa algum espaço para debate. Embora partilhe características com o livro-álbum, no que diz respeito ao número de páginas e até a inclusão de uma *wordless page* – figura 12 –, possui também características do livro ilustrado, nomeadamente a maior proporção de texto comparativamente com as ilustrações. Além disso, parece existir um maior distanciamento entre texto e imagem, o que é condizente com a definição de livro ilustrado. “The pictures in an illustrated book must have relevance to the text but should one remove the illustrations, the writing would stand alone” (Bird, Yokota, 2018, p.281). É exemplo disso a figura 11. Como referi anteriormente, é a relação entre texto e imagem que distingue os dois formatos. Confrontando a leitura do texto com e sem ilustração, é possível observar que texto e ilustração estão apenas levemente interligados.

Nas tardes seguintes, assim que chegava da escola, a menina apressava-se a comprar a farinha e ficava o resto do tempo a ouvir o menino a tocar.

- Que música tão bonita! Aprendes muito depressa!
- Gracias, Luzia! Adoro tocar sentado nas escadas a ver o pôr do sol.
- Não é Luzia... esquece... posso sentar-me ao teu lado?



Figura 11. Exemplo de *spread*, retirado do livro *Luzia*

No entanto, o padrão das guardas, de que falarei mais à frente, é um elemento narrativo visual importante na história, mostrando que a ilustração, neste livro, também desempenha a função de narração, algo típico do livro-álbum.

Achei particularmente interessante aprender mais acerca do design gráfico levado a cabo na fase de edição do livro, algo que me levou a refletir sobre o papel do designer que, habitualmente, pertence aos bastidores, tendo uma presença menos notória, comparativamente com o autor e/ou ilustrador, mas cujo trabalho é essencial na criação do livro-álbum. Como refere Ana Margarida Ramos (2011):

Em alguns casos, o *designer* – e não esqueçamos que muitos dos ilustradores actuais têm formação nesta área e até a executam profissionalmente – parece surgir como um terceiro autor do livro, responsável por decisões muito importantes, às vezes capitais para a leitura do livro, como a capa e a contracapa, o motivo das guardas, os aspectos tipográficos, a composição, os grafismos, a paginação, entre outros. (p.27)

Apesar de não ter acompanhado de perto o trabalho do designer Sérgio Ribeiro, nas reuniões que tínhamos em equipa, onde falávamos sobre o trabalho de cada um, foi possível observar a sua visão, bem como a da equipa editorial, e ter a chance de ver na prática alguns conceitos abordados ao longo do mestrado, especialmente nas unidades

curriculares Multimédia Editorial e Design Editorial. Entre os vários conceitos, destaca-se a composição, que no livro-álbum é muito importante, como referi anteriormente, e como notam Martin Salisbury e Morag Styles (2012): “In a picturebook – where visual elements come together to create meaning – placement, harmony and graphic emphasis take on considerable importance.” (p.168).

De acordo com Lawrence R. Sipe (2002): “The artist can manipulate the space on the page in many ways. One common way is to place the text on one side and the illustration on the other.” (p.34), como é possível observar na *spread* da figura 11, retirada do livro *Luzia*. Apesar de a ilustração se estender um pouco para a página da esquerda, transpondo a goteira, claramente está concentrada na página da direita, deixando o texto dominar o espaço da primeira.

No entanto, é também possível encontrar ilustrações que ocupam totalmente a *spread*, conhecidas como *double page spread* ou página dupla. A *spread* da figura 12, também retirada do livro *Luzia*, é exemplo disso. “This is one way in which the illustrator can indicate action, motion, or the sequence of time.” (Sipe, 2002, p.35). Na ilustração em questão, o ilustrador evoca o tema central da história – a música – de forma clara. As linhas de bolinhas vermelhas, representativas do som, provocam no leitor a sensação de movimento descrita por Sipe.



Figura 12. Exemplo de *double page spread*, retirada do livro *Luzia*

Este tipo de *spread* tem um impacto visual superior no leitor, pois a narração é estritamente visual. Além disso, o facto de a cor principal ser vermelho, contribui em muito na captação da atenção do leitor. Isto porque, de acordo com Cath Caldwell e Yolanda Zappaterra (2014):

The extreme vibrancy of red has both good and bad points: it is confrontational and can render other elements on a page almost invisible. But it will definitely attract the eye and has been proved to create a strong emotional response in a viewer, stimulating faster heartbeats and breathing. (p.72)

A escolha da capa – figura 10 – também foi uma importante decisão. O elemento que considero mais interessante são as linhas e a esfera branca que atravessam a capa e a contracapa, criando uma só ilustração. Através deste elemento, a capa estabelece, de forma subtil, um paralelo com a ilustração da figura 12, evocando a guitarra nela presente. Gosto muito desta escolha, pois incita o leitor a fazer esta conexão, tornando a sua experiência mais rica e interessante.

Outro elemento importante do livro-álbum são as guardas que, cada vez mais, são incluídas na ilustração, e estão envolvidas no significado da história. No início do livro *Luzia*, o seu significado não é imediatamente compreendido. Contudo, com o avançar das páginas, é possível perceber que o seu padrão representa o som ou música, que acompanha a personagem. Como refere Lawrence R. Sipe (2002): “If there are illustrated endpapers, they are frequently designed as a stylized or repeated pattern with motifs important to the story.” (p.26).

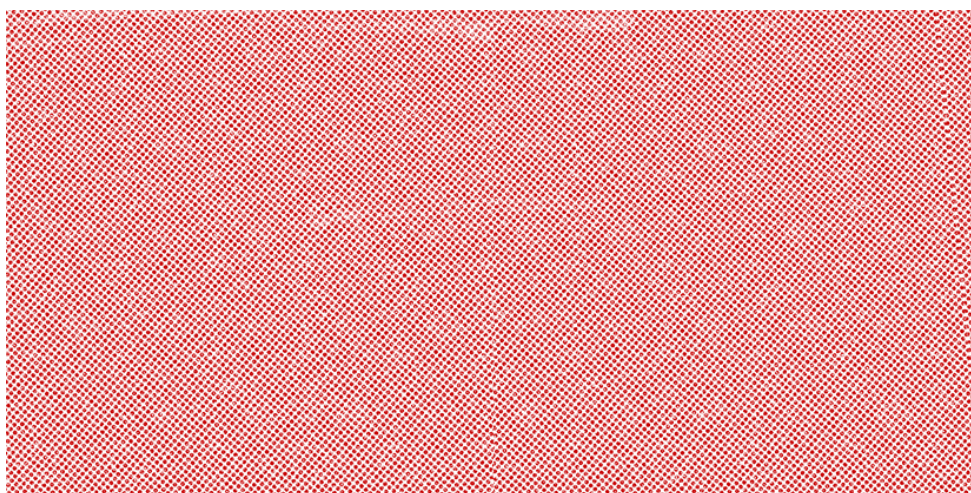


Figura 13. Guardas do livro *Luzia*

O padrão das guardas é, assim, um elemento central na narrativa visual da história. A sua presença acompanha a personagem ao longo história, como é notável na figura 14, e vai crescendo, culminando na dupla página da figura 12, onde o foco é a guitarra e o som que esta produz.



Figura 14. Exemplo de presença de elemento visual narrativo, retirado do livro *Luzia*

Como nota Megan Dowd Lambert (2018):

The expansion of time created by a full-bleed spread is enhanced when a *wordless* double-page picture occurs at the climax of a story, evoking a contemplative moment for the reader to reflect upon the scene and relate it back to the words and images that preceded it. (p.30)

Deste modo, o leitor é incitado a prestar atenção especificamente ao padrão em questão, e é capaz de interpretar o significado do mesmo ao longo da história.

2.2.2. Colaboração em sessões de leitura para crianças

Como foi já mencionado, durante a pandemia foi crucial encontrar uma alternativa às sessões e *workshops* que aconteciam, presencialmente, nas escolas. Durante as sessões *online* desenvolvidas pelo autor Pedro Seromenho, era necessária a presença de alguém que auxiliasse nas entradas dos alunos na sessão *zoom*, que controlasse os microfones, e que estivesse atento a qualquer problema que surgisse. Apesar de ter sido um trabalho simples, ao nível das funções, foi muito gratificante experienciar esse contacto, embora distante, com as crianças que vibram com as histórias que a editora publica. Mais tarde, tive a oportunidade de acompanhar o editor numa sessão presencial, e foi notável a diferença entre o formato *online* e o presencial, sendo que o último é bem mais satisfatório.

As visitas a escolas e bibliotecas escolares são uma prática comum entre editoras infantojuvenis, pois é uma importante via de contacto com os seus leitores. Esta é uma das principais atividades que a Paleta desenvolve junto das crianças-leitoras. Kari-Lynn Winters *et al.* (2019) descrevem estas sessões como “a practice in which a published author or author/illustrator is invited to present to a group of 'student authors', usually within a school setting.” (p.106). Os autores introduzem conceitos pertinentes como a “performance”, levada a cabo pelos autores no ato da leitura da história, e “co-authorship”, pois, de acordo com eles: “During an author visit performance, the author, illustrator, publisher, and reader(s) come together as co-authors” (p.104).

Como fui referindo ao longo do relatório, o livro-álbum é um formato único, que, através da relação desenvolvida entre texto e imagem, desperta no leitor o interesse em desvendar os significados nele presentes. Segundo Kari-Lynn Winters *et al.* (2019):

Good picture books invite readers to investigate the illustrations, to engage with the dialogue, and to feel the tension and emotion of the storyline. When brought together by a reader, aspects of the story, such as the plot and the characters, and other elements of the book itself like the typography, the cadence of the words, and the page turns, become a performance (p.6).

Numa sessão de leitura, a “performance” expande-se, por assim dizer, dado que o ato de contar de viva voz envolve uma encenação, uma “performance” em si. O autor conta a história de forma distinta, fazendo uso de vários elementos que, tipicamente, não são incluídos no ato da leitura individual, nomeadamente gestos, sons, música e o uso de diferentes vozes, procurando assim criar uma atmosfera de leitura mais estimulante para a criança que o ouve.

Os livros eram previamente trabalhados com os alunos, em contexto de sala de aula, de forma a que estes conhecessem já as histórias quando a visita ocorresse. Notei que esse contacto prévio com o livro era muito benéfico, pois os alunos tinham a oportunidade de, sozinhos ou com o auxílio do mediador de leitura, explorar os livros e fazer a sua própria interpretação dos mesmos. Por isso, ficavam notoriamente entusiasmados por ver as histórias que conheciam ganhar vida através da “performance” executada pelo autor, na qual teriam acesso a novas perspetivas. Este formato enriquece tanto a experiência literária dos leitores como a sua relação com os livros em questão: "Emerging findings demonstrate how author visits have the potential to connect today's youth with literature in a way that the students deem relevant and engaging." (Winters *et al.*, 2019, p.107).

Esta atividade foi também uma oportunidade para ter *feedback* dos leitores relativamente ao que gostaram mais nas histórias que leram, as várias interpretações que faziam das mesmas e o significado que delas retiravam, o que mudariam ou acrescentariam, bem como o que apreciavam mais nas ilustrações presentes nos livros, e nas que eram

desenvolvidas durante as sessões. Ter acesso a essa perspectiva do leitor foi bastante compensador.

As observações feitas pelos leitores eram tidas em conta durante a “performance”. Apesar de ser uma atividade orientada pelo autor e pela história original, em alguns momentos da leitura, o autor pedia a participação do público, quer fosse para completar certas partes da história, quer fosse para adicionar novas ideias que surgiram durante a leitura individual. No final da leitura, era elaborada uma ilustração ao vivo, pelo autor, relacionada com a/as história/s lidas na hora do conto. Nesta atividade, a participação do público também era notória. As crianças forneciam ideias de elementos da história para o autor ilustrar, e este também incitava as crianças a tentarem identificar o que desenhava no momento, como se de um jogo de *Pictionary* se tratasse.

Notei que as crianças respondiam de forma muito positiva a esta atividade, pois se viam ativamente envolvidas nela. Assim, e de acordo com a ideia defendida por Kari-Lynn Winters *et al.* (2019), são parte integrante da autoria da história: "Author visits allowed children to encounter the picture book with the published author by building ideas collaboratively, paying attention to one other, and piecing together verbal, visual, and performed information" (p.109).

Esta prática, desenvolvida pela Paleta, aproxima os autores e ilustradores aos leitores. Algo muito próprio do autor Pedro Seromenho é a elaboração de uma ilustração em cada livro autografado. Para além de ser mais um momento em que a ilustração está envolvida, é um exemplo desta proximidade entre autor e leitor, e é também uma forma de cativar a criança-leitora.

2.2.3. Colaboração na preparação de projetos com municípios

Durante o estágio tive a oportunidade de acompanhar vários projetos desenvolvidos com as Comunidades Intermunicipais e com as redes intermunicipais de bibliotecas de cada região, nomeadamente com a CIM Castro Marim, no qual esteve inserido o livro *Luzia*, com a CIM das Beiras e Serra da Estrela e com a CIM Cávado, com os quais aprendi bastante. É uma vertente diferente da edição de livros, mas que não deixa de ter o livro infantil como foco. Sobretudo em tempo de pandemia, onde o contacto com as escolas foi bastante reduzido, os projetos mostraram-se uma boa alternativa.

Os projetos nascem, geralmente, de ideias que o editor Pedro Seromenho gostaria de ver concretizadas. Por exemplo, o projeto desenvolvido com a CIM das Beiras e Serra da Estrela foi inspirado pelo quadringentésimo aniversário do nascimento do escritor La Fontaine. Invocando as suas fábulas, especialmente as que têm a raposa como protagonista, o projeto pretendeu valorizar o património natural e cultural da Serra da Estrela. Como acontece em todos os projetos, o elemento central foi o livro, neste caso, o livro intitulado *A Raposa Fabulosa*, da autoria de Pedro Seromenho e com ilustrações de Sebastião Peixoto. Algo que gostei em particular neste projeto foi a criação de um itinerário/roteiro ilustrado, onde eram incluídas as atividades e o local onde se iriam realizar.

O projeto que envolve o livro *Luzia*, surgiu da descoberta da origem portuguesa do artista Paco de Lucía. A valorização deste património humano e cultural é algo que também é do interesse da população de Castro Marim. Como foi também referido anteriormente, a Paleta procura sempre colaborar com artistas e organizações culturais locais, que sejam do interesse do projeto. Foi o caso do ilustrador Elias Gato. Além disso, as próprias atividades são, sempre que possível, realizadas em espaços emblemáticos do local. Depois de delineado o projeto, foi feita uma proposta à CIM, expondo tudo o que o projeto envolveria, incluindo a criação do livro *Luzia*. Visto que o livro é concebido em contexto de projeto, não é comercializado pela editora, pelo que não consta no seu catálogo, mas

sim pela CIM. A editora faz a distribuição dos livros pelos municípios, mas cada município fica responsável pela sua distribuição pelos agrupamentos escolares.

Como referi anteriormente, em cada projeto, a editora tem em mente a valorização do património do respetivo local. Nesse sentido, fiquei responsável pela pesquisa de informação que servia de base aos projetos. Nela incluía instituições, e espaços culturais e educativos que interessassem ao projeto em questão, bem como possíveis temas ou ideias a desenvolver relacionados com o património humano, cultural e local da Comunidade Intermunicipal. Além disso, também tive a oportunidade de contactar pessoas que interessavam aos projetos, e de acompanhar a parte mais burocrática da sua criação, estando presente em reuniões e nas várias tomadas de decisão relativas aos mesmos. Foi muito interessante estar envolvida na parte criativa de cada projeto, inclusive de projetos que ainda não foram concretizados pela Paleta.

Conclusão

Concluiria este relatório reafirmando que o estágio na Paleta de Letras foi, para mim, uma experiência muito positiva, pois solidificou o meu gosto pela área editorial, sobretudo pela edição de literatura para crianças. Foi o ponto culminante do meu percurso académico, e será sempre um capítulo muito bonito na minha história profissional e pessoal, por isso agradeço, mais uma vez, à equipa que me acompanhou.

Para além de ter sido uma ótima oportunidade para conhecer, de forma mais aprofundada, o mundo editorial português, bem como as várias áreas do setor, foi muito interessante conhecer a realidade de uma pequena editora infantojuvenil em Portugal. Apesar de já conhecer as dificuldades que as pequenas editoras enfrentam face aos grandes grupos editoriais, nomeadamente, o poder financeiro inferior, e consequente dificuldade de negociação com as grandes distribuidoras, bem como a dificuldade de concorrência com *best-sellers*, pude ver de perto as estratégias que as editoras de pequena dimensão utilizam para contornarem esses obstáculos. Penso que a solução passa pelas estratégias já implementadas pela Paleta, particularmente o contacto próximo que mantêm com o público-alvo, e assegurar a qualidade estética e literária dos livros que publicam.

O estágio ofereceu-me também a possibilidade de consolidar e ver na prática alguns conhecimentos que obtive ao longo do mestrado, nomeadamente conceitos de marketing, revisão textual, multimédia e design. Foi também positivo poder incorporar os conhecimentos obtidos na minha licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas, que se refletiram especialmente na análise de manuscritos. Apesar do lado menos positivo da rejeição de novos autores, a avaliação de manuscritos excedeu as minhas expectativas e fico muito grata por ter tido a oportunidade de desempenhar esta função. Foi uma tarefa que me proporcionou muita alegria e que “confirmou” a minha vocação para a edição de literatura infantojuvenil.

Sendo a Paleta uma pequena editora, tive a liberdade para experimentar diversas coisas, pois, tal como mencionei no início do relatório, o limitado número de recursos humanos de uma editora de pequena dimensão exige mais versatilidade e flexibilidade por parte dos membros da equipa editorial. O mesmo não acontece com as editoras de maior dimensão, onde a divisão de tarefas é feita de forma mais acentuada. Nesse sentido, a minha experiência foi bastante enriquecida, pois não fiquei limitada à função de assistente editorial, que por si só foi muito gratificante. Pude inclusive explorar outras áreas que desconhecia, como são exemplo os projetos.

Ao longo do estágio, notei que é necessário ter abertura e entusiasmo por experimentar coisas novas e não ter receio de sair da zona de conforto. Percebi também que é essencial gostarmos do que fazemos. Acredito que isso transparece no produto final. Assim, vi o estágio como uma oportunidade para explorar, experimentar e falhar, o que se traduziu numa experiência desafiante.

Bibliografia

- Adams, K. H. (2017). *The Apprentice: On Being an Editorial Assistant*. In P. Ginna (Ed), *What Editors do: the art, the craft, and business of book editing*. The University of Chicago Press
- Armstrong, G., Kotler, P., Opresnik, M. O. (2020). *Marketing: An Introduction* (14^a ed). Pearson
- Azevedo, F. (2014). *Literatura Infantil e Leitores. Da Teoria às Práticas* (2^a ed). Lulu Press
- Balça, Â. (2008). *Literatura infantil portuguesa – De temas emergentes a temas consolidados*. Universidade de Évora
- Beauvais, C. (2015). *The mighty child: time and power in children's literature*. John Benjamins Publishing Company.
- Beja, R. (2011). *A edição em Portugal (1970-2010): Percursos e Perspectivas* [Master's thesis, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/14375>
- Bird, E., Yokota, J. (2018). *Picturebooks and Illustrated Books*. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed), *The Routledge companion to picturebooks*. Routledge
- Bird watching Sagres (2021). *Paleta de Letras*. <https://www.birdwatchingsagres.com/parceiro-outro/88/paleta-de-letras>
- Caldwell, C., Zappaterra, Y. (2014). *Editorial Design: Digital and Print*. Laurence King Publishing
- Chambers, A. (1990). *The reader in the book*. In P. Hunt (Ed), *Children's literature: The development of criticism*. Routledge
- Clark, G., Philips, A. (2020). *Inside Book Publishing* (6^a ed). Routledge
- Dunham, S. (2014). *The Editor's Companion: An Indispensible Guide to Editing Books, Magazines, Online Publications, and More*. Cincinnati: Writer's DigestBooks
- Faustino, J. P. (2017) *Book Industry Business and Concentration: The Portuguese Case*

- Friedman, J. (2017). A New Age of Discovery: The Editor's Role in a Changing Publishing Industry. In P. Ginna (Ed), *What Editors do: the art, craft, and business of book editing*. The University of Chicago Press
- Furtado, J. A. (2012). Chegámos ao mundo em que todos podemos ser autores. *XXI, Ter Opinião*, 148-155. <https://www.ffms.pt/upload/docs/d353b464-adb0-4936-a294-99f103ab0a64.pdf>
- (2009). *A edição de Livros e a Gestão Estratégica*. Booktailors
- Gens, T. (2011, 24 de fevereiro). *Paleta de Letras – O negócio é editar sonhos*. Jornal de Negócios. <https://visao.sapo.pt/atualidade/politica/2021-03-24-setor-livreiro-perdeu-35-milhoes-de-euros-desde-inicio-da-pandemia-associacao/>
- Ginna, P. (2017). *What editors do: the art, craft, and business of book editing*. The University of Chicago Press
- Klauk, T., Köppe, T. (2022). *Telling vs. Showing*. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/84.html>
- (2022). *The implied reader*. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/59.html>
- Kress, G., Leeuwen, T. V. (2021). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. (3^o ed.) Routledge
- Kümmerling-Meibauer, B. (2015). From baby books to picture books for adults: European picturebooks in the new millenium. *Word & Image*, 31(3), 249-264. <http://dx.doi.org/10.1080/02666286.2015.1032519>
- Lambert, M. D. (2019). Picturebooks and Page Layout. In. P. Nodelman, N. Hamer e M. Reimer (Eds), *More words about pictures: current research on picture books and visual/verbal texts for young people*. Routledge
- Lerner, B. (2017). What Love's Got To Do With It: The Author-Editor Relationship. In P. Ginna (Ed), *What Editors do: the art, the craft, and business of book editing*. The University of Chicago Press
- Lisboa, E. (2007). Não matem o editor: ele está a fazer o melhor que sabe. In A.M. Ferreira e M. E. Pereira (Eds), *Ofícios do Livro*. Universidade de Aveiro

- Marques, J. E. (2015, 4 de julho). *Editoras indie, um roteiro para livros alternativos*. Observador. <https://observador.pt/especiais/editoras-indie-um-roteiro-livros-alternativos/>
- Neves, J. S., Santos, J. A., Lima, M. J., Vaz, A., Cameira, E. (2012). *Inquérito ao Sector do Livro Parte I – Enquadramento e diagnóstico*. Observatório das Atividades Culturais
- Nikolajeva, M. (2018). Emotions in picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed), *The Routledge companion to picturebooks*. Routledge
- Nodelman, P. (2005). Decoding the Images: How picture books work. In P. Hunt (Ed), *Understanding Children's Literature*. Routledge
- Paleta de Letras (2021). *Sobre nós*. <https://paletadeletras.pt/#paleta>
- Queirós, L. M. (2018, 2 de maio). *Guia para salvar o sector do livro*. Público <https://www.publico.pt/2018/05/02/culturaipsilon/noticia/um-roteiro-para-salvar-a-diversidade-do-livro-1815963>
- Ramos, A. M. (2007). *Livros de Palmo e Meio – Reflexões sobre literatura para a Infância*. Caminho.
- (2015). 6x6: um balanço da literatura infantil portuguesa contemporânea. *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XX. 211-222. <http://hdl.handle.net/10773/17227>
- (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. In B. A. R. Rechou, I. S. López, M. N. Rodríguez. *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)* (p.13-40). Ediciones Xerais de Galicia.
- (2018). Desafios da leitura do livro ilustrado pós-moderno: Formar melhores leitores cada vez mais cedo. *Sede de Ler*. 5(5), 5-8. <http://hdl.handle.net/10773/26721>
- Ribeyron, S. (2021). *Não é nada complicado*. Paleta de Letras
- Rocha, N. (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Caminho
- Salisbury, M., Styles, M. (2012). *Children's Picturebooks: The art of visual storytelling*. Laurence King Publishing

- Seromenho, P., Gato, E. (2020). *Luzia*. Paleta de Letras
- Sipe, L. R. (2001). Picturebooks as aesthetic objects. *Literacy Teaching and Learning* (6), 23-42.
- Siscoe, N. (2017). Once upon a time lasts forever: Editing books for children. In P. Ginna (Ed.) *What editors do: the art, craft, and business of book editing*. The University of Chicago Press
- Soares, A. R. G. (2015). Literatura infanto-juvenil portuguesa: autores/as, géneros e tendências atuais. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil* (2), 31-38
<http://dx.doi.org/10.15304/elos.2.2504>
- Thompson, J. B. (2010). *Merchants of culture: the publishing business in the twenty-first century* (2^a ed). Polity Press
- Werner, A. (2011). Color perception in infants and young children: The significance of color in picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed), *Emergent literacy: books from 0 to 3*. John Benjamins Publishing Company
- Winters, K., Figg, C., Lenters, K., Potts, D. (2019). Performing Picture Books as Co-Authorship: Audiences Critically and Semiotically Interact with Professional Author during Author Visits. In. P. Nodelman, N. Hamer e M. Reimer (Eds), *More words about pictures: current research on picture books and visual/verbal texts for young people*. Routledge
- Woll, T. (2014). *Publishing for profit: successful bottom-line management for book-publishers* (5^a ed). Chicago Review Press