

# Expressividade tipográfica em livros ilustrados: uma análise comparativa entre *Daqui ninguém passa!* e *Meu vizinho é um cão*

*Typographic expressiveness in picturebooks: a comparative analysis between Daqui ninguém passa! and Meu vizinho é um cão*

BRITO, João Pedro; Graduado; IFPE

joperdobfs@gmail.com

SOUZA, Eduardo A B M; Doutorando; UFPE

eduardosouza@recife.ifpe.edu.br

Este artigo tem como objetivo analisar e comparar as estratégias de uso da tipografia em dois livros ilustrados: *Daqui ninguém passa!* e *Meu vizinho é um cão*. Ao identificarmos que a literatura brasileira apresenta uma lacuna em relação à análise tipográfica nos livros ilustrados, buscamos contribuir com a discussão da expressividade tipográfica no modo de articulação dos livros ilustrados enquanto *medium*. Para isso, utilizamos a abordagem formalista, explicitando quatro categorizações de uso tipográfico: iconicidade do texto, os tipos de diagramação, as funções textuais e as relações entre texto e imagem. Apesar de os textos dos dois livros serem de uma mesma autora, eles diferem na iconicidade do texto, no tipo de diagramação e na função textual, condicionando ritmos de leitura fundamentalmente distintos. Assim, este artigo contribui para a compreensão de como as estratégias tipográficas articulam diferentes expressões no *medium* do livro ilustrado.

**Palavras-chave:** Livros ilustrados; Multimodalidade; Tipografia.

*This paper aims to analyze and compare how typography is employed in two picturebooks: Daqui ninguém passa! and Meu vizinho é um cão. Once we found a gap in Brazilian literature regarding the analysis of typography in picturebooks, we seek to contribute to the discussion of tipographic expression in the medium of picturebooks. In order to do that, we adopted the formalist approach, highlighting four categories of typographic usage: text iconicity, types of lay out, textual functions and picture-word relationship. Even though both books have the same author, they differ in text iconicity, type of lay out and textual function, providing fundamentally distinct reading cadencies. Thus, this paper contributes to the understanding of how typographic usage articulate different expressions in picturebooks.*

**Keywords:** Illustrated books; Multimodality; Typography.

## 1 Introdução

Conforme Kress e Van Leeuwen (2020), todas as capacidades modais são mobilizadas para o significado. Em concordância, Ribeiro (2021) discute as mudanças radicais nos modos de produzir e consumir textos, considerando tanto o contexto da educação quanto o cotidiano informacional cada vez mais digitalizado. Discutir as consequências dos recursos tecnológicos é incontornável devido a uma razão fundamental: “todo texto, quando composto, carrega em si um projeto de inscrição, isto é, sua materialidade ajuda a compô-lo, instaurando uma existência, desde a origem, multimodal” (p. 11). Nesse sentido, a inclusão da multimodalidade e da multissemiótica na BNCC desde o ensino fundamental é uma conquista significativa.

Nesse sentido, os livros ilustrados são uma categoria de artefatos que se valem da multimodalidade como constituinte para sua forma de expressão. Entretanto, Nikolajeva e Scott (2006) apontam que “os estudos literários em geral negligenciam o aspecto visual ou tratam as imagens como secundárias” (p. 17). Por outro lado, enquanto objeto de estudo, os livros ilustrados são tratados pelo campo da literatura infantil, que “tendem a ocorrer mais nas disciplinas práticas de biblioteconomia e educação, e talvez de psicologia, que na disciplina mais teórica da ‘literatura’” (HUNT, 2010, p. 49). Por isso, por ter sido rejeitada pelos estudos literários, a literatura infantil “brotou de um universo profissional extremamente eclético e comprometido, que tende a ser muito intuitivo e dedicado, mas não raro anti-intelectualizado” (*ibid.* p. 28).

Para compreender como a linguagem do livro ilustrado articula a multimodalidade, foram necessários estudos que se debruçassem sobre a narrativa conduzida pelas imagens, entre os quais Nikolajeva e Scott (2006) apontam Joseph H. Schwarcz, com o *Ways of the Illustrator*, de 1982, e Jane Doonan, com *Looking at Pictures in Picture Books*, de 1993, como pioneiros. De outra perspectiva, Souza (2016) se apropria de contribuições do campo dos *comic studies* e das análises de diversos tipos de narrativas gráficas para auxiliar em uma compreensão mais complexa da narrativa visual nos livros ilustrados. No Brasil, só recentemente consolidou-se uma literatura para discutir o livro ilustrado como forma de expressão, tanto por meio da tradução de produções estrangeiras (Nikolajeva & Scott, 2006; Linden, 2011; Salisbury & Styles, 2013), quanto a esforços nacionais (Oliveira, 2008; Moraes, Hanning e Paraguassu, 2012).

Entretanto, identificamos lacunas significativas na discussão da multimodalidade dos livros ilustrados a respeito das expressões gráficas da linguagem verbal. A fim de contribuir com a discussão da expressividade tipográfica nos livros ilustrados, nosso objetivo neste artigo é analisar estratégias de uso da tipografia como recurso pictórico segundo as categorias propostas por Linden (2011). Nesse sentido, concordamos que “o tamanho dos caracteres, o formato deles, estilo tipográfico, cor, disposição no espaço da página, ou a textura do fundo... tudo tem importância e pode oferecer efeitos visuais muito interessantes (...)” (*ibid.* p. 98) e buscaremos reiterar e elaborar as categorias apresentadas pela autora.

## 2 Fundamentação teórica

Atualmente, a literatura se difundiu e proporcionou bases teóricas para a produção de estudos que evidenciam o modo de articulação dos livros ilustrados enquanto linguagem (Gili, 2014; Souza, 2016; Dalcin, 2020; Souza & Oliveira, 2021) – embora uma parte da literatura ainda faça coincidir livros ilustrados e livros infantis (Moreira, 2012; Fleck, 2016; Ferreira, 2017; Coelho & Silveira, 2018; Kirchof & Silveira, 2018; Menegazzi & Debus, 2018; Lemos, 2019; Andrade, 2020). Apesar de suas diferenças em abordagens, esses estudos relacionados à articulação da linguagem concordam que embora hajam várias possibilidades de interação multimodal no

livro ilustrado, elas “não podem ser compartimentados ou separados por completo (...) [devemos] apreciar a ocupação do espaço dessas duas linguagens, suas características próprias, suas disposições, os efeitos de ressonância ou contraste (...)(Linden, 2011, p. 92).

As duas linguagens a que Linden (2011) se refere são a palavra e a imagem. Essas duas modalidades de comunicação constantemente articuladas no livro ilustrado disputam prestígio de maneira explícita desde que Gotthold E. Lessing publicou o ensaio *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* em 1776, favorecendo a palavra em detrimento à imagem (Souza, 2019a). Todavia, a literatura especializada nos livros ilustrados mostra que, ao contrário de traçar fronteiras, esses artefatos articulam as modalidades de maneiras surpreendentes para criar novas expressões, constituindo uma exploração dos seus próprios limites narrativos (Souza, 2019b).

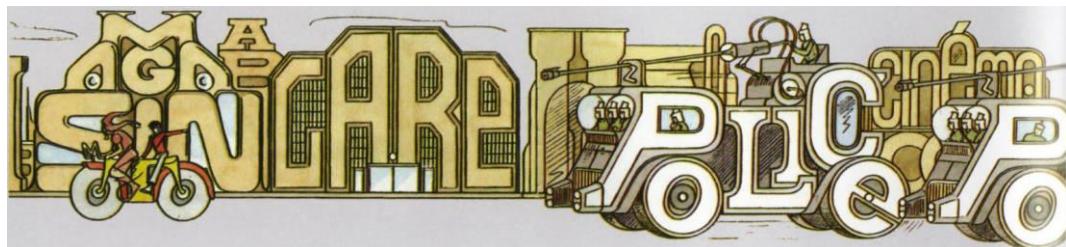
As discussões realizadas no Brasil reconhecem e reiteram a importância da multimodalidade no livro ilustrado, mas ainda são poucas as que exploram o caráter expressivo da tipografia – entre as quais vale citar Tomaz e Talamini (2013) e Zimmermann (2019) –, além daquelas em que a discussão não utiliza termos técnicos específicos. Por exemplo, na análise de *A Bela e a Adormecida* (2015) de Neil Gaiman e Chris Riddell, Pinheiro & Gomes (2018) descrevem que há “pequenas frases (...) de tipografia diferente da utilizada no texto escrito (...) [e que o ilustrador] desenhou um fuso pendendo de alguma letra do texto ‘ilustrado’” (p. 49). Há pouca discussão acerca da expressividade das formas tipográficas dos *letterings* em questão, limitando-se à representação do fuso da tecelagem. Já Ferreira (2017), destaca Cacoete (1995) de Eva Furnari como um livro em que “a tipografia é empregada como elemento gráfico” (p. 72). Considerando as premissas da multimodalidade de Kress & Van Leeuwen (2020), não há tipografia que não seja elemento gráfico.

Ao discutir os usos de texto e imagem, Linden (2011) apresenta páginas de diferentes livros ilustrados para demonstrar a indissociabilidade das duas modalidades nesses artefatos. Entretanto, a autora vagamente aponta que a tipografia tem a capacidade de exprimir mensagens visuais para além das mensagens linguísticas, apresentando a distinção entre signos icônicos e signos plásticos, apesar de admitir a imprecisão que isso acarreta, uma vez que é difícil fazer essa distinção na análise concreta (p. 92). A fim de elaborar acerca do uso da tipografia em específico, consideraremos como *expressividade tipográfica* todos os aspectos da expressão da linguagem verbal: “idéias interdependentes entre o conteúdo morfológico e o verbal que reside a alma dessa tipografia que, por conta própria, tem o poder de argumentar” (Barros, 2009 p. 49).

As maneiras com que as modalidades se articulam são as mais diversas quanto possível e, assim, ela busca definir categorias que contemplam diferentes aspectos do uso de texto e imagem no livro ilustrado. A seguir, discutiremos quatro categorizações que serão utilizadas nas análises: iconicidade do texto, os tipos de diagramação, as funções textuais e as relações entre texto e imagem. Por meio dessas categorias, explicitaremos como as estratégias de uso da tipografia contribuem para articular diferentes expressões no *medium* do livro ilustrado.

A primeira categorização que Linden (2011) discute é acerca da iconicidade do texto. Há casos em que a tipografia se torna ilustração porque as representações se formam pelo desenho das letras. É o que ocorre na história ilustrada *Le Zapoyoko* de Jean Alessandrini (Figura 1) para a revista *J'Aime Lire*: a moto é constituída pelos desenhos dos caracteres M, O, T e O, enquanto o caminhão da polícia se forma com as letras da palavra em francês, P, O, L, I C e E. Linden (*ibid.*) denomina esses casos como **representações icônicas** constituídas de seu significante linguístico.

Figura 1 – *Le Zapoyoko* de Jean Alessandrini, exemplo apresentado por Linden (2011) para demonstrar a tipografia como representação icônica de seu significante linguístico.



Fonte: <http://btscvinterne.blogspot.com/2010/01/n11-le-heros-suite2-le-rapport-texte.html>

Em outros casos, o texto adquire caráter icônico na forma como os caracteres são distribuídos. A tipografia elabora o sentido pictórico dos caracteres, seja trazendo ressonâncias plásticas entre o texto e a imagem, direcionando a leitura das ilustrações, explicitando o sentido literal da palavra na diagramação ou ainda tornando-se onomatopeias na composição dos desenhos. Tais expressões ocorrem no livro *Tigre em cima da árvore* de Anushka Ravishankar, em que as palavras estão dispostas de forma que representam os movimentos do tigre nas ilustrações e em alguns momentos usa onomatopeias mescladas com esse recurso (Figura 2). Ou ainda no livro *Nada aína?* de Christian Voltz, em que a tipografia se organiza na página expressando a ideia literal da palavra em sua apresentação formal, aumentando o tamanho dos caracteres na palavra “enorme” e até mesmo sugerindo a ação de “socar” por meio da repetição da palavra até que ela mesma fique “socada” (Figura 3).

Figura 2 – *Tigre em cima da árvore* de Anushka Ravishankar, exemplo de Linden (2011) para apresentar a iconicidade do texto por meio do modo que são distribuídos.



Fonte: Linden (2011)

Figura 3 – *Nada ainda?* de Christian Voltz, exemplo de Linden (2011) no caso de o texto expressar a ideia literal de seu significante linguístico por meio de sua apresentação formal



Fonte: Linden (2011)

A segunda categorização que Linden (2011) propõe para compreender a multimodalidade é a partir da diagramação porque “mesmo que textos e imagens se misturem ou apareçam em páginas distintas, os efeitos de contraste ou ressonância são percebidos de maneira diferente” (p. 98). Ela argumenta que existem quatro tipos de diagramações: dissociativa, associativa, de compartimentação e conjuntiva. Na diagramação **dissociativa**, a relação entre texto e imagem se dá por meio das características formais que o texto pode adquirir, utilizando nos caracteres efeitos gráficos que se combinam com as ilustrações. Já em uma diagramação **associativa**, os textos são escritos sobre o fundo imagético, fazendo parte da imagem, sem que aconteça uma separação das duas instâncias. Outra possibilidade é a diagramação de **compartimentação**, em que é utilizada uma configuração semelhante à das histórias em quadrinhos, em que os textos apresentam-se em balões de falas junto às imagens emolduradas. Por fim, a diagramação **conjuntiva** apresenta-se nos casos em que os espaços são completamente ignorados, tornando texto e imagem um só elemento, sem que haja uma delimitação entre eles, nesses casos a legibilidade não é uma prioridade.

A terceira série de categorias diz respeito às possibilidades narrativas para que a palavra expresse tempo junto à imagem. Linden (2011) distingue entre quatro tipos de funções textuais: limitação, ordenação, regência e ligação. A função de **limitação** ocorre quando o texto isola o tempo de ações específicas mostradas na imagem, apresentando-se em blocos separados. Na função de **ordenação**, o texto contribui para identificar a ordem dos acontecimentos em uma imagem com diferentes ações. Já na função de **regência**, o texto indica a passagem do tempo narrativo, seja de maneira precisa ou não. Por sua vez, na função de **ligação**, o texto possui o papel de encadeamento e garante a continuidade ao discurso, ainda que as imagens possuam descontinuidade ou mudem de personagens, cenários e tempo.

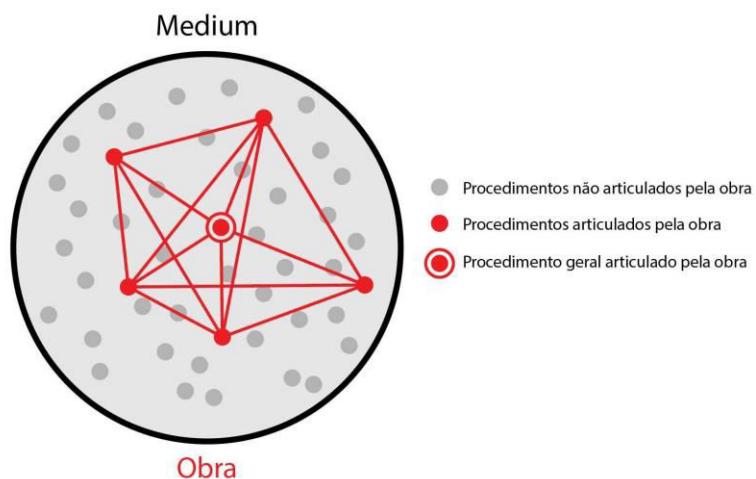
Por fim, para determinar as relações entre texto e imagem, Linden (2011) apresenta três possibilidades: redundância, colaboração e disjunção. Na relação de **redundância**, o texto e a imagem passam a mesma mensagem, sem trazer nenhum conteúdo suplementar; nem o texto nem a imagem precisam um do outro para fazer sentido. Já na relação de **colaboração**, texto e imagem se complementam para trazer à tona um único sentido, em que a compreensão da sua narrativa não está nem no texto nem na imagem, mas sim na unidade formada pelos dois. Enfim, na relação de **disjunção** o texto e a imagem seguem narrativas paralelas, se

contradizendo sem que haja um ponto de convergência, abrindo espaço para que o leitor tenha sua própria interpretação.

### 3 Metodologia

Para compreender a tipografia e suas articulações multimodais da linguagem do livro ilustrado, utilizaremos conceitos do movimento literário conhecido como o formalismo russo. Thompson (1988) derivou parâmetros para a análise da linguagem cinematográfica dos princípios desse movimento que, por sua vez, foram reelaborados por Souza (2016) para análise das articulações formais dos livros ilustrados. Cada elemento ou estrutura que desempenha um papel na obra é compreendido sob o termo mais amplo de **procedimento**. Nesse sentido, compreendemos o livro ilustrado como um *medium*: o conjunto das capacidades específicas que compõem as possibilidades que um artista pode explorar para criar uma obra (SOUZA; MIRANDA; PORTO FILHO, 2016). Por exemplo, a poesia consiste em um *medium* em que cada palavra, ritmo ou sonoridade, entre outros elementos, são procedimentos que podem ser articulados.

Figura 4 – Diagrama da concepção de *medium* na abordagem formalista proposta por Souza (2016). O campo em cinza delimitam as capacidades específicas de expressão, entre as quais apenas algumas são articuladas em cada obra.



Fonte: elaborado pelos autores

Conforme mostra a Figura 4, essa abordagem comprehende que todos os procedimentos (elementos formais) utilizados em uma obra compõem um sistema em que seus significados se implicam de maneira interdependente (SOUZA, 2016). Ainda assim, toda obra possui um **procedimento geral**, que evidencia a dominante: um princípio formal que organiza os seus dispositivos, que aparece porque certos dispositivos são evidenciados em detrimento de outros (*ibid.*). Por compreender as relações desse sistema interdependente, a abordagem concebe a **obra** como esse próprio conjunto de procedimentos e como eles se implicam entre si. Por meio da análise do sistema, podemos justificar a razão de tais procedimentos terem sido articulados, explicitando, então sua **motivação**, que Thompson (1988) categoriza em quatro tipos (Quadro 1).

Quadro 1 – Tipos de motivação e definições segundo Thompson (1988)

Tipos básicos de motivação	Definição
Motivação composicional	Justifica a inclusão de qualquer dispositivo necessário para a construção da causalidade narrativa, espaço ou tempo
Motivação realística	Um tipo de dica na obra que nos leva a apelar para as noções do mundo real para justificar a presença do dispositivo. Podem apelar a duas áreas do nosso conhecimento: a) da vida cotidiana, adquirida pela interação com a natureza ou sociedade; ou b) pelas estéticas consideradas realistas de um dado período na forma de arte.
Motivação transtextual	Envolve qualquer apelo às convenções de outras obras de arte, e portanto podem ser tão variadas quanto as circunstâncias históricas permitirem
Motivação artística	É o mais difícil de definir, pois todos os dispositivos de uma obra têm motivação artística; no entanto, ela está presente de uma maneira reconhecível e expressiva apenas quando os outros três tipos estão ocultos. Também pode existir por si só

Fonte: Souza (2016)

Esse conjunto de conceitos não visa a criar uma análise mecanicista. Muito pelo contrário: como Souza (2016) aponta, “essas ferramentas são maleáveis e devem (...) evitar que o objeto se adeque ao método, realizando cortes e simplificações da obra”. Além disso, essa abordagem também evita “uma análise excessivamente descritiva e sintática do artefato” (OLIVEIRA & SOUZA, 2021). Então, ao analisarmos, por exemplo, a escolha tipográfica e sua configuração em cada página-dupla, buscaremos integrar esses elementos a todos os demais do livro ilustrado, compreendendo como cada um deles desempenha sua função e criam um novo sistema interdependente, que é a obra.

A seguir, analisaremos os livros *Daqui ninguém passa!* (Martins e Carvalho, 2016) e *Meu vizinho é um cão* (Martins e Matoso, 2018), concentrando a discussão nos procedimentos relacionados às expressões tipográficas. Ambos foram escritos por Isabel Minhós de Martins, ao passo que tiveram diferentes ilustradores, de modo que cada um possui propostas muito diferentes em relação às decisões gráficas. Portanto, essa análise comparativa deve explicitar como suas características tipográficas expressam conceitos fundamentais para o *medium* dos livros ilustrados, entre os quais estão a relação texto-imagem, iconicidade do texto, originalidade da linguagem visual e integração pictórica.

## 4 Resultados

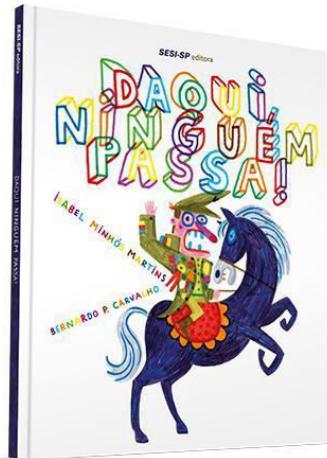
### 4.1 Análise 1: *Daqui ninguém passa!*

Na capa do livro (Figura 5), o personagem que vamos conhecer como General Alcazar nos apresenta o procedimento geral do livro: ninguém pode passar. Embora a ordem ainda seja

vaga e sem contexto, descobriremos que ela propõe um jogo com a materialidade do livro, para que nenhum personagem “passe” para a página da direita. Esse nível metalinguístico com a linguagem do livro ilustrado nos direciona para sua dominante: caracterizar o livro como infantil. Ou seja, todos os demais procedimentos se articulam para que o livro “pareça infantil” para que, no final, estabeleça a ironia com o leitor suposto pela narrativa: a criança.

Ao abrir o livro, as folhas de guarda apresentam os personagens que aparecerão na narrativa, com seus respectivos nomes abaixo (Figura 6). Na página dupla seguinte (Figura 7), vemos novamente o General Alcazar e seu cavalo, Relincha-Foguete, com o título do livro acima – os elementos já apresentados na capa – mas agora configurados de forma diferente e com um novo personagem, o Sr. Guarda. Ele está recebendo a ordem “A partir de agora vai ser assim, não percam o vosso latim” do General Alcazar. Ou seja, a ordem que constitui o procedimento geral da narrativa é dada antes mesmo do começo da história: é apresentada por meio de elementos paratextuais presentes na folha de rosto.

Figura 5 – Capa de *Daqui ninguém passa!*



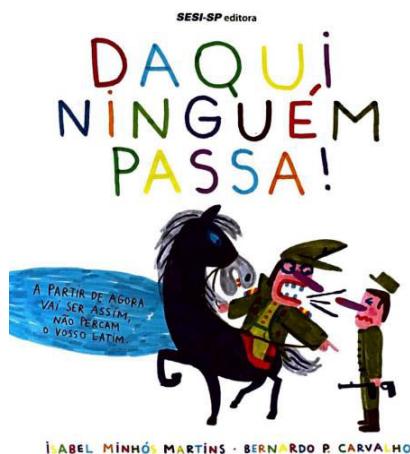
Fonte: <https://www.sesispeditora.com.br/produto/daqui-ninguem-passa/>

Figura 6 – Folhas de guarda com todos os personagens



Fonte: Martins & Carvalho (2016)

Figura 7 – Folha de rosto



Fonte: Martins & Carvalho (2016)

A ordem ainda parece sem sentido, pois o balão de fala do General, pintado de azul, não especifica o “assim” que deve ser. Todavia, pela semelhança de desenho das letras, podemos estabelecer uma continuidade entre o próprio título do livro – *Daqui ninguém passa!* – e o balão de fala. Por outro lado, por não estar contido no mesmo balão, a configuração dessa ordem constitui uma dupla função: como apresentação do título na folha de rosto e como fala inicial da narrativa, ainda como elemento paratextual. Ou seja, o título já é o início do discurso do personagem, estabelecendo uma relação de colaboração entre texto e imagem que vai se manter ao longo da narrativa. Linden (2011) explica que nesses casos “textos e imagens trabalham em conjunto em vista de um sentido comum” (p. 121), de modo que os códigos icônicos se conectam para entendermos a vontade do personagem. Nas páginas seguintes, descobriremos que seu desejo – o “assim” da sua ordem – é que a página da direita esteja sempre em branco, para que apenas ele possa passar pela dobra das páginas do livro.

Nas páginas que seguem à folha de rosto, vemos o Sr. Guarda tentando cumprir a ordem do General Alcazar, posicionado na página esquerda e bem próximo da dobra entre as duas páginas, vigiando para que nenhum personagem possa “passar” para a página da direita. Com o passar das páginas, uma multidão de personagens acaba se formando na página esquerda, todos com seus motivos individuais e desejam passar para a página direita, apresentados também em balões de fala. Nessa aglomeração polifônica, a bolinha de dois meninos, Simão e Cristiano, acaba pulando da página esquerda para a direita, e com a permissão do Sr. Guarda, passam para a página direita juntamente com “Vivi”, um cachorro, para pegar a bola (Figura 8).

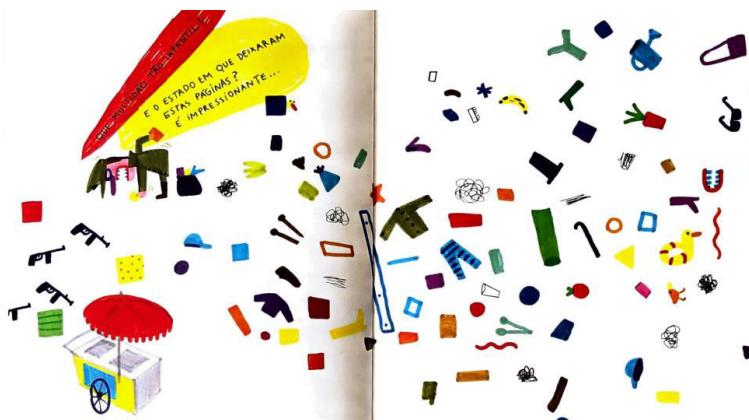
Figura 8 – Simão, Cristiano e Vivi passando para a página direita



Fonte: Martins & Carvalho (2016)

Após o ocorrido, outros personagens também passam para a página direita e o Sr. Guarda os permite, embora peça para que não falem para ninguém. Não adianta muito, pois logo em seguida o General Alcazar chega em cima de seu cavalo e seguido de soldados, pedindo que prendam o Sr. Guarda. No entanto, é impedido pela multidão de personagens, que correm dando vivas ao Sr. Guarda em direção a página da direita até sumirem e restar apenas o General Alcazar e as coisas que todos deixaram cair na página dupla (Figura 9). E assim o General Alcazar desiste de tentar ser o herói da história e de ser o único a “pisar” na página da direita. Já nos elementos paratextuais finais – a página dupla da folha de guarda e da terceira capa – a ilustração de todos os personagens com seus nomes é apresentada novamente, mas com expressões diferentes, como se mostrassem como se sentem depois do ocorrido.

Figura 9 – General Alcazar e as coisas que todos deixaram cair



Fonte: Martins & Carvalho (2016)

É apenas na última fala do livro – “Abandono essa história, está decidido. Afinal quem é que quer ser herói de uma história para crianças?”, do General Alcazar – que compreendemos que a ordem é dada simplesmente pelo fato de que ele quer ser o “herói da história”. Entretanto, dado que não é obedecido, reconhecemos o comportamento imaturo do personagem,

desdenhando da história por chamá-la de uma “história para crianças”. Nota-se, portanto, que essa fala tem uma motivação transtextual, pois “quebra a quarta parede” e mostra que o personagem tem conhecimento que está em uma narrativa. Além disso, o fato que o livro pode ser facilmente classificado como infantil, sobretudo devido ao jogo que ele propõe enquanto objeto, estabelece uma camada de ironia com o leitor suposto pela narrativa: a criança.

A vasta quantidade de personagens colocados em uma mesma página pode fazer com que um leitor desatento despreze sua importância, mas essa leitura desconsidera a narrativa das imagens: a atenção à dimensão pictórica da narrativa nos leva a considerar o cuidado de ilustrar e apresentar cada personagem, inclusive no paratexto na primeira e última páginas duplas. Portanto, cada um deles tem a sua própria história no livro. Ou seja, é possível ler o livro acompanhando apenas um personagem de cada vez, percebendo a pluralidade de histórias que há em uma multidão de pessoas. No meio da aglomeração, podemos ver Bernardo, que está tentando desesperadamente segurar caixas; ou Marcelino, um ser peculiar de baixa estatura que só quer fazer um telefonema; Isidoro e Salgado, dois fugitivos camuflados; ou mesmo Paulinha, com um capuz vermelho e uma cestinha fazendo referência ao clássico *Chapeuzinho Vermelho*, inclusa com uma motivação claramente transtextual. Isso também apela ao modo de leitura atento às imagens que é comum às crianças, segundo Salisbury & Styles (2013).

Os personagens Simão e Cristiano que, como todos os outros que se aglomeram nas páginas da esquerda, são inseridos por uma motivação composicional, ou seja, para desencadear a mudança da narrativa. Entretanto, é importante ressaltar que isso não ocorre com situações “sérias” como a de Clara, uma mulher grávida que dá à luz no meio da multidão. A virada na narrativa ocorre por um motivo tão trivial quanto terem deixado a bola cair para a página da direita, uma situação direcionada à realidade da criança a quem o livro é direcionado.

Nesse sentido, toda linguagem visual utilizada na obra – tipografia e as ilustrações – reiteram a dominante: traços e pinturas que parecem ter sido feitos à mão livre, sem comprometimento com a uniformidade, sobrepondo cores, deixando manchas na pintura e espaços em branco. Por conseguinte, o resultado gráfico remete a um desenho de criança. A expressão verbal segue a mesma ideia: parece ter sido escrita de forma despretensiosa com hidrocor – sendo muitas vezes irregular e torta. De fato, sob uma análise cuidadosa, podemos concluir que os textos desse livro podem ser caracterizado como *letterings*: desenhos de letras feitos por múltiplas ações e que são criações únicas, desenhadas para aplicações específicas, permitindo flexibilidade e criatividade de quem as executa (Willen & Strals, 2009).

Devido a isso, os caracteres repetidos não são iguais. Durante a narrativa, em geral, o texto está na cor preta e contido em balões de falas coloridos, o que garante sua legibilidade, mas também caracteriza o que Linden (2011) classifica como diagramação conjuntiva: “os criadores claramente procuram abolir os espaços reservados [para o texto]” (p. 98). Assim, apesar de estarem dispostos de maneira irregular em meio a tantos elementos gráficos, os *letterings* são bastante notórios com suas variações de tamanhos, formas, e posição nos balões de fala.

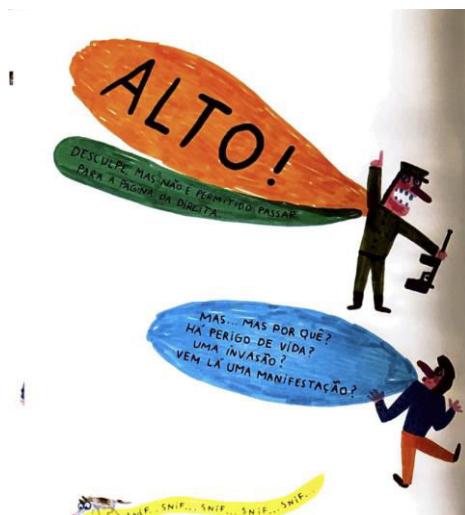
Ao discutir as funções textuais, Linden (2011) se baseia nos casos em que o texto organiza a narrativa. Nas páginas-duplas de *Daqui ninguém passa!* a simultaneidade das ações é fundamental para expressar a situação narrada. Assim, podemos dizer que o texto do livro tem função de limitação, já que delimitam tempos específicos da ação de cada personagem pelos balões de fala.

Segundo Linden (2011), “de modo mais geral, os ilustradores trabalham o aspecto figurativo de seus caracteres quando integram onomatopeias em seus desenhos” (p. 94). Essa característica

onomatopaica também acontece em *Daqui ninguém passa!*: por meio dos aspectos plásticos, é possível notar a presença de onomatopeias que se dispõem entre as ilustrações da página com a função de transmitir ruídos causados por alguém ou algo. Por exemplo, quando um personagem está gritando “alto”, tanto o balão quanto o texto aumentam (Figura 10). Dessa maneira, a tipografia consegue expressar o tom de voz e o sentimento do personagem por meio de seu caráter icônico.

Também podemos perceber a ressonância plástica entre as ilustrações e os caracteres das onomatopeias, pois a forma como eles estão dispostos em alguns momentos serve para representar os deslocamentos dos personagens e objetos. Gritos, ordens, protestos, indagações, suspiros e até mesmo o farejo de um cachorro e uma bola quicando foram expressos também pelo desenho das letras. Portanto, nesse livro, o texto comunica não apenas a mensagem linguística, mas também a mensagem visual, se valendo do caráter icônico do *lettering*. A combinação da diagramação conjuntiva com o caráter icônico dos desenhos das letras demonstra que a junção das ilustrações com a tipografia transmitem a mensagem de forma simultânea, demonstrando claramente a multimodalidade da narrativa.

Figura 10 – Personagem gritando “alto”



Fonte: Martins & Carvalho (2016)

#### 4.2 Análise 2: *Meu vizinho é um cão*

O livro *Meu vizinho é um cão* é narrado por uma menina que está observando e contando as situações que acontecem em seu prédio, ao mesmo tempo em que participa delas. A narradora-personagem, que não diz seu nome, inicia a história contando que o seu prédio sempre foi muito sossegado, mas um novo vizinho estava para vir e logo descobrimos que esse novo vizinho é um cão. A menina desse vizinho inusitado não agradou os pais da menina, que argumentaram que cães soltam muito pelo, escondem ossos e se coçam com pouca educação. Porém, a menina achou simpática e confessou gostar da forma como ele toca saxofone e fuma cachimbo.

A história se desenvolve apresentando mais 3 novos vizinhos: um par de elefantes e um crocodilo. Para todos os casos, a menina mostra-se interessada em conhecer os novos moradores. Todavia, mesmo depois que os vizinhos realizaram boas ações, os pais da menina ainda os acharam esquisitos. Em uma conversa com os animais, a menina questiona esse fato e os animais argumentam: “Seus pais são que são esquisitos!”; “Nos olham de cima a baixo”; “E

“sempre com um ar superior”. Na página dupla seguinte, vemos que a menina vai se mudar daquele prédio e a ilustração nos mostra que seus pais são girafas. Só então entendemos o argumento dos animais quando diziam que eles sempre olhavam com superioridade. A menina se muda e o livro termina registrando sua vontade de um dia, quando for adulta, voltar para o seu antigo prédio que está cada dia mais divertido.

A história narrada em primeira pessoa nos indica o procedimento geral da obra: a inversão da personificação. Essa figura de linguagem constitui um procedimento de motivação artística fundamental da fábula enquanto gênero literário, atribuindo qualidades e sentimentos humanos para animais ou seres inanimados (Portella, 1983). Além disso, esse procedimento também possui uma forte motivação intertextual, pois esse gênero tem sido associado ao público infantil desde o século 18, assumindo um caráter didático e moralizante (Rosas, 2019).

Entretanto, não podemos dizer que a figura de linguagem da personificação é utilizada nessa narrativa porque ela personifica os animais tanto quanto animaliza as pessoas, já que se desenrola em uma situação tipicamente urbana: a mudança para apartamentos em um prédio. Essa inversão é usada de maneira semelhante no clássico *Alice no País das Maravilhas*: segundo Marcello (2016), Lewis Carroll utiliza vários personagens animais personificados para fazer uma analogia à sociedade britânica da época. Todavia, nessa obra, a inversão da personificação opera para chamar a atenção do leitor para as diferenças de características entre eles e, em seguida, efetuar a dominante: contrastar o relato cônscio da menina com a opinião negativa de seus pais.

As cores utilizadas na obra são predominantemente vermelhas e azuis, uma variação do contraste cromático de temperatura mais forte que, segundo Itten (1993), é entre o vermelho-alaranjado e o azul-esverdeado. Esse contraste é modulado por diferentes tons dessas matizes, utilizando azuis mais claros e escuros, vermelhos mais ou menos saturados. Ao longo da narrativa, o texto aparece com a tipografia ITC Officina Serif, na maior parte das vezes em preto ou branco e, eventualmente, entre os tons azulados e avermelhados. A mensagem linguística é hierarquizada pela mudança de corpo da tipografia que evidencia palavras e frases. Por exemplo, ao relatar a chegada do cão e dos elefantes, a mudança de tamanho destaca que os vizinhos são animais (Figura 11). Entretanto, a iconicidade do texto não é explorada ao longo do livro.

Figura 11 – A chegada dos elefantes



Fonte: Martins & Matoso (2017)

Em termos compostivos, isso serve tanto como dispositivo de contraste, quanto demonstra a plasticidade do texto. Nesse sentido, a diagramação pode ser considerada associativa, pois o

texto é escrito sobre o cenário gerando uma continuidade com as ilustrações e as cores utilizadas nele contribuem com a diagramação seguindo a mesma paleta de cores das imagens. A forma como os textos são dispostos de forma balanceada com as imagens na página dupla, cria um ritmo de leitura em que o leitor passa a prestar mais atenção nas ilustrações à medida que o texto é lido.

O texto exerce função de ligação: é graças a ele que há encadeamento da narrativa, pois há mudanças consideráveis na narrativa expressa pelas imagens a cada página dupla. Ou seja, o texto é o procedimento que encadeia a mudança temporal e espacial das imagens, dando sentido à mudança de personagens e cenários que ocorre a cada ruptura marcada pela virada de página.

Em *Meu vizinho é um cão*, apesar de o texto não contradizer a narrativa das ilustrações, em alguns momentos um desses dispositivos revelam mais informações que outro. Sendo assim, o livro possui uma relação de colaboração entre texto e imagem, em que “se combinam as forças e fraquezas próprias de cada código” (Linden, 2011 p. 121). A instância mais elucidativa dessa colaboração é descobrir, no final do livro, que os pais dela são girafas: ao longo do livro, somos levados a achar que são humanos como ela, até mesmo interpretando a fala dos outros animais – “[eles] nos olham de cima a baixo” – de maneira conotativa. Entretanto, ao nos mostrar que se tratam de girafas, a ilustração muda o significado de toda a narrativa.

É importante notarmos que os textos diegéticos e não-diegéticos se diferenciam por meio da sua configuração. De maneira análoga à música nos filmes, os textos diegéticos são aqueles que fazem parte do mundo narrativo, com que os personagens interagem (Levinson, 2010). Pelas tipografias utilizadas, podemos identificar se os códigos linguísticos estão narrando a cena ou fazendo parte dela, já que para os textos não-diegéticos, a tipografia é sempre a mesma – a ITC Officina Serif, mudando tamanho e cores. Já para os textos diegéticos, são usadas tipografias diferentes em diferentes cenas. Em uma das páginas duplas do livro, é possível notar a clara diferença entre esses dois níveis comunicativos, já que ambas aparecem aplicadas em um mesmo objeto do cenário, um caminhão (Figura 12).

Figura 12 – Diferença entre os dois níveis comunicativos



Fonte: Martins & Matoso (2017)

Ao notarmos as diferenças entre os livros *Daqui ninguém passa!* e *Meu vizinho é um cão*, podemos perceber que a expressividade tipográfica é condicionada de maneiras muito distintas. Embora Isabel Minhós de Martins tenha participado da elaboração de ambos livros como autora, as escolhas feitas pelos diferentes ilustradores – Bernardo Carvalho e Madalena Matoso, respectivamente – demonstram utilizações tipográficas significativamente diferentes com relação a três das quatro categorizações propostas por Linden (2011) – iconicidade do texto, os tipos de diagramação, as funções textuais – e coincidem na relação entre texto e imagem (Tabela 2). A seguir, discutiremos detalhadamente os efeitos dessas diferentes expressividades nos dois livros.

Quadro 2 – Livros ilustrados analisados e suas respectivas classificações de acordo com as categorizações de Linden (2011)

	Iconicidade do texto	Tipos de diagramação	Funções textuais	Relações entre texto e imagem
<b>Daqui ninguém passa!</b>	Explorada e integrada plasticamente	Conjuntiva	Limitação	Colaboração
<b>Meu vizinho é um cão</b>	Não explorada	Associativa	Ligaçāo	Colaboração

Fonte: Elaborado pelos autores

As diferenças tipográficas dos livros já começam ao observarmos o método de composição utilizado: em *Daqui ninguém passa!* são utilizados *letterings* que se dispõem pela página sem preocupação com o alinhamento exato dos caracteres. Já em *Meu vizinho é um cão*, apesar de muitas vezes o tamanho da tipografia ser alterado, o texto é configurado por uma tipografia digital, a fonte ITC Officina Serif. Com o texto alinhado à esquerda, o livro adquire uma estrutura mais convencional, que Linden (2011) caracteriza como “um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre as duas expressões [texto e imagem]” (p. 47).

Isso impacta na iconicidade e na integração plástica dos elementos gráficos. Observamos que há uma enorme preocupação com a plasticidade das mensagens linguísticas em *Daqui ninguém passa!*, que caracteriza a integração de todos os elementos tipográficos e pictóricos. Linden (2011) menciona que “o texto pode se integrar à imagem a ponto de ser produzido com as mesmas ferramentas e as mesmas técnicas” (p. 95); é exatamente o caso desse livro, em que todos os elementos demonstram ter sido feitos com hidrocor e técnicas muito parecidas. Isso faz com que a iconicidade do texto seja explorada, ao contrário do que ocorre em *Meu vizinho é um cão*, que, embora se utilize da variação de cor e tamanho da tipografia para hierarquização e destaque, não explora a sua iconicidade.

Além disso, a diagramação e a função desempenhada pelo texto condicionam o ritmo de leitura da narrativa. Em *Daqui ninguém passa!*, a diagramação conjuntiva associada à função de limitação faz com que o leitor perceba toda a “confusão” nas páginas, mas precise esquadrinhar toda a página dupla para perceber as ações de cada personagem específico. Isso faz com que o próprio leitor defina o ritmo da passagem de página e, por conseguinte, a leitura do livro. Nesse sentido, o uso da possibilidade da leitura tabular presente no *medium* dos livros ilustrados (c.f. Souza, 2016) é utilizado de maneira muito significativa, uma vez que relaciona a percepção geral da página dupla com recortes específicos dos eventos da narrativa.

Por outro lado, em *Meu vizinho é um cão* notamos a diagramação associativa associada à função de ligação, em que textos e imagens compartilham o mesmo espaço. Isso acarreta no

que Linden (2011) aponta como uma característica “óbvia, se não distintiva, [dos livros ilustrados]” (p. 47): a brevidade do texto. Nesse sentido, a narrativa estabelece um ritmo equilibrado entre palavras e imagens, respeitando a tradicional unidade de sentido da página dupla (*ibid.*), de modo que o texto frequentemente aparece em um “espaço ‘dessemantizado’ da imagem” (p. 68). Este livro, portanto, é facilmente reconhecível como um livro ilustrado convencional porque não desobedece nenhuma das categorias do gênero (c.f. Oliveira & Souza, 2021).

Já no que diz respeito à relação de texto e imagem, em ambos livros, há uma colaboração porque “o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois” (Linden, 2011 p. 121). Ainda assim, o tipo de colaboração que se estabelece é muito diferente. Em *Daqui ninguém passa!*, essa colaboração por meio das falas dos personagens, remetendo à relação entre texto e imagem das histórias em quadrinhos – inclusive com a convenção dos balões de fala. Assim, não há um texto narrativo que ordene a leitura, estimulando o sentimento de confusão da narrativa. Já em *Meu vizinho é um cão!*, a colaboração se dá por meio da complementação de sentido: a narrativa se vale das lacunas entre essas modalidades para criar a surpresa no final do livro. Isso contribui para uma leitura mais equilibrada em que o texto ordena o tempo da leitura da página dupla.

A análise comparativa entre esses dois livros a partir das quatro categorizações apresentadas por Linden (2011) – iconicidade do texto, os tipos de diagramação, as funções textuais e as relações entre texto e imagem – demonstra como as estratégias de uso da tipografia condicionam modos de leitura muito distintos. Entretanto, não se trata exclusivamente da utilização da tipografia: essas escolhas estão sempre articuladas com as demais decisões expressivas do livro ilustrado, uma premissa que fundamenta nossa abordagem metodológica. Nesse sentido, reforçamos como a expressividade tipográfica é um procedimento fundamental para o *medium* dos livros ilustrados, colaborando com todos os outros para a totalidade da obra.

## 6 Conclusão

A multimodalidade tem se tornado cada vez mais evidente em nosso cotidiano informacional (Ribeiro, 2021; Kress & Van Leeuwen, 2020) e, ainda mais especificamente nos livros ilustrados, que se valem da interação entre texto e imagem para que os “significados sejam construídos a partir da tensão entre o pictórico e o verbal” (Souza, Miranda & Porto Filho, 2016, p. 256). Entretanto, identificamos que a discussão do livro ilustrado no Brasil carece de rigor acerca da expressividade tipográfica – uma característica fundamental da multimodalidade. Para remediar esta lacuna, revisamos as categorias utilizadas por Linden (2011) que concernem às estratégias de uso da tipografia nos livros ilustrados: iconicidade do texto, os tipos de diagramação, as funções textuais e as relações entre texto e imagem.

Então, este artigo apresentou uma análise comparativa entre dois livros ilustrados, cujos textos são de autoria de Isabel Minhós de Martins, *Daqui ninguém passa!* (Martins e Carvalho, 2016) e *Meu vizinho é um cão* (Martins e Matoso, 2018). Em cada caso, analisamos as estratégias de uso da tipografia por meio das categorias de Linden (2011). A abordagem formalista reelaborada por Souza (2016) auxiliou na discussão de como as expressões tipográficas são articuladas com outros procedimentos do *medium* dos livros ilustrados. Das quatro categorizações, as estratégias se distinguiram em três – iconicidade do texto, tipo de diagramação e função textual – e coincidiu em uma – relação entre texto e imagem. Enfim, considerando as concorrências e divergências entre os procedimentos tipográficos de cada um, demonstramos como as diferentes estratégias condicionam ritmos de leitura fundamentalmente distintos.

Apesar de as categorias de Linden (2011) servirem de parâmetros para as análises dos livros ilustrados, estudos futuros podem explorar casos que ampliem as definições apresentadas. As categorias utilizadas priorizam livros ilustrados convencionais em que o texto é narrativo, de modo que a classificação da função de limitação em *Daqui ninguém passa!* não se dá sem adequações, conforme discutido. Além disso, trabalhos futuros podem adotar diferentes abordagens para estes mesmos livros ilustrados: um estudo comparativo de recepção com diferentes públicos pode revelar as práticas de leituras condicionadas a partir dos procedimentos do livro. Por exemplo, se *Daqui ninguém passa!* não impõe um ritmo de leitura como *Meu vizinho é um cão*, uma análise com o público infantil pode demonstrar em que medida as crianças praticam a leitura detalhada das imagens conforme argumentado por, entre outros, Hunt (2010) e Salisbury & Styles (2013).

É necessário, ainda, difundir e elaborar categorias detalhadas sobre a expressividade da tipografia, em específico, e do *medium* dos livros ilustrados, em geral. A própria concepção do termo *expressividade tipográfica* pode ser objeto de uma revisão de literatura. Para fundamentar a pluralidade teórica que permite múltiplos desdobramentos para as análises dos livros ilustrados, acreditamos que é necessário um entendimento sólido do modo como eles comunicam e articulam sua expressão. Em vez de defender categorias e abordagens mecanicistas, buscamos contemplar as características singulares de cada obra. Nesse sentido, este trabalho é uma contribuição para compreender como as estratégias tipográficas articulam diferentes expressões no *medium* do livro ilustrado.

## 7 Referências

- ANDRADE, Júlia Parreira Zuza. **Fluxo de Temporalidades no Livro Ilustrado: Recursos narrativos e gráficos na representação do tempo não linear.** Revista de Letras Juçara, v. 04, n. 01, p. 452–464, 2020.
- BARROS, Bruno Oliveira. **Em busca da malandragem tipográfica.** Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710746\\_09\\_cap\\_02.pdf](https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710746_09_cap_02.pdf)>.
- COELHO, Lydia Helena Wöhl; SILVEIRA, André Luis Marques da. **Uma proposta para unificação das classificações contemporâneas de livros ilustrados da literatura infantil.** Educação gráfica, v. 22, n. 01, 2018. Disponível em: <<http://www.educacaografica.inf.br/artigos/uma-proposta-para-unificacao-das-classificacoes-contemporaneas-dos-livros-impressos-da-literatura-infantil-a-unification-proposal-for-contemporary-classifications-of-childrens-literatu>>.
- DALCIN, Andrea Rodrigues. **O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: histórias, concepções e transformações.** Linha Mestra, n. 40, p. 80–94, 2020.
- FERREIRA. **Comunicação visual no livro ilustrado:** palavra, imagem e design contando histórias. 2017. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/925>>.
- FLECK, Felícia de Oliveira; CUNHA, Miriam Figueiredo Vieira da; CALDIN, Clarice Fortkamp. **Livro ilustrado:** texto, imagem e mediação. Perspectivas em Ciência da Informação, v. 21, n. 1, p. 194–206, 2016.
- GILL, Silvana Ribeiro. **Livros ilustrados:** textos e imagens. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128753>>.
- KIRCHOF, Edgar Roberto; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. **O pato, a morte e a tulipa - Leitura e discussão de um livro ilustrado desafiador com alunos dos anos iniciais.** Educar em Revista, v.

34, n. 72, p. 57–76, 2018.

KRESS, Gunther R.; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design.** Third edition. London ; New York: Routledge, 2020.

LEMOS, Ivana. **Textos visuais e paratextos:** potencialidades narrativas do livro ilustrado. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

LEVINSON, Jerrold. Soundtrack. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laurie (Orgs.). **Routledge encyclopedia of narrative theory.** London: Routledge, 2010.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MARCELLO, Manuela Graton. **Alice's Adventures in Wonderland:** a questão do nonsense visto como sátira na obra de Lewis Carroll. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/143884/marcello\\_mg\\_me\\_sjrp.pdf?sequence=3](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/143884/marcello_mg_me_sjrp.pdf?sequence=3)>

MARTINS, Isabel Minhós; CARVALHO, Bernardo P. **Daqui ninguém passa.** São Paulo: SESI-SP, 2016.

MARTINS, Isabel Minhós; MATOSO, Madalena. **Meu vizinho é um cão.** São Paulo: SESI-SP, 2017.

MENEGAZZI, Douglas Luiz; DEBUS, Eliane Santana Dias. **O Design da Literatura Infantil:** uma investigação do livro ilustrado contemporâneo. Calidoscópio, v. 16, n. 2, p. 273–285, 2018.

MOREIRA, Laura Maria Albuquerque Simões. **No Carvalhal do Gerês:** A importância da ilustração e do objecto gráfico como instrumentos potenciadores da narrativa no livro ilustrado para crianças. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto, 2012.

O. PORTELLA, Oswaldo. **A Fábula.** Revista Letras, v. 32, 1983. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/leturas/article/view/19338>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli:** reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVEIRA, Gabriela Araujo F.; SOUZA, Eduardo A. B. M. **A articulação não-convencional dos parâmetros do medium:** a materialidade em Bartleby, o escrivão enquanto livro ilustrado desobediente. In: Blucher Design Proceedings. Curitiba: Editora Blucher, 2021, p. 202–215. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/36467>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Multimodalidade, textos e tecnologias:** provocações para a sala de aula. São Paulo: Parábola, 2021. (Linguagens e tecnologias, 9).

ROSAS, Clarissa. **Literatura infantil e o gênero fábula:** confluências. Letras em Revista, v. 10, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/download/222/137>>.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro infantil ilustrado:** a arte da narrativa visual. São Paulo, SP: Rosari, 2013.

SILVA, Cristina Cezario. **Alfabetização visual:** uma análise do livro didático Alter Ego 1. Monografia de especialização, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <[https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/19011/2/CT\\_CELEM\\_2012\\_1\\_02.pdf](https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/19011/2/CT_CELEM_2012_1_02.pdf)>.

SOUZA, Eduardo A B M. **O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan.** Dissertação de

mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SOUZA, Eduardo A B M. **Por que imagem não é literatura?** Revista Emília. Disponível em: <<https://emilia.org.br/por-que-imagem-nao-e-literatura/>>. Acesso em: 6 abr. 2021.

SOUZA, Eduardo A. B. M. **Uma análise Formalista da narrativa gráfica A Chegada:** nem livro ilustrado nem comics, mas ambos. In: Blucher Design Proceedings. Belo Horizonte, Brasil: Editora Blucher, 2019, p. 2405–2414. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/33818>>. Acesso em: 1 maio 2021.

SOUZA, Eduardo Antonio; MIRANDA, Eva Rolim; PORTO FILHO, Gentil. **A Narrativa Gráfica Enquanto Medium.** In: Blucher Design Proceedings. Belo Horizonte, Brasil: Editora Blucher, 2016, p. 4648–4660. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/24636>>. Acesso em: 1 maio 2021.

TOMAZ, Cauli Pantano; TALAMINI, Naiara Fernanda. **Design do livro ilustrado “Além da floresta das sombras”.** Trabalho de conclusão de curso, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <[https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/7766/2/CT\\_CODES\\_2013\\_1\\_11.pdf](https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/7766/2/CT_CODES_2013_1_11.pdf)>.

WILLEN, Bruce; STRALS, Nolen. **Lettering & type: creating letters and designing typefaces.** 1st ed. New York: Princeton Architectural Press, 2009. (Design briefs).

ZIMMERMANN, Marta Elisa. **Design editorial de livro ilustrado infantil.** Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/219362/001124079.pdf>>.