

Expressividade tipográfica nos livros ilustrados do autor-ilustrador Odilon Moraes: uma análise do processo criativo à escrita diagramática

Typographic expressiveness in picturebooks by author-illustrator Odilon Moraes: an analysis from creative process to diagrammatic writing

Thalita Macêdo, Eduardo A B M Souza

tipografia, multimodalidade, livros ilustrados, escrita diagramática, expressividade tipográfica

Este artigo contribui com a elaboração teórica sobre o uso da tipografia no livro ilustrado. Utilizamos o conceito de expressividade tipográfica para evidenciar sua ambiguidade entre ser vista e lida e o de escrita diagramática para compreender suas relações semânticas na superfície. Diante da lacuna nessa discussão, realizamos uma investigação pautada em quatro fases. A primeira fase foi exploratória para conhecer a linguagem do livro ilustrado; a segunda, a fase preliminar, subdividiu-se nas etapas de (a) levantamento de autores-ilustradores brasileiros, na qual a produção do autor-ilustrador Odilon Moraes se destacou; (b) leitura seletiva, em que percebemos recorrências no uso da tipografia e suas obras, e; (c) elaboração de roteiro para entrevistá-lo acerca de seu trabalho tipográfico. Com isso, realizamos a terceira fase, a entrevista, remotamente, em março de 2023. Por fim, a fase analítica, seguiu os preceitos de Yin (2016) para tratar os resultados obtidos. Ao relacionar o discurso do autor-ilustrador com nossa fundamentação teórica e análises, argumentamos que a escrita diagramática – tanto a escolha tipográfica quanto a distribuição espacial – de Odilon Moraes é silenciosa, com o objetivo de evidenciar a mensagem linguística e sua interação com a imagem, além de marcar o ritmo de passagem das páginas.

typography, multimodality, picturebooks, diagrammatic writing, typographic expressiveness

This paper elaborates on the use of typography in picturebooks. We use the concept of typographic expressiveness to highlight its ambiguity between being seen and read and that of diagrammatic writing to understand its semantic relationships on the surface. Faced with a gap in this discussion, we carried out an investigation based on four phases. The first was exploratory, in which we delved into the language of picturebooks; the second, the preliminary phase, was subdivided into the stages of (a) survey of Brazilian authors-illustrators, in which the production of Odilon Moraes stood out; (b) selective reading, in which we perceive recurrences in the use of typography in his works, and; (c) elaboration of a script to interview him about his typographic work. With this, we were able to carry out the third phase, the interview, which took place remotely, in March 2023. Finally, the analytical phase followed the precepts of Yin (2016) for the treatment of the results obtained. Thus, by relating the author-illustrator's discourse to our theoretical foundation and analyses, we argue that the diagrammatic writing – both the typographic choice and the spatial distribution – by Odilon Moraes is silent, aiming to highlighting the linguistic message and its interaction with the image, in addition to marking the rhythmic peruse of the picturebooks.

Anais do 11º CIDI e 11º CONGIC

Ricardo Cunha Lima, Guilherme Ranoya, Fátima Finizola, Rosângela Vieira de Souza (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI
Caruaru | Brasil | 2023

ISBN

Proceedings of the 11th CIDI and 11th CONGIC

Ricardo Cunha Lima, Guilherme Ranoya, Fátima Finizola, Rosângela Vieira de Souza (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI
Caruaru | Brazil | 2023

ISBN

1 Introdução

Os livros ilustrados são reconhecidos pela unidade de significado criada na fusão entre palavra e imagem. Salisbury e Styles (2013), por exemplo, colocam que “as palavras e as imagens se completam para dar um significado geral à obra (...) elas funcionam em uníssono” (p.89). Por isso, Linden (2011) aponta que “a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens (...) a leitura se elabora por idas e vindas entre a mensagem do texto e a da imagem” (p.47). Kress e Van Leeuwen (2020), por sua vez, indicam que essa propriedade é característica do que chamam de multimodalidade: a conjunção de diferentes modos semióticos nas composições da comunicação visual. Nesse sentido, Souza (2016) considera que a multimodalidade é um dos parâmetros da linguagem do livro ilustrado, junto com *artrologia*¹ e ordem pictórica – acrescentando, mais tarde a materialidade, conforme Oliveira e Souza (2021).

Por meio de sua revisão integrativa, Clemente e Souza (2022) concluem que, junto à materialidade, a multimodalidade é um elemento recorrente na caracterização dos livros ilustrados na pesquisa brasileira. Portanto, a importância da linguagem visual gráfica verbal (*c.f.* Twyman, 1982) é consenso nos estudos do livro ilustrado. No entanto, ao concluir a discussão da expressividade tipográfica em dois livros ilustrados, Brito e Souza (2022) argumentam que ainda há poucas discussões que enfatizam a importância do desenho tipográfico para a unidade de sentido da página-dupla do livro ilustrado e defendem que “é necessário um entendimento sólido do modo como eles comunicam e articulam sua expressão” (p.6780).

Um dos aspectos determinantes para a compreensão de como a multimodalidade pode se constituir no livro ilustrado é a divisão do trabalho no mercado editorial. Conforme Nikolajeva e Scott (2011) expõem, nos EUA, “há muitos livros (...) que são criados por um escritor (...) e depois enviados pelo agente literário do escritor para um editor, que então procura um ilustrador adequado” (p.31). Para as autoras, isso pode fazer com que texto e imagem não desenvolvam relações multimodais muito significativas entre si, de modo que “o texto pode ser lido e apreendido de modo independente (...) o produto final não é um livro ilustrado, mas um livro com ilustração” (*idem.*). Ou seja, quando não há uma relação estreita entre os atores responsáveis por texto e imagem, esses elementos tendem a não ser articulados na materialização de seu trabalho – no livro ilustrado. Por isso, para discutirmos a expressividade tipográfica, priorizamos os casos em que a execução de texto e ilustração são realizadas pela mesma pessoa. Com isso, compreendemos que as relações entre palavra e imagem podem se constituir de maneira muito mais indissociável.

Desse modo, buscamos colaborar com a discussão acerca da expressividade tipográfica a partir de uma entrevista realizada remotamente no dia 7 de março de 2023, com Odilon Moraes. Esse autor-ilustrador brasileiro de livros ilustrados é amplamente reconhecido pela crítica e pelo público e envolvido na produção de conhecimento e teoria sobre o livro ilustrado

¹ “*Artrologia*” é um conceito voltado à análise da construção do sentido a partir da sequencialidade das imagens, oriundo dos *comic studies* e utilizado para analisar a linguagem do livro ilustrado por Souza (2016).

no Brasil (c.f. Moraes, 2019). Acreditamos que ele é um caso expressivo para análise porque o modo como utiliza a expressividade tipográfica é contraintuitivo: a característica de escolha e composição tipográficas de suas obras é, em larga medida, o *silêncio* da tipografia. Na seção a seguir, apresentaremos o conceito de escrita diagramática, conforme discutido por Oliveira e Waechter (2022), a fim de explicitar como Odilon Moraes se utiliza da expressividade tipográfica.

2 Fundamentação teórica

Ao apresentar suas categorias acerca da tipografia nos livros ilustrados, Linden (2011) faz a distinção entre dois tipos de mensagens incorporadas e interdependentes: a *linguística* e a *icônica*. Já Barros (2009) denomina essas duas dimensões como os conteúdos *verbal* e *morfológico* da tipografia. Ou ainda, poderíamos dizer que a palavra, no livro ilustrado, tem o duplo *status* de linguagem visual pictórica e verbal, segundo a classificação de Twyman (1982). De fato, Unger (2016) aponta que, embora interdependentes, essas duas dimensões implicam duas ações distintas: *ler*, relacionada à linguística/verbal e *ver*, relacionada a icônica/morfológica. Desse modo, “é quase impossível ler e olhar ao mesmo tempo: são ações distintas (...) é como se os freios acionassem a si próprios ou como se o motor ficasse morrendo sozinho” (*ibid.* p.34).

Para discutir como a interdependência entre essas duas dimensões da tipografia – ser *vista* e ser *lida* – se dá na linguagem dos livros listrados, Brito e Souza (2022) utilizam o termo proposto por Barros (2009): expressividade tipográfica. Assim, analisam esse aspecto em dois livros, utilizando quatro categorias de Linden (2011) – iconicidade do texto, tipos de diagramação, funções textuais e relações entre texto e imagem. Nesse sentido, uma conclusão significativa de suas análises é que:

A análise comparativa entre esses dois livros (...) 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 (Brito & Souza, 2022 p. 6778).

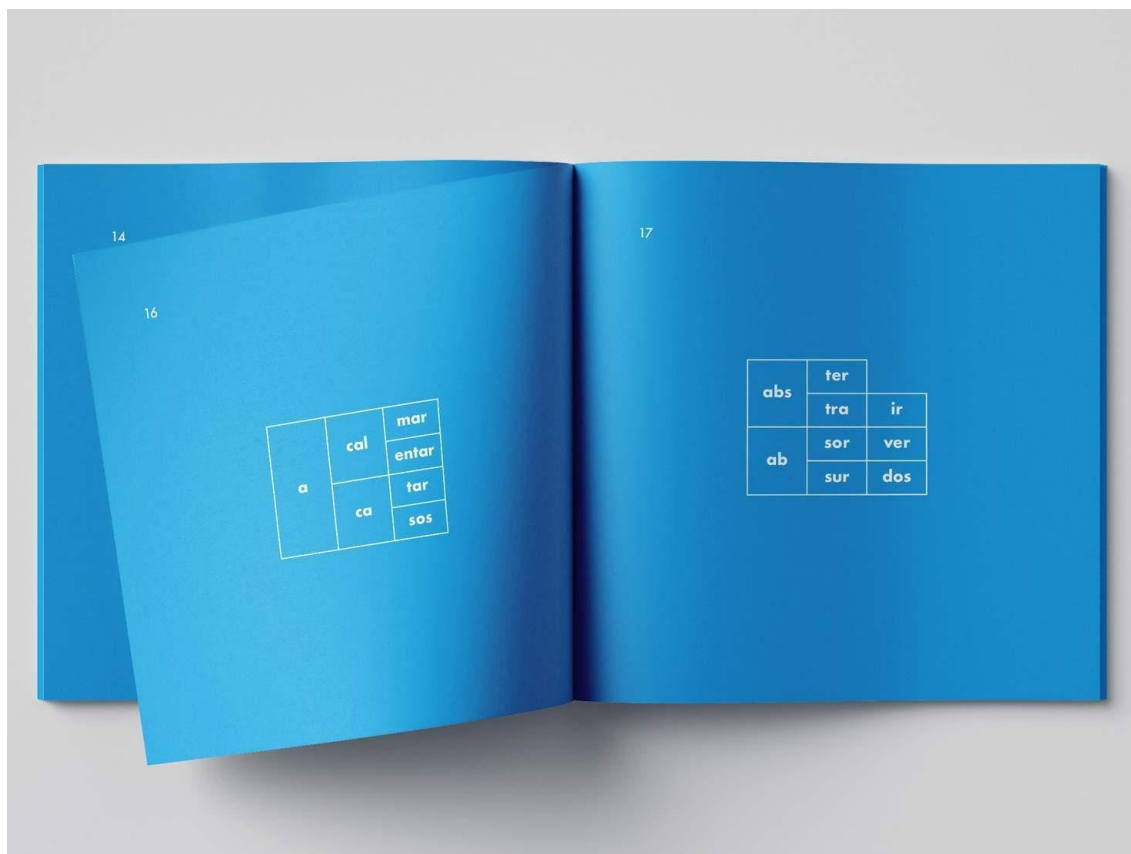
Para aprofundarmos como a tipografia pode exercer sua expressividade na articulação com os demais elementos do livro ilustrados, a contribuição de Oliveira e Waechter (c.f. 2021; 2022) é proveitosa. Em sua discussão, os autores retomam a crítica à ideia de neutralidade da configuração – ainda hegemônica no design da informação – a fim de demonstrar que “toda configuração é uma construção que hierarquiza informações e tangibiliza discursos” (p. 288). Para explicitar como o discurso da neutralidade opera, tomam como exemplo a Arte Conceitual; especificamente do grupo Art & Language, e analisam algumas de suas obras. Com isso, argumentam que a “pretensão exclusivamente linguístico-conceitual era necessariamente materializada por uma configuração tipográfica tão retórica quanto qualquer outra” (Oliveira & Waechter, 2022 p.289).

Ou seja, esse tipo de configuração que entendemos como “neutra” ou “invisível”, segundo Oliveira e Waechter (2022), “na verdade compreende modos de leitura convencionais; mais naturalizados. Entretanto, isso não torna essas configurações menos construídas, apenas significa que é mais difícil reconhecê-las como tais” (p. 298). Para pensarmos a montagem dessas relações na composição de uma superfície, Drucker (2013) conceitua a escrita diagramática como o modo pelo qual a organização espacial dos elementos expressa o valor semântico das relações entre eles. Um dos motivos que esses diagramas são tão difíceis de discutir é que “a complexidade desses sistemas é infinita e os modos como essas estruturas criam valores semânticos podem ser articuladas sem limites ou reduzidas a alguns princípios-chave” (Oliveira & Waechter, 2022 p.298).

Portanto, a expressividade tipográfica não se dá apenas quando a iconicidade do texto é explorada; como é o caso, na Figura 1, em que a fala do personagem gritando é expressada pelo aumento do espaço que os caracteres ocupam na página. No caso da Figura 2, temos uma página-dupla do livro *Poemógrafo* (2022), de Stêvz, que não apresenta nenhuma exploração da iconicidade tipográfica: todos os caracteres tipográficos são grafados com uma mesma tipografia, de mesmo peso, com o mesmo corpo. Ainda assim, podemos compreender imediatamente a implicação da escrita diagramática na leitura: nós combinamos as sílabas a cada coluna da tabela, da esquerda para a direita, e podemos recombina-las a cada linha, construindo diferentes significados em relação às demais combinações.

Figura 01: Página-dupla do livro *Daqui ninguém passa!* (2016), de Isabel Minhós Martins e Bernardo P. Carvalho.



Figura 02: Página-dupla do livro *Poemógrafo* (2022), de Stêvz.

O contraste entre esses dois exemplos deixa claro como a expressividade tipográfica não se resume à exploração da iconicidade, mas dizem respeito à articulação de diversos elementos dispostos na superfície da página-dupla – a unidade de sentido do livro ilustrado – conforme Brito e Souza (2022) sugerem. Com o objetivo de contribuir para a compreensão aprofundada dessa possibilidade de expressão no livro ilustrado, discutiremos, a partir de uma entrevista com o autor-ilustrador Odilon Moraes, como ele utiliza a expressividade tipográfica em seus livros ilustrados. Conforme argumentaremos, ele o faz de maneira silenciosa – e tal escrita diagramática constitui um estilo indispensável para o efeito estético de suas obras.

3 Metodologia

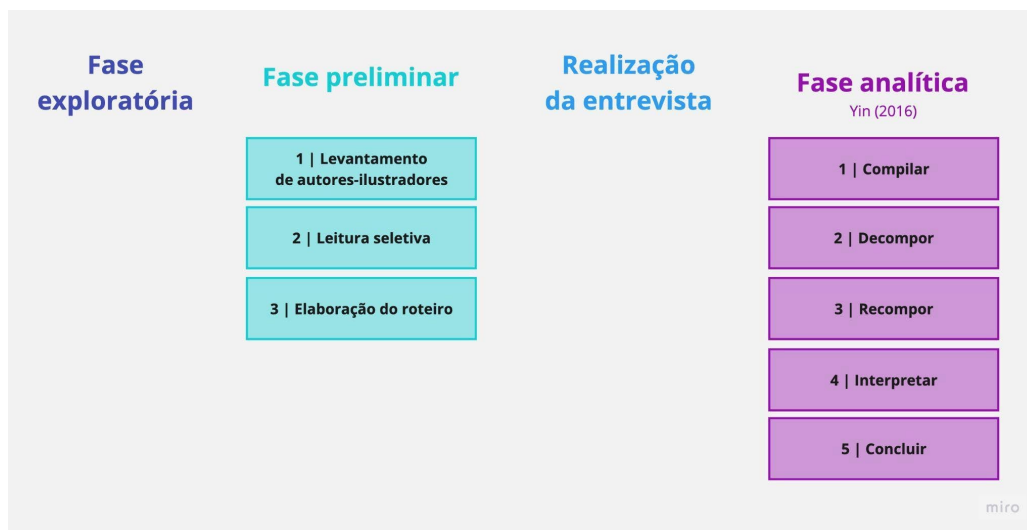
Antes de restringirmos o escopo para o estudo da expressividade tipográfica em livros ilustrados, foi necessária uma fase exploratória acerca deste artefato. Desse modo, começamos com um processo de sensibilização da linguagem do livro ilustrado, entendendo os parâmetros do *medium*², segundo Souza (2016) e Oliveira & Souza (2021): multimodalidade, artrologia, ordem pictórica e materialidade. Este estudo exploratório, em conjunto com uma

² “Medium” é um conceito ligado às possibilidades de expressão da obra por meio da articulação dos elementos que a constituem (C.f. Souza, 2016 cap. 2).

curadoria de obras, foi imprescindível para iniciarmos a seleção dos autores-ilustradores para entrevista.

Uma vez que compreendemos os aspectos formais do *medium*, pudemos restringir os esforços de pesquisa para a expressão tipográfica em livros ilustrados de autores-ilustradores brasileiros. Nesse sentido, delineamos nossa metodologia em outras três fases: fase preliminar, realização da entrevista e fase analítica. A primeira fase dividiu-se em três etapas, enquanto a terceira, seguiu as etapas sugeridas por Yin (2016) para o tratamento de dados qualitativos, conforme a Figura 3.

Figura 03: Esquematização do processo das fases da metodologia. Fonte: os autores (2023).



O processo exploratório permitiu mergulharmos nas produções nacionais para compararmos o uso da tipografia em diversos livros ilustrados. Nesse ínterim, nos familiarizamos com o trabalho do autor-ilustrador Odilon Moraes, cuja sensibilidade com o uso da tipografia ficou evidente à medida que exploramos suas obras. Em seus livros ilustrados, observamos um padrão nas escolhas tipográficas e nas composições dos elementos verbais, que pode ser considerada “invisível”, porque não direcionam a atenção para sua mensagem icônica, mas para a mensagem linguística, nos termos de Linden (2011). Nós discutiremos esse aspecto com mais detalhes na seção a seguir. Percebemos, ainda, que esse tipo de linguagem tipográfica perpassa as obras do autor-ilustrador, logo, chegamos à hipótese de que há um *estilo* no modo como o autor-ilustrador se vale da tipografia e sua composição nas suas obras. Até esse ponto, compreendemos a primeira e a segunda etapas da fase preliminar.

Posteriormente, foi possível iniciar a terceira etapa, da elaboração do roteiro de entrevista. Contudo, antecedente à escrita do roteiro, houve a necessidade de aprofundarmos nos aspectos técnicos da entrevista. Para isso, realizamos a revisão de Zinsser (2021), compreendendo que, para além de pensarmos metodicamente e por meio de etapas, precisamos treinar o nosso olhar para a história a ser contada e “aprender a fazer perguntas que provoquem respostas sobre o que há de mais interessante e intenso em sua vida. (...) As palavras dessa pessoa sempre serão melhores do que as suas” (p. 128). Outra lição

fundamental do autor é: “nunca vá para uma entrevista sem ter feito antes a lição de casa” (*ibid.* p.134). Em outras palavras, é improdutivo direcionarmos o roteiro estritamente para a extração de respostas, é preciso dominar o tema a ser explorado, ter conhecimento prévio acerca do entrevistado e ser fidedigno à história a ser explorada.

Nesse sentido, aprofundamos a pesquisa sobre o autor-ilustrador escolhido, Odilon Moraes. A primeira fonte foi uma coletânea de entrevistas em vídeo, elaboradas pela Planeta ESPM, uma iniciativa dos alunos de jornalismo da ESPM-SP³, que engloba três blocos de entrevistas com um total de sete perguntas. Nós realizamos fichamentos dessas entrevistas para coletarmos as perguntas e respostas. Concluímos que o foco das entrevistas direciona-se à história a ser contada e, principalmente, à recepção do público infantil sobre o livro ilustrado. Tal abordagem despreza os demais aspectos comunicacionais e formais do *medium*, como a expressividade tipográfica, nosso principal interesse. Portanto, na redação do nosso roteiro, enfatizamos aspectos que nos levem a discutir a função da tipografia para o *medium*, a partir do padrão que percebemos nas escolhas tipográficas e nas composições dos elementos verbais utilizadas pelo autor-ilustrador. Em suma, refinamos quatro pontos a serem elaborados durante a conversa: a) o uso da tipografia nos livros ilustrados em geral; b) as diferenças entre o processo analógico e digital da composição tipográfica com as ilustrações; c) o estilo tipográfico do autor-ilustrador e, enfim; d) a construção do projeto gráfico de suas obras.

Então, partimos para a terceira fase, de realização da entrevista. Inicialmente, entramos em contato com o autor-ilustrador, Odilon Moraes, por meio de mensagem de texto e marcamos uma reunião via Google Meet para a realização da entrevista no dia 07 de março de 2023. A entrevista durou cerca de uma hora e meia e a permissão para gravarmos foi concedida verbalmente.

A quarta fase, a analítica, compreende o ciclo de cinco passos proposto por Yin (2016) para análise de dados qualitativos: 1) compilar; 2) decompor; 3) recompor; 4) interpretar, e; 5) concluir. Apesar de serem apenas quatro perguntas, os tópicos discutidos estavam interligados e construíram outras discussões relacionadas à pauta. Assim, a transcrição do material compreendeu a compilação e decomposição dos dados. Para isso, carregamos o arquivo na plataforma do Youtube, que gera uma transcrição automática a partir do áudio. A partir dessa conversão para texto, realizamos uma revisão para corrigir os erros da transcrição automática.

Enfim, a recomposição, interpretação e conclusão da pesquisa. Dado restrito o escopo dessa discussão e de dados da entrevista, não foi necessária a utilização de *softwares*, nem a criação de arranjos hierárquicos para a recomposição dos dados, uma vez que, conforme sugerido por Yin (2016), “muitos pesquisadores preferem decompor seus dados sem codificação formal, (...) [mas] retornam a seus dados originais muitas vezes” (s.p.). Desse modo, utilizamos apenas uma codificação cromática para identificar unidades de análise semântica significativas na discussão de expressividade tipográfica, que será articulada aos conceitos da fundamentação teórica a seguir.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qMO3VQfGPFM>>. Último acesso em 24 de abril de 2023.

4 Discussão dos resultados

Após iniciarmos a entrevista com uma breve apresentação ao tema da pesquisa, perguntamos a Odilon Moraes sobre suas referências a respeito da expressividade tipográfica de suas obras. Ele menciona que, desde criança, um dos aspectos característicos das histórias em quadrinhos (HQs) que lhe interessava era “usar sinais gráficos, imagens, para contar coisas e, às vezes, até a palavra virava isso”, citando, a título de exemplo, onomatopeias. Nesse sentido, ele faz uma distinção histórica entre o uso da palavra nas HQs e nos livros ilustrados: “no começo da história do livro ilustrado, a palavra sempre teve do lado do texto (...) e uma das coisas que eu achava curioso no quadrinho é que muitas vezes a palavra tava do lado da imagem”. Em seguida, ele faz uma articulação com a poesia concreta. Nas obras desse movimento, para ele, há consciência de que é como se a palavra “tivesse corpo, ela não é só espírito, não é só a consciência (...) ela existe como corpo”.

A ambiguidade da *palavra* enquanto texto e imagem remete à distinção de Linden (2011) acerca da mensagem linguística e a mensagem verbal, ou ainda à clássica divisão entre linguagem visual gráfica verbal e pictórica realizada por Twyman (1982). Entretanto, o modo como o autor-ilustrador coloca o tema não cria uma dicotomia, mas reitera a interdependência entre essas duas dimensões, conforme apontado por Barros (2009). Além disso, a menção às categorias de HQs e livros ilustrados remete à contribuição de Souza (2016), que discute os parâmetros e convenções das narrativas gráficas. Para o autor, ambas categorias se valem do mesmo parâmetro da multimodalidade – a interação entre textos e imagens –, mas realizam essa articulação de maneiras diferentes. Nesse sentido, o enunciado de Odilon Moraes concorda que livros ilustrados e HQs criam convenções distintas no uso de um mesmo parâmetro.

Mesmo demonstrando seu reconhecimento da palavra enquanto imagem, Odilon afirma que, no seu processo criativo, separa ilustração e expressividade tipográfica: “não sou eu que vou me preocupar com isso, é o designer junto com o escritor”. Logo depois, ele relata o fluxo do seu trabalho com o livro ilustrado: escreve o texto à mão no boneco⁴ e “até desenho uma letrinha meio assim”, que serve de referência para quem realiza o processo de editoração digital e diagramação do livro. Assim, ele diz que “naquela coisinha pouca que eu dei já dá para ver se tem serifa, se não tem serifa, se é magrinha, se é gordo (...) eu dou uma dica, mas eu mesmo não sei [de tipografia], porque eu não tenho esse entendimento”. Essa fala reforça que, mesmo que alegue não possuir um aprofundamento teórico em aspectos tipográficos, existe um grau de intencionalidade e conhecimento do autor para a importância da expressividade tipográfica. Esse aspecto é crucial para compreendermos o estilo tipográfico que perpassa as obras de Odilon Moraes.

Para isso, é importante entendermos como as obras do entrevistado utilizam a espacialidade do texto. Evidenciamos que cada livro ilustrado possui um ritmo diferente em que

⁴ “Boneco” é como se chama um protótipo da publicação, comumente utilizado na prática do design editorial e de livros – sobretudo nos livros ilustrados – para experimentar o ritmo da passagem das páginas.

a linguagem verbal exerce um papel preponderante em relação à linguagem pictórica; tanto que Linden (2011) caracteriza o texto do livro, que deve ser breve devido à obrigação formal de “manter um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre as duas expressões [texto e imagem]” (p. 47). Embora Oliveira e Souza (2021) discordem dessa obrigatoriedade, concordam que o texto é proeminente para orientar o ritmo da passagem das páginas de um livro ilustrado. Entretanto, não é apenas a quantidade de palavras que influencia no ritmo, mas também a disposição na superfície gráfica: a menção feita à poesia concreta é uma evidência disso, uma vez que “podemos identificar na poesia concreta um movimento na direção da escrita como imagem (o manifesto a aproxima do ideograma)” (Gerheim, 2020, p. 108).

Novamente, o caso de Odilon Moraes é significativo para demonstrarmos essa dimensão da expressividade tipográfica. Em seu processo criativo, o texto condiciona o discurso visual das ilustrações e prevê um ritmo de leitura, uma vez que a elaboração da imagem começa depois que o texto está disposto na página. Inclusive, ele relata que antes mesmo de começar a pensar nas ilustrações, “eu leio o texto, vou lendo várias vezes em voz alta para mim mesmo (...) lendo e marcando o ritmo (...) a medida que eu vou marcando o ritmo, eu vou cortando, eu vou fazendo os bloquinhos (...) é como se eu botasse um negócio de marcador de tempo”. Nesse sentido, para aferir o quão intencional é a disposição do texto na superfície, durante a entrevista, apresentamos intervenções que fizemos em páginas-duplas de algumas de suas obras – *Os invisíveis* (2021) e *Olavo* (2018) – em que mudamos a tipografia e, também, sua disposição na página.

Quando mostramos as intervenções em *Os invisíveis*, notamos que intervir na escolha tipográfica não foi tão grave quanto intervir no posicionamento do texto. A Figura 4 mostra a página-dupla original, ao passo que a Figura 5 mostra a alteração para uma tipografia que simula a escrita à mão; por fim, a Figura 6 mostra a intervenção espacial e de escolha tipográfica. Embora ele tenha reconhecido a mudança tipográfica nas duas instâncias, para o autor-ilustrador, a diagramação parece ser mais significativa na costura dos elementos que compõem o livro ilustrado, uma vez que a sua reação foi mais aguda no segundo caso. Para ele, a disposição do texto é determinante para o ritmo do livro ilustrado: “pra mim isso [a alteração espacial] também é impossível porque eu já desenho com o texto. Quando a editora faz isso eu falo “não!” (...) tem o lugar dele [do texto] (...) no lugar eu penso muito!”. Portanto, isso é uma forte evidência de como o autor-ilustrador opera com a escrita diagramática.

Figura 04: Página-dupla do livro *Os Invisíveis* (2021), de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)

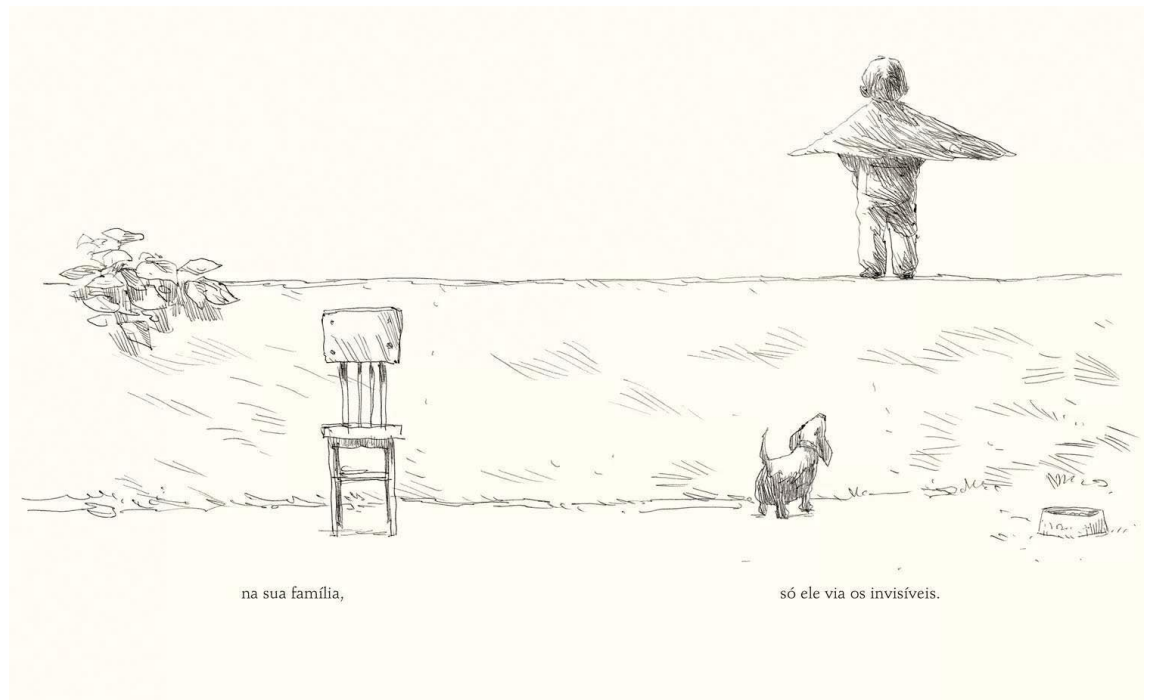


Figura 05: Intervenção feita na página-dupla do livro *Os Invisíveis* (2021), de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)

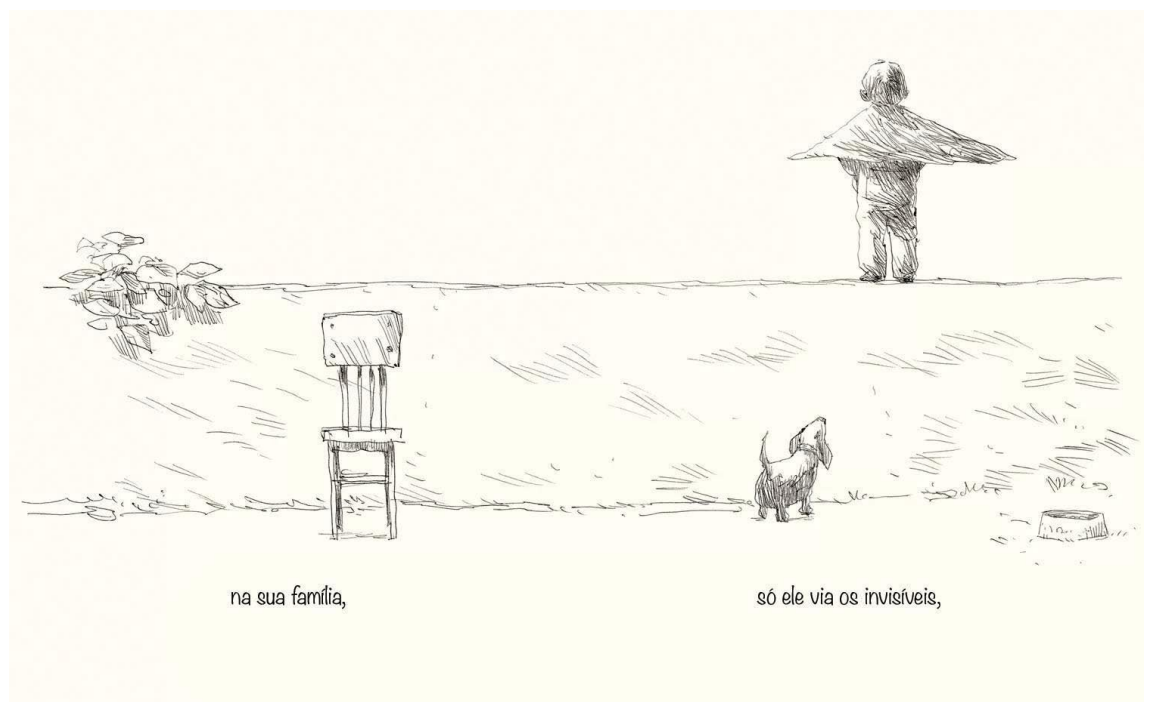


Figura 06: Intervenção feita na página-dupla do livro *Os Invisíveis* (2021), de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)



Figura 07: Página-dupla do livro *Olavo* (2018), de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)

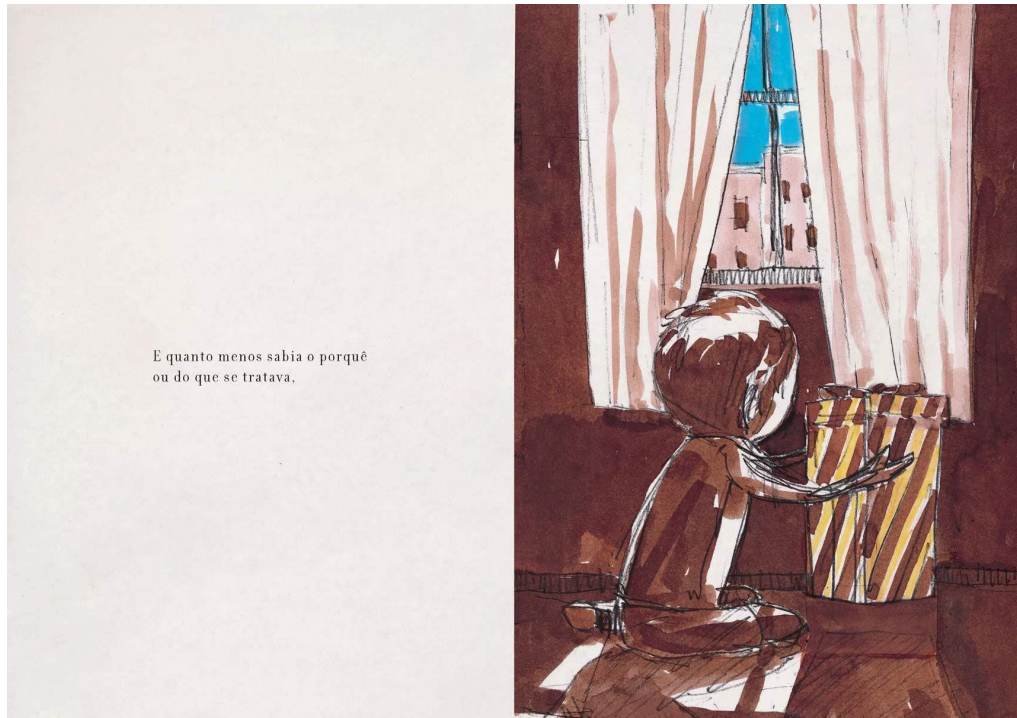
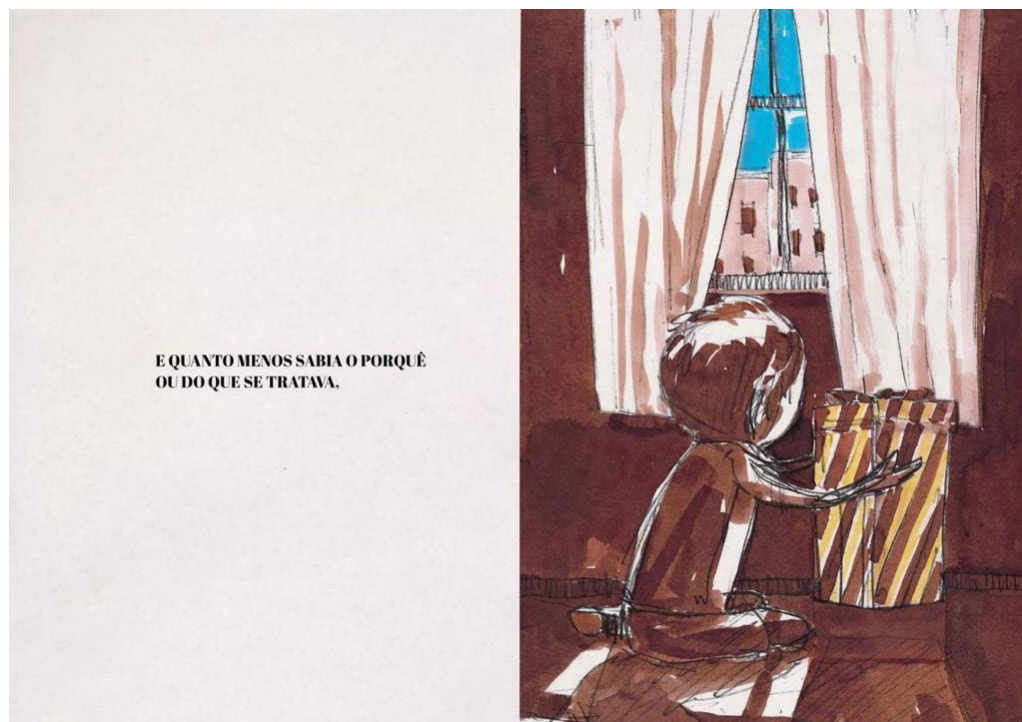


Figura 08: Intervenção feita na página-dupla do livro *Olavo* (2018), de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)



Figura 09: Intervenção feita na página-dupla do livro *Olavo* (2018), de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)



De maneira análoga, a Figura 7 mostra uma página-dupla original de *Olavo*, enquanto as Figuras 8 e 9 mostram as intervenções que realizamos. Ao mostrar essas páginas, mergulhamos em uma discussão acerca da escolha tipográfica enquanto um estilo recorrente nas suas obras. Sobre isso, o autor mencionou o uso das chamadas letras bastão em livros para a infância. Para ele, a tipografia é uma imagem que compartilha a superfície da página-dupla com os demais elementos, como o autor reafirma: “se eu mudei a tipografia, a leitura da obra vai mudar”.

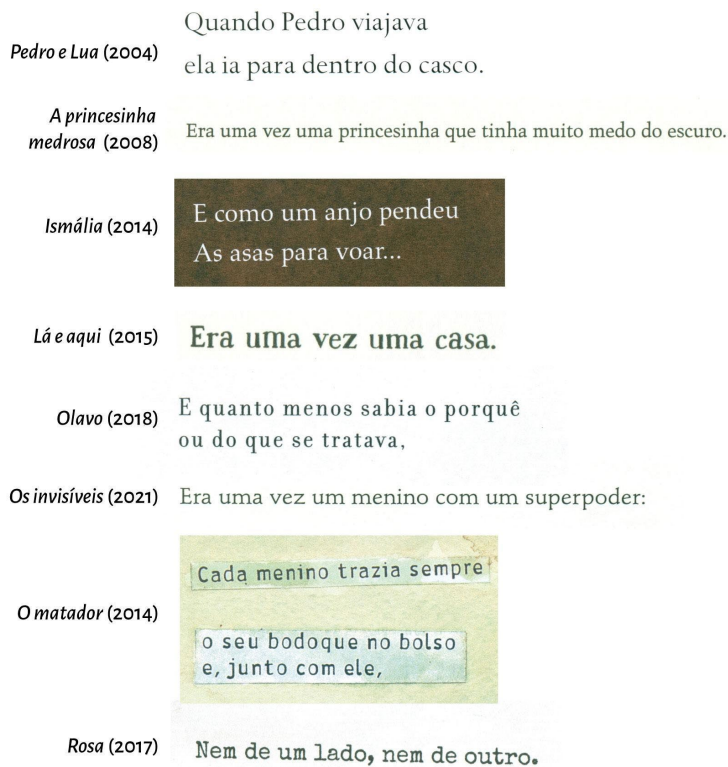
Em seu processo, o autor explica que o texto que escreve nos bonecos não é baseado em nenhuma tipografia em específico: “eu desenho a letra, eu não copio uma letra conhecida”. Então, falando de seu processo criativo, ele utiliza novamente uma analogia direta entre imagem e palavra: “é uma ilustração, como um cachorro: eu não olho o cachorro para desenhar o cachorro, é o cachorro que eu tenho na minha cabeça. Eu também desenho a letra que tem na minha cabeça”. Isso é significativo para nossa discussão porque demonstra que ele compreende a tipografia enquanto imagem tanto a partir da história do livro ilustrado – e sua relação com HQs – quanto a partir do relato do seu processo criativo. A letra desenhada à mão – esse *lettering* – é a referência para a pessoa responsável pelo projeto gráfico: “eu não sei o que eu desenhei, mas é ‘mais ou menos assim’”.

Nesse sentido, é importante considerar que o processo de trabalho, segundo ele, torna-se um “modo de pensar”. Odilon não determina a escolha tipográfica de seus livros, nem faz a editoração digital – em dado momento, ele relatou que “eu não sei nem mexer no computador”. Por outro lado, as ferramentas analógicas lhe dão o tempo para elaborar o projeto. Ou seja, ao construir seus próprios bonecos, passando estilete e colando com fita adesiva, ele defende que “é o tempo que eu tô [sic] pensando nessa página (...) as grandes decisões tinham sido tomadas quando eu tava cortando o boneco (...) é uma coisa muito minha”. Segundo ele, “à medida que eu tô fazendo o boneco, eu... na hora que colo duas páginas (...) eu já tô [sic] sabendo o que naquelas duas páginas eu vou contar, e se elas vão ser com texto, se vão ser sem texto...”. Portanto, é justamente nesse processo “lento” que Odilon elabora o significado do livro enquanto objeto, afirmando que “a coisa do livro ilustrado é como se não desse para fazer as coisas em parte”, reiterando a premissa de que “a grande concepção é que, no livro ilustrado, a unidade se dá no todo”.

Desse modo, o fato de que ele “dá uma dica” desenhando a letra constitui o próprio pensamento da escrita diagramática. Ele ainda explica que “quando eu falo que eu não penso nisso [na tipografia], é que eu não penso na hora daquele ajuste final (...) eu entrego ao especialista”. Mas, durante o processo, “eu falo onde vai na página, eu falo que tipo de letra que tem que ser, eu falo se eu acho que tem serifa ou não, se acha que tem que ser grande o corpo – também várias vezes eu falo: ‘não, tá muito grande, gente’”. Assim, o *lettering* direciona os outros atores do processo produtivo e, em conjunto com a editora, chegam a um consenso de uma escolha tipográfica. Ainda assim, essa “dica” passou a caracterizar a expressividade tipográfica recorrente nas obras de Odilon, tanto pela composição – e, portanto, pelo ritmo de suas obras – quanto pela escolha de tipografia. Nesse sentido, é necessário nos determos em

uma breve análise do que reconhecemos como um estilo tipográfico nas obras de Odilon Moraes, observando a Figura 10.

Figura 10: Esquematização da expressividade tipográfica nos livros de Odilon Moraes. Fonte: os autores (2023)



Dos oito exemplos, apenas dois utilizam tipografias monoespaçadas e, os demais, utilizam romanas serifadas – algumas humanistas, outras modernas. De qualquer maneira, os desenhos tipográficos são bastante convencionais e, assim, passam a ser quase “invisíveis”. A única exceção é a tipografia de *Lá e aqui*; ainda assim, embora apresente algumas irregularidades que remetem ao desenho à mão, tem a morfologia de uma romana moderna. Essas escolhas tipográficas, ainda, são compostas, também, de maneira convencional, sem alterações de corpo ou peso. Conforme Oliveira e Waechter (2022) apontam, embora uma determinada configuração tipográfica seja altamente convencional, ela não é menos construída.

Portanto, a textura, a qualidade de imagem e a mensagem icônica tendem a perder força, favorecendo a apreensão da mensagem linguística, ou ainda, o seu “espírito”, como Odilon formulou. Ademais, o texto sempre é disposto envolto de muito espaço negativo, além do evidente cuidado com a quebra das linhas. Isso confere ao texto um ar poético e solene – por exemplo, nas Figuras 4 e 7. Com isso, suas obras tendem a priorizar a mensagem linguística em sua interação com as imagens e, como ele declarou em outra entrevista, “tenho muita proximidade com a poesia. Dá até para ver isso pelos autores que eu cito: Fernando Pessoa,

Jorge Luis Borges” (Moraes, 2021). Assim, podemos afirmar que a escrita diagramática – tanto a escolha tipográfica quanto a distribuição espacial – de Odilon tem como objetivo ser *silenciosa*, com o objetivo de evidenciar a mensagem linguística e sua interação com a imagem, além de marcar o ritmo de passagem das páginas.

5 Considerações finais

O uso de palavras e sua interação com as imagens – a multimodalidade – é uma característica largamente reconhecida da linguagem dos livros ilustrados. Entretanto, a discussão sobre a expressividade tipográfica, conforme Brito e Souza (2022) apontam, ainda é objeto de poucas discussões na literatura brasileira. Nesse sentido, argumentamos que o aporte teórico fornecido por Oliveira e Waechter (2022) – com o conceito de escrita diagramática – contribui com uma elaboração teórica mais consistente sobre o tema.

Para isso, somamos o conceito de escrita diagramática à articulação tipográfica em livros ilustrados brasileiros, a partir da entrevista com o autor-ilustrador Odilon Moraes, elencado durante a fase preliminar desta pesquisa. Iniciamos a construção da pesquisa decompondo teorias formais acerca dos elementos multimodais que compõem o livro ilustrado (Souza, 2016), para, finalmente, entrarmos em contato com algumas obras do entrevistado. Após isso, houve a realização de fichamentos de entrevistas com Odilon Moraes disponíveis em plataformas digitais, para que iniciássemos a elaboração de nosso roteiro de entrevista, como sugere Zinsser (2021). Pautados no direcionamento de Yin (2016), depois de realizarmos a entrevista online, nós a transcrevemos e a analisamos.

Na entrevista, discutimos como Odilon Moraes geralmente articula os parâmetros do *medium* do livro ilustrado. A expressividade tipográfica das suas obras é silenciosa: por meio de escolhas tipográficas convencionais, a palavra prioriza a mensagem linguística, que marca o ritmo de passagem das páginas. Isso é reiterado pelo relato de seu próprio processo criativo. Desse modo, articulada com as ilustrações, a experiência estética é avivada na experiência de leitura. Portanto, demonstramos como a tipografia – mesmo a convencional – compõe a leitura do livro ilustrado e, também, como seu processo criativo direciona as decisões de escrita diagramática: tanto a espacialidade na página-dupla, quanto na escolha tipográfica.

Outras pesquisas nesse sentido devem explorar outras articulações para a expressividade tipográfica nos livros ilustrados a fim de evidenciar a singularidade dessas escolhas e como elas se relacionam com os demais parâmetros. Além disso, investigar o processo de outros autores-ilustradores por meio de entrevistas também deve colaborar para demonstrar a pluralidade de modos pelos quais o livro ilustrado articula seus significados. Enfim, a compreensão do livro ilustrado e suas expressões tenderá a se consolidar, evidenciando a importância do design para a elaboração desse *medium* e suas articulações.

Agradecimento

Este processo de pesquisa não seria possível sem a faísca que nos faz acreditar na educação pública como caminho. Faísca, esta, passível de um grande incêndio. Agradecemos aos que ainda acreditam e constroem ciência no Brasil. Aos educadores, por serem ferramentas potentes na possibilidade dessa construção. Ao destino, por trazer amigos que facilitaram esse caminhar. À Odilon Moraes, por toda troca e disponibilidade. Aos sonhos, por nos manter de pé todas as manhãs.

Referências

- Barros, B. O. (2009). Em busca da malandragem tipográfica (Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro). Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro.
- Brito, J. P., & Souza, E. A. B. M. (2022). Expressividade tipográfica em livros ilustrados: Uma análise comparativa entre *Daqui ninguém passa!* e *Meu vizinho é um cão*. *Blucher Design Proceedings*, 6764–6782. Rio de Janeiro: Editora Blucher. <https://doi.org/10.5151/ped2022-9859349>
- Clemente, I., & Souza, E. A. B. M. (2022). Caracterização do livro ilustrado contemporâneo na pesquisa brasileira: Uma revisão integrativa. *Blucher Design Proceedings*, 117–133. Rio de Janeiro: Editora Blucher. <https://doi.org/10.5151/ped2022-4793439>
- Drucker, J. (2013). *Diagramatic writing*. Onomatopée.
- Gerheim, F. (2020). Cruzamentos entre palavra e imagem em três momentos da arte brasileira. *ARS (São Paulo)*, 18(39), 105–128. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.148634>
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2020). *Reading images: The grammar of visual design* (Third edition). London ; New York: Routledge.
- Linden, S. V. der. (2011). *Para ler o livro ilustrado*. Sao Paulo: Cosac Naify.
- Moraes, O. (2019). *Quando a imagem escreve: Reflexões sobre o livro ilustrado* (Dissertação de mestrado). Unicamp, Campinas.
- Moraes, O. (2021, July 21). A poesia da imagem (J. Silva, Interviewer) [Blog]. Retrieved from <https://edicoesolhodevidro.com.br/a-poesia-da-imagem/>
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2011). *Livro ilustrado: Palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify.
- Oliveira, Gabriela Araujo F., & Souza, E. A. B. M. (2021). A articulação não-convencional dos parâmetros do medium: A materialidade em *Bartleby, o escrivão enquanto livro ilustrado desobediente*. *Blucher Design Proceedings*, 202–215. Curitiba: Editora Blucher. <https://doi.org/10.5151/cidicongic2021-016-354970-CIDI-Comunicacao.pdf>
- Oliveira, Gabriela Araujo Ferraz, & Waechter, H. D. N. (2022). A dimensão semântica da configuração do livro. *Blucher Design Proceedings*, 287–303. Rio de Janeiro: Editora Blucher. <https://doi.org/10.5151/ped2022-4694953>
- Oliveira, Gabriela Araujo Ferraz, & Waechter, H. D. N. W. (2021). O design de livros a partir da materialidade probabilística: Uma discussão inicial. *Blucher Design Proceedings*, 1633–1639. Curitiba: Editora Blucher. https://doi.org/10.5151/cidicongic2021-123-355554-CIDI-Teoria_ac.pdf

Salisbury, M., & Styles, M. (2013). Livro infantil ilustrado: A arte da narrativa visual. São Paulo, SP: Rosari.

Souza, E. A. B. M. (2016). O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Twyman, M. (1982). The graphic presentation of language. *Information Design Journal*, 3(1), 2–22.

Unger, G. (2016). Enquanto você lê. Brasília: Estereográfica.

Yin, R. K. (2016). Pesquisa qualitativa do início ao fim. Porto Alegre: Penso.

Zinsser, W. (2021). Como Escrever Bem. São Paulo: Fósforo.

Sobre os autores

Thalita Macêdo, Graduanda, IFPE, Brasil <trml1@discente.ifpe.edu.br>

Eduardo A B M Souza, Doutor, UFPE, Brasil <eduardosouza@recife.ifpe.edu.br>