

DEMANDAS DA CADEIA EDITORIAL NA ESCRITA DIAGRAMÁTICA DE LIVROS ILUSTRADOS: Uma análise das obras da autora-ilustradora Rosinha Campos

EDITORIAL CHAIN'S DEMANDS IN PICTUREBOOKS' DIAGRAMMATIC WRITING: An analysis of the works of author-illustrator Rosinha Campos

MACÊDO, Thalita Roberta; Graduanda; Instituto Federal de Pernambuco

trml1@discente.ifpe.edu.br

SOUZA, Eduardo A B M; Doutor; Universidade Federal de Pernambuco

eduardosouza@recife.ifpe.edu.br

Resumo

O objetivo deste artigo é investigar como as demandas da cadeia editorial podem influenciar na escrita diagramática em livros ilustrados. A partir da tensão entre palavras e imagens na linguagem do livro ilustrado, demonstramos, com exemplos históricos, que a expressividade tipográfica está relacionada ao fluxo de trabalho editorial, com suas possibilidades e restrições. Assim, buscamos demonstrar como isso se expressa na criação de livros ilustrados no Brasil. Depois de uma pesquisa exploratória, selecionamos a obra da autora-ilustradora Rosinha Campos como um caso exemplar devido à sua versatilidade na criação de livros ilustrados. Analisamos alguns de seus livros e a entrevistamos para, enfim, estruturar nossa discussão a partir de três categorias: ideia de autoria, demandas tipográficas e capital simbólico. Concluímos que a autora-ilustradora respondia ora à influência de encargos editoriais, ora à diretrizes pessoais, nos processos considerados mais autorais. Assim, demonstramos que a escrita diagramática está relacionada às demandas da cadeia editorial.

Palavras Chave: livros ilustrados; multimodalidade; escrita diagramática.

Abstract

The article aims to investigate how demands of the editorial chain can influence diagrammatic writing in picturebooks. Based on the tension between words and images in the medium picturebooks, we show, with historical examples, that typographic expressiveness is related to the editorial workflow, with its possibilities and constraints. Thus, we aim to show how this is expressed in the creation of picturebooks in Brazil. After a exploratory research, we selected the work of the author-illustrator Rosinha Campos as an exemplary case due to her versatility in creating picturebooks. We analyzed some of her work and interviewed her to structure our discussion based on three categories: the idea of authorship, typographic demands, and symbolic capital. We conclude that the author-illustrator responded at times to the influence of editorial tasks and at other times to personal guidelines in the more authorial processes. Thus, we demonstrate that diagrammatic writing is related to the demands of the editorial chain.

Keywords: picturebooks; multimodality; diagrammatic writing.

1. Introdução

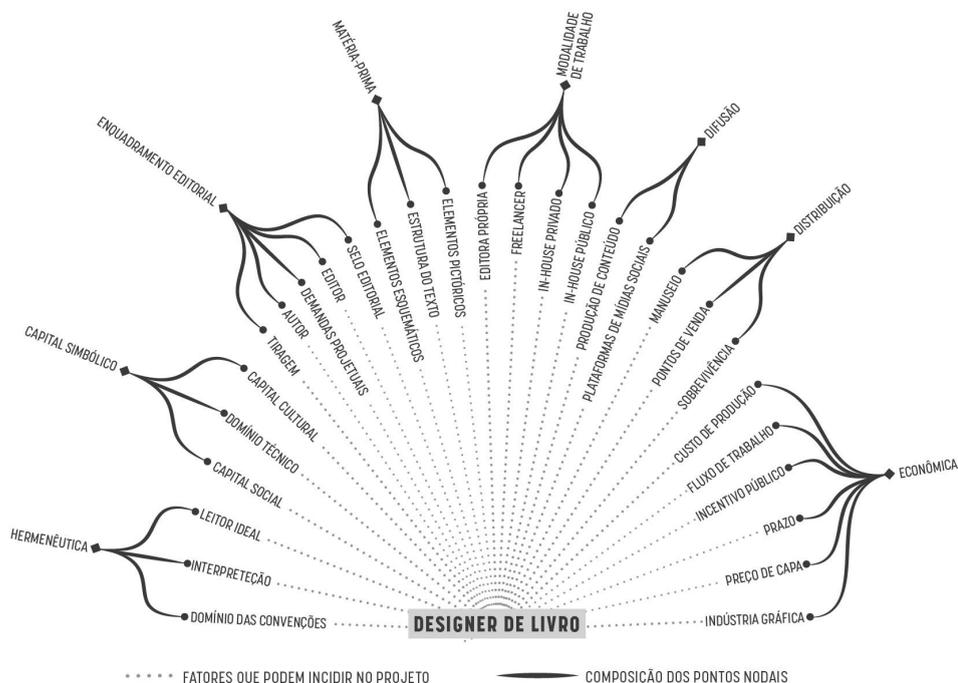
Observar a linguagem com desconfiança implica destrinchar os modos pelos quais ela opera quando é mobilizada socialmente. Nesse sentido, o que é considerado uma linguagem? Para Edgar-Hunt, Marland & Rawle (2013), no campo do cinema, não basta “ler” a tela, é preciso saber escrever nela, criando uma narrativa visual que estrutura uma linguagem cinematográfica permeada por outras linguagens. Como Ramos & Navas (2020) apontam, uma das linguagens intimamente relacionadas ao cinema são os livros ilustrados. Souza (2016) concorda com essa aproximação, propondo um modo de compreender o *medium*¹ das narrativas gráficas a partir da abordagem de análise cinematográfica de Thompson (1988). Nesse sentido, é consenso na literatura que uma de suas principais características dos livros ilustrados é a interação entre palavras e imagens. Para Salisbury & Styles (2013), essa interação constitui um significado geral à obra; para Linden (2011), isso significa “apreciar a ocupação do espaço dessas duas linguagens, suas características próprias, suas disposições, os efeitos de ressonâncias ou contraste (...)” (p. 92), para Nikolajeva & Scott (2011), tal interação cria uma outra categoria de texto, o *iconotexto*.

Na semiótica social, a interação entre os diversos aspectos de diferentes naturezas que contribuem para a construção de significado é compreendida, de acordo com Kress e Van Leeuwen (2020), como **multimodalidade**. Ou seja, a comunicação visual articula simultaneamente vários modos de comunicação: cor, posicionamento, morfologia, contraste, etc. Para Souza (2016), a multimodalidade é um dos parâmetros do *medium* das narrativas gráficas – do qual faz parte o gênero do livro ilustrado – juntamente com **artrologia**, **ordem pictórica** e, conforme acrescentado posteriormente por Oliveira e Souza (2021), **materialidade**. Entretanto, revisões sistemáticas de literatura apontam para uma compreensão insuficiente do conceito de multimodalidade e de sua contribuição para a linguagem do livro ilustrado (Clemente & Souza, 2022; Frazão & Souza, 2024). Nesse sentido, Lima & Souza (2023) utilizam o conceito de expressividade tipográfica, proposto por Barros (2009) pelo autor-ilustrador Odilon Moraes para apontar que quando palavra e imagem interligam-se no processo criativo de uma mesma pessoa, sua narrativa tende a ser cada vez mais indissociável.

Isso confirma o que dizem Nikolajeva & Scott (2011). As autoras indicam que há uma determinação do fluxo de trabalho editorial que influencia na relação entre essas modalidades no livro ilustrado: quando os livros são criados por um escritor, passam por agentes literários e chegam a um ilustrador, é comum que “o texto pode ser lido e apreendido de modo independente (...) o produto final não é um livro ilustrado, mas um livro com ilustração” (p. 31). De fato, em seu diagrama que explicita os fatores de diversas ordens a que um designer de livros responde, Oliveira (2013) contempla a categoria econômica, que compreende também o fluxo de trabalho – além de pensar a modalidade de trabalho – que se subdivide em *freelancer*, *in-house* privado, *in-house* público ou que possui sua própria editora (Figura 01).

¹ “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).

Figura 01 - Diagrama dos fatores articulados no design de livros. Oliveira (2023) argumenta que, muito mais do que lidar apenas com os aspectos gráficos e materiais do livro, a função de design gráfico na cadeia editorial responde a demandas de diversas naturezas.



Fonte: Adaptado de Oliveira (2023).

Ou seja, como diversos atores no fluxo de trabalho editorial influenciam o processo de decisão projetual, que se concretizam na materialidade da configuração – inclusive na expressividade tipográfica. Sendo assim, analisamos a obra da autora-illustradora brasileira Rosinha Campos para, depois, realizar uma entrevista qualitativa acerca de seu processo criativo e das demandas editoriais a que ela responde ao fazer um livro ilustrado. Em sua obra, é visível que há versatilidade de escolhas tipográficas, que, hipotetizamos ocorrer ora sob a influência de encargos editoriais, ora sob diretrizes pessoais, nos processos considerados mais autorais. Ao longo da discussão, argumentaremos que essa hipótese se provou correta, sobretudo ao contrastar um de seus principais livros autorais, *O Mar de Cecília* (2013), com o processo de um livro ilustrado atualmente ainda não publicado.

2. Revisão de literatura e fundamentação teórica

Um dos aspectos mais característicos do livro ilustrado é a relação entre palavras e imagens, reconhecido como **multimodalidade** (Linden, 2011; Nikolajeva & Scott, 2011; Gili, 2014; Souza, 2016). Essa relação nem sempre é simétrica na narrativa (Nikolajeva & Scott, 2011), criando possibilidades de interpretação e leitura mais complexas. Portanto, palavras e imagens não podem ser separadas na linguagem do livro ilustrado – mesmo com possíveis contradições – já que sua ocupação num único espaço – a página-dupla – implica numa interação em termos de narrativa e de discurso (Linden, 2011). Entretanto, palavras e imagens entram em conflito no próprio ato de leitura. Unger (2016) elabora sobre a dicotomia entre ler e ver, caracterizando-as como ações distintas, quase irreconciliáveis de serem realizadas simultaneamente. Da mesma maneira, Linden (2011) aponta para essa dupla natureza da palavra na superfície do livro ilustrado: ela comunica simultaneamente uma mensagem linguística e uma mensagem icônica.

Sendo assim, utilizamos o termo **expressividade tipográfica** para expressar essa ambiguidade da palavra na superfície gráfica: “ideias 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). Nesse sentido, Brito & Souza (2022) apresentam uma contribuição importante da expressividade tipográfica e seu impacto estético a partir da análise comparativa de dois livros escritos por Isabel Minhós de Martins e ilustrados por Bernardo P. Carvalho e Madalena Matoso, respectivamente: *Daqui ninguém passa!* (2016) e *Meu vizinho é um cão* (2018). Ainda assim, apontam que “é necessário, ainda, difundir e elaborar categorias detalhadas sobre a expressividade da tipografia, em específico, e do *medium* dos livros ilustrados, em geral” (p. 6780).

Um outro conceito útil para compreendermos a função do texto na superfície dos livros ilustrados é o de **escrita diagramática**. Oliveira (2023) discute como os códigos tipográficos são tomados como “neutros” na história do design gráfico: “a ‘não-configuração’ ou a configuração ‘invisível’, na verdade compreende modos de leitura convencionais; mais naturalizados. Entretanto, isso não torna essas configurações menos construídas (...)” (p. 84). Nesse sentido, atentar para as escolhas da disposição dos elementos na superfície gráfica deve nos levar a compreender como as informações são estruturadas – e, portanto, hierarquizadas – a partir de suas demandas contingentes. É nesse sentido que a autora argumenta que é necessário analisar a materialidade da configuração, que sempre se dá em um nível específico e particular, a partir de uma dinâmica relacional e de tensão com os elementos e o suporte.

Se tomarmos a literatura brasileira sobre livros ilustrados contemporâneos, a multimodalidade é reiterada como uma característica fundamental nas análises de caso, conforme Clemente & Souza (2022) apontam em sua revisão sistemática de literatura. Por outro lado, os autores apontam também que “há pouca apropriação das ferramentas que o design dispõe para articular significados nos livros (...) [e] identificamos lacunas na compreensão nas [sic] possibilidades de articulação de significado” (p. 131). Com um diagnóstico semelhante, Frazão & Souza (2024) apontam que o conceito de multimodalidade na literatura ainda é usado de maneira muito difusa, embora essa seja um aspecto fundamental para compreender a linguagem do livro ilustrado:

“Nas análises, vimos variações significativas na articulação do conceito entre os quais, o mais exorbitante foi a ideia de multimodalidade como semelhança visual. A maior imprecisão talvez seja acerca de sua própria natureza: se a multimodalidade é uma característica da configuração do livro ilustrado – e outros *media* – ou se seria uma competência do sujeito. Nesse sentido, acreditamos que é necessário incrementar a concisão teórica do termo para que ele contribua como uma ferramenta de análise para o livro ilustrado em específico e o design da informação em geral.” (p. 327).

Nesse sentido, a contribuição de Lima & Souza (2024) é significativa. Partindo da permanente tensão que constitui a palavra no livro ilustrado – entre ser vista e ser lida – os autores evidenciam que a palavra resguarda sua dimensão icônica, ainda que privilegie graficamente a sua mensagem linguística – sobretudo quando justaposta às imagens em um livro ilustrado. A tensão dessa relação é explorada na análise da obra de Odilon Moraes, argumentando que mesmo quando a mensagem icônica da tipografia não é explicitamente explorada, ela ainda assim exerce uma função plástica fundamental para a experiência de leitura em suas obras. No caso desse autor-ilustrador brasileiro, há também a caracterização de um tipo de expressividade tipográfica: “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” (*ibid.*, p. 2207).

Por outro lado, há casos em que a expressividade tipográfica desempenha um papel diametralmente oposto no livro ilustrado: de evidenciar o caráter oral da fala que representa graficamente. É o caso do livro *A Cantora Careca* (1964), realizado por Robert Massin, que adapta uma peça teatral do dramaturgo Eugène Ionesco para as articulações do livro ilustrado, criando uma experiência gráfica-visual entre o livro e o teatro – um caso analisado por Piqueira (2018) na (Figura 02). Apoiando-se nas experimentações tipográficas dos movimentos artísticos das vanguardas modernas, a expressividade tipográfica utilizada por Massin retrata a entonação das falas dos personagens presentes no espetáculo, aproximando a leitura da narrativa ilustrada da experiência do público teatral.

Figura 02 - Página-dupla do livro *A Cantora Careca*, de Robert Massin (1964).

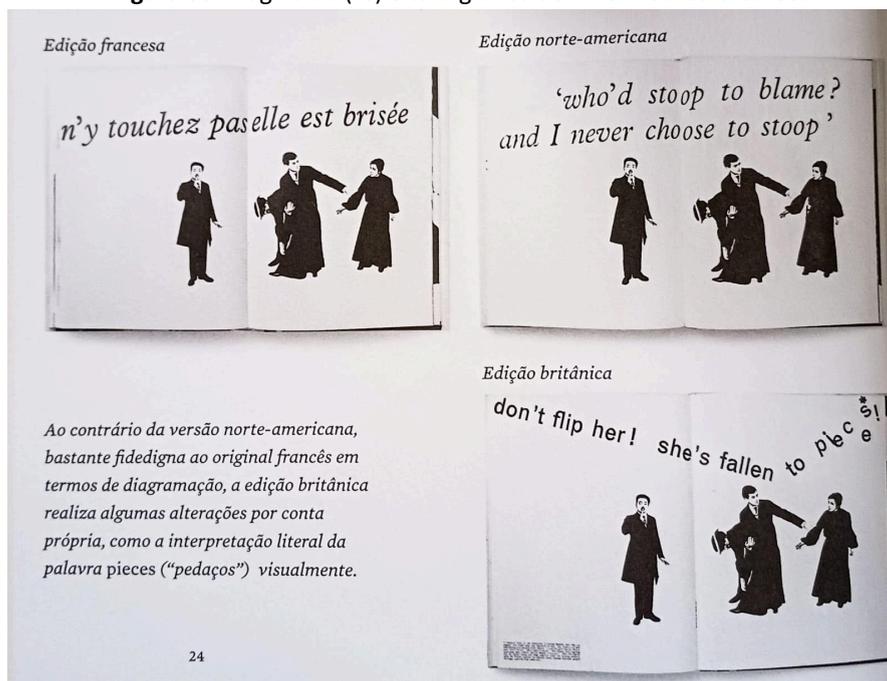


Fonte - Coleção Gráfica Particular, analisada por Piqueira (2018).

Entretanto, realizar essa experiência narrativa por meio do uso da tipografia perpassa por alguns obstáculos editoriais, a exemplo da sua tradução (Figura 03):

“As queixas acerca dos percalços que enfrentou não eram despropositadas: basta comparar a edição original francesa com as duas traduções para o inglês (...) para se constatar o quanto uma variação mais sensível no mundo de letras de uma palavra ou na construção gramatical de uma frase pode obrigar a execução de sensíveis rearranjos na composição visual. Pelo mesmo motivo, quase nenhuma das páginas aqui vertidas para o português escapou de algum ajuste gráfico – de algum “ajuste de cena” –, ainda que mínimo.” (Piqueira, 2018, s.p.)

Figura 03 - Página da (re)leitura gráfica do livro *A Cantora Careca*.



Fonte - Coleção Gráfica Particular, analisada por Piqueira (2018)

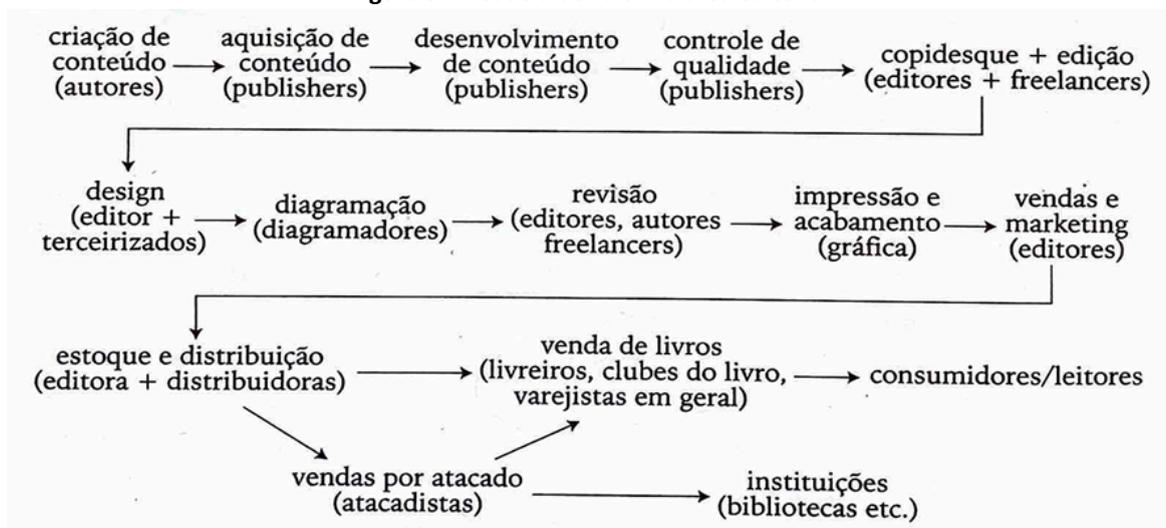
Ou seja, a variação nas traduções decorrente das demandas editoriais afeta, então, o que tem de mais importante no trabalho gráfico de Massin – a entonação das falas dos personagens por meio do uso da tipografia. Isso aponta para um aspecto fundamental da discussão de Piqueira (2018), que é atrelar os aspectos do mercado editorial com o grau de experimentação gráfica de Robert Massin em sua obra. Ou seja, segundo Piqueira (2018), Massin só conseguiu tal grau de liberdade, o uso da linguagem visual – a dança entre texto-imagem, as experimentações e representações visuais –, porque estava relativamente desobrigado de cumprir com demandas comerciais:

“Como a [editora] Gallimard não apostava no êxito comercial do projeto, optou-se por evitar o uso de meios-tons para, assim, baratear os custos de produção. Daí as fotos em alto contraste, que, mescladas à tipografia, fundem linguagens originalmente distintas e criam uma espécie de sistema simbólico ímpar.” (Piqueira, 2018, s.p.)

Para a discussão de tais aspectos do mercado editorial, uma contribuição significativa vem de Thompson (2013), que se vale do conceito de *campo*, adaptado da teoria sociológica de Pierre Bourdieu. Para Thompson (*ibid.*), “campo é um espaço estruturado de posições sociais, que pode ser ocupado por agentes e organizações e no qual a posição de qualquer agente (...) depende do tipo e da quantidade de recursos ou ‘capital’ que eles têm à sua disposição” (pp. 9-10). Um dos apontamentos teóricos dessa abordagem é que qualquer ação de um agente de um campo afeta todo o coletivo, surgindo o que podemos considerar como uma *lógica de campo*. Isso leva Thompson (2013) a realizar uma sistematização da **cadeia editorial** (Figura 04):

“Há outro conceito (...) do qual precisamos para compreender o mundo de publicações comerciais – a cadeia editorial. A editora é um participante do campo, e a maneira como as editoras se relacionam com outros participantes é moldada por uma cadeia de atividades em que diferentes agentes ou organizações desempenham diferentes papéis, voltados para um objetivo comum - ou seja, produção, venda e distribuição dessa mercadoria especial, o livro.”

Figura 04 - Cadeia de valor na área editorial.



Fonte - Thompson (2013).

Thompson (2013) também discute o conceito de capital: o *poder* de qualquer agente ou organização no campo editorial depende disso. Nesse sentido, o autor categoriza cinco tipos de capitais: a) capital econômico, que corresponde aos recursos financeiros acumulados; b) capital humano, que diz respeito às pessoas empregadas na cadeia editorial e seu *know-how*; c) capital social, que abrange um sistema de rede de apoio ou contatos; d) capital intelectual, que consiste nos direitos de conteúdo intelectual, como contratos, e; e) capital simbólico carrega o prestígio – ou reconhecimento – do agente do campo. Nesse sentido, a tomada de decisão dos elementos ao longo das etapas da cadeia editorial, desde o design à diagramação, além de “todo o processo de produção – do boneco à encadernação dos livros – precisa ser gerenciado” (Thompson, 2013 p. 23).

Entretanto, Oliveira (2023) realiza uma revisão de literatura significativa para demonstrar como os designers, enquanto atores dessa cadeia, são largamente omitidos – ainda que efetivem um papel de crescente importância no mercado editorial por materializar o valor do livro enquanto objeto. Nesse sentido, tal contribuição explicita “os diversos fatores materializados no objeto impresso por meio da prática do design de livros” (*ibid.*, p. 175). Como contribuição, a autora fornece um novo paradigma para compreendermos a configuração do livro e a atividade do designer – o da materialidade probabilística – e consolida em um diagrama as demandas de diversas naturezas a que designers respondem em seus projetos, parcialmente apresentado na Introdução deste artigo (Figura 1). Esse esquema é útil porque torna evidente como a escolha tipográfica é um dos fatores relacionados ao projeto gráfico que responde a demandas editoriais internas e externas.

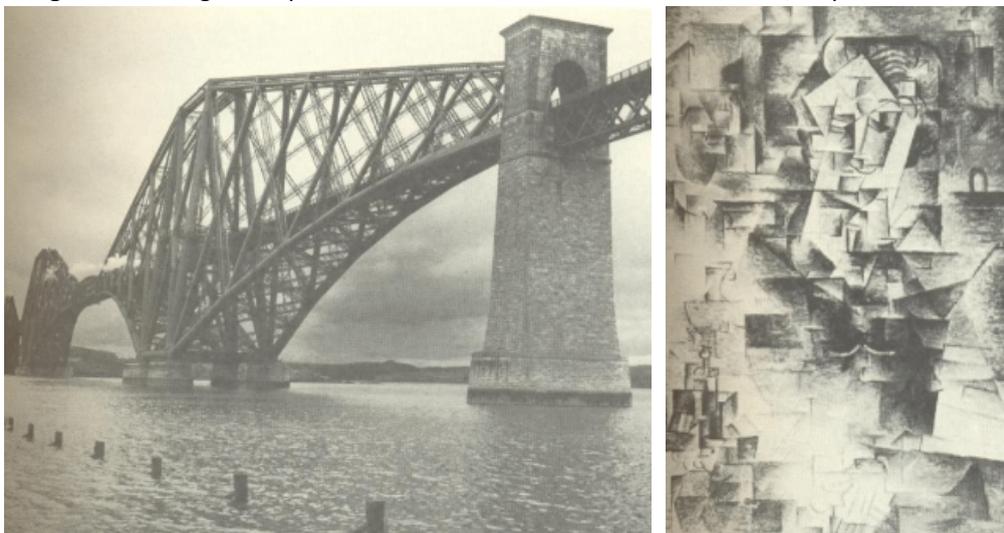
Um dos fatores que molda essa demanda, conforme apontado por Nikolajeva & Scott (2011), é o fluxo de trabalho no processo editorial: “há muitos livros (...) que são criados por um escritor (...) e depois enviados pelo agente literário do escritor para um editor, que então procura um ilustrador adequado” (p. 31). Sob esse aspecto, Lima & Souza (2024) concluem que “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” (p. 2194). Contudo, como vimos no caso de Massin e a partir das conclusões de Oliveira (2023), essa escolha

tipográfica necessariamente é uma resposta a demandas editoriais específicas.

Para aprofundarmos essa discussão, integraremos a contribuição de um último autor: Michael Baxandall (2006). Seu *método idiográfico* é muito útil “para a compreensão da singularidade de um caso particular” (p. 46), pois busca analisar um objeto de acordo com o contexto de sua produção. Em outras palavras, nos ajuda a compreender como a obra final é uma resposta às demandas materializadas no objeto de análise. De acordo com Baxandall (*ibid.*), as demandas são regidas por uma cultura material e são compostas por **encargos** – que dizem respeito ao que precisa ser cumprido – e **diretrizes** – aquilo é pensado pelo criador.

Um dos objetivos de Baxandall, enquanto historiador da arte, é demonstrar que uma obra de arte está sempre respondendo a essas contingências de uma cultura material. Para isso, ele faz um movimento retórico de discutir um caso aparentemente díspar para um historiador da arte: uma ponte de ferro. Só depois de demonstrar o uso de seus conceitos em um caso “pragmático” e “objetivo” é que o autor aplica a mesma abordagem para obras de arte, que é frequentemente tomado como um objeto mais “subjetivo” e “expressivo” (Figura 05). Com isso, ele é capaz de demonstrar como os mesmos princípios de encargos e diretrizes se materializam nos objetos. Há, entretanto, distinções evidentes nesses processos: na construção de uma ponte de ferro, há encargos de naturezas diferentes daquelas de uma pintura cubista, além de escopos distintos para as diretrizes.

Figura 05 - Imagens da ponte do Rio Forth e do Retrato de Kahnweiler, respectivamente.



Fonte - Baxandall (2006)

De maneira análoga, podemos compreender diferentes demandas editoriais no campo do mercado editorial. Mais especificamente, no que diz respeito aos livros ilustrados, podemos compreender uma série de encargos vinculados à literatura infantil – inclusive, no que diz respeito às escolhas tipográficas. Isso porque, quando se trata da produção de livros infantis direcionados para leitores ainda não-alfabetizados – ou no início do processo de alfabetização –, um dos encargos é o uso do que é conhecido na área da Pedagogia como *letra bastão*: uma composição dos textos em caixa-alta, cujo desenho caligráfico seja mais convencional e, em geral, com um corpo entre 14 e 16 pt.

Portanto, nossa hipótese é que o uso da tipografia constitui-se como uma resposta aos

encargos e às diretrizes do campo editorial e, assim, é modulado por essas dinâmicas entre seus agentes. Nesse sentido, tal qual no exemplo de Massin, a possibilidade de experimentação está relacionada a essas demandas, inclusive contando com a influência de dois tipos de capitais, sobretudo: o social e simbólico. Esses capitais referem-se às relações profissionais construídas ao longo do tempo e o estabelecimento do autor-ilustrador no ramo editorial por meio de mediações culturais e de prestígio social (Thompson, 2013). O que configura, em termos de expressividade tipográfica, algum grau de autonomia e liberdade criativa para que o autor-ilustrador desenvolva suas escolhas sem tantas interferências dos outros agentes – que se configurariam como encargos.

Para investigar tal hipótese, analisaremos o caso da autora-ilustradora pernambucana Rosinha. Entre as razões que nos levaram ao seu trabalho – que enumeraremos nas próximas seções –, Rosinha possui muitos livros ilustrados publicados tanto como ilustradora, quanto como autora-ilustradora. A partir dessa distinção no fluxo de trabalho no processo editorial e da análise de seus livros ilustrados, entrevistamos a própria autora-ilustradora para identificar como os encargos e diretrizes do mercado editorial induzem o seu processo criativo. Concluímos que o seu capital cultural, construído ao longo de décadas e por meio da conquista de prêmios com trabalhos de altíssima qualidade, permitem que Rosinha resguarde sua autonomia criativa mesmo em projetos em que não é autora-ilustradora.

3. Metodologia

A fim de investigar nossa hipótese a partir da análise de caso de um/a autor/a-ilustrador/a, realizamos uma pesquisa em duas etapas: a fase exploratória e a analítica. A primeira etapa consistiu no levantamento e na seleção de autores-ilustradores nacionais, para analisarmos as obras de alguns dos nomes que pudessem nos fornecer perspectivas sobre a expressividade tipográfica nos livros ilustrados brasileiros. Nesse sentido, é importante evidenciar que adotamos a abordagem do livro ilustrado enquanto *medium*, compreendendo, assim, seus quatro parâmetros: artrologia, ordem pictórica, multimodalidade (Souza, 2016) e materialidade (Oliveira & Souza, 2021). Na segunda etapa, a analítica, nos aprofundamos em aspectos técnicos para a realização da entrevista com o autor-ilustrador selecionado e o tratamento de dados qualitativos para a discussão de resultados.

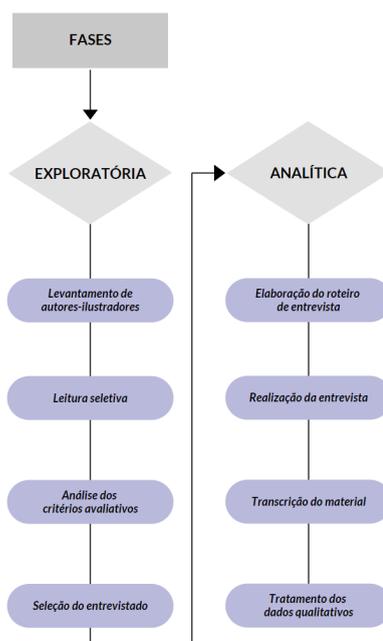
Então, o processo metodológico iniciou pela fase exploratória, em que elaboramos o levantamento de autores-ilustradores brasileiros, uma vez que o uso expressivo da tipografia tende a ocorrer sob demandas específicas dentro do próprio mercado editorial. A partir disso, elencamos os autores-ilustradores pré-selecionados: Anabella López, Andrés Sandoval, Kammal João, Rosinha Campos, Roger Mello e Yara Kono. A partir de uma leitura seletiva das suas obras, comparamos a expressividade tipográfica em suas diferentes produções, a fim de analisar como os autores-ilustradores operam com a escrita diagramática – sobretudo, na escolha tipográfica e a disposição textual – e suas relações multimodais. A avaliação dessas obras deu-se por meio das imagens que estavam disponíveis em seu portfólio online ou nos mecanismos de busca, além de produções presentes em nosso acervo. A partir desses levantamentos, pudemos seguir na avaliação de alguns critérios para selecionarmos o entrevistado, sendo eles: a) relação texto-imagem; b) iconicidade do texto; c) originalidade da linguagem; d) integração pictórica.

Assim, fechamos entre duas possibilidades: Rosinha Campos e Roger Mello. Para decidirmos nosso caso de análise, foi necessária uma reavaliação das obras desses dois autores-ilustradores acerca do uso que fazem da tipografia. Concluímos que a autora-ilustradora Rosinha propiciaria uma análise de caso mais produtiva para nossos fins, uma vez que

identificamos a exploração da escrita diagramática em trabalhos considerados mais autorais. Além disso, seu trabalho tipográfico também abrange demandas mais convencionais do mercado editorial dos livros ilustrados. Logo, a autora-ilustradora articula o parâmetro da multimodalidade de diferentes maneiras referente a mensagem linguística em sua produção – o que é de interesse para discutirmos a pluralidade do uso da tipografia em termos convencionais e não-convencionais no mercado editorial.

Em seguida, partimos para a segunda fase, a analítica, que consta da entrevista semiestruturada com a autora-ilustradora para, finalmente, tratarmos os dados e discutirmos os resultados obtidos. Como roteiro, elaboramos três blocos de perguntas, totalizando oito perguntas. O primeiro bloco discute a trajetória profissional da autora-ilustradora, mapeando sua transição de carreira e os primeiros contatos com a produção de livros ilustrados no Brasil. Já o segundo bloco, foi direcionado para o uso da tipografia em suas produções, enquanto o terceiro bloco finaliza a entrevista com uma pergunta direcionada à nossa hipótese: se a própria autora-ilustradora identificava alguma limitação criativa nos encargos oriundos de outros agentes do campo editorial.

Figura 06 - Esquematisação dos processos das fases da metodologia.



Fonte - Os autores (2024).

Assim, a entrevista ocorreu de modo presencial, no dia 23 de maio de 2024, na cidade de Olinda, em Pernambuco. Utilizamos o aplicativo de gravação de celular e um microfone portátil. Além disso, tivemos a concessão verbal para gravarmos a conversa, resultando num período de duas horas de entrevista. Com isso, o material coletado foi submetido à uma plataforma on-line de transcrição textual, da Microsoft Office, depois da qual foi necessária uma revisão dos erros da transcrição automática. Com a decomposição do material primário, passamos para o tratamento dos dados qualitativos da entrevista. Para isso, utilizamos o software de análise qualitativa, o *atlas.ti*, a fim de organizarmos uma codificação da transcrição, dividindo, desse modo, o material transcrito em três códigos: **ideia de autoria; demandas tipográficas; capital simbólico**. Com o

material transcrito e codificado, foi possível sistematizar as nossas ideias acerca da influência da cadeia de valor do mercado editorial nas demandas tipográficas da autora-ilustradora entrevistada, o que será discutido na seção a seguir.

4. Resultados

Para analisarmos o caso da expressividade tipográfica nos livros ilustrados da autora-ilustradora Rosinha, iniciamos a etapa de entrevista com um tópico relativo à **ideia de autoria**. Para nós, essa conceituação é significativa pois a noção de autoria tende a estar vinculada à ideia de “liberdade criativa” ou “autonomia projetual”. Além disso, essa distinção já havia sido expressa pela própria Rosinha em seu site, em que relata sobre sua trajetória profissional: “em 1994 lancei meu primeiro livro, *Som Coração*. Desde então, procurei pretextos para caminhar entre imagens e palavras. A partir de 1997, comecei a trabalhar em **livros autorais, onde sou autora das imagens e do texto**”² (grifo nosso). Assim, seria importante que, durante a entrevista, ela expressasse como concebe a ideia de autoria no livro ilustrado e se há alguma tensão entre as palavras e as imagens em diferentes fluxos de trabalho editoriais – naqueles em que ela exerce a função de ilustradora e naqueles em que é autora-ilustradora.

Perguntamos, então, sobre suas primeiras obras e sobre tal distinção que está redigida no seu site, questionando o que ela considera como trabalho autoral. Ela demonstrou ter clareza sobre essa ideia, indicando que: “quando a gente fala do livro autoral é quando o livro é todo meu, mas o meu desenho ele é autoral desde sempre (...) a autoria ali [em *Som Coração*, de 1994] é da imagem (...) toda imagem é autoral mesmo que seja para o texto do outro”. A partir desse enunciado, aparece uma questão fundamental da ideia de autoria no livro ilustrado. Tipicamente, essa noção está associada ao escritor do texto devido ao fluxo do trabalho editorial, conforme apontado por Nikolajeva & Scott (2011). Entretanto, como Gavilan (2022) aponta, há um movimento de ilustradores para garantir seu direito de autoria, a partir do entendimento de que o livro ilustrado é a confluência das palavras e das imagens. Ou seja, há uma disputa acerca do que pode ser considerado autoral, mesmo em termos editoriais e jurídicos.

Nesses termos, conforme Nikolajeva & Scott (*ibid.*), a função das imagens é a da representação, enquanto a função das palavras é a da narração – podemos compreender que esse é mais um fator que evidencia a primazia da mensagem linguística sobre sua manifestação icônica. Podemos constatar outra expressão disso em outros casos em que a tipografia não é explorada ou categorizada com a mesma importância das ilustrações, mesmo que atue enquanto mensagem icônica: “há casos em que a tipografia se torna ilustração porque as representações se formam pelo desenho das letras” (Brito & Souza, 2022). Ainda mais, Lima e Souza (2023) demonstram, a partir da análise da obra de Odilon Moraes, como a expressividade tipográfica pode manifestar-se, também, silenciosamente. Portanto, evidenciamos a dimensão expressiva da tipografia independente de sua disposição do livro ilustrado – seja ela convencional ou não –, pois sua combinação com a imagem é fundamental para a compreensão da narrativa.

Perguntamos ainda acerca das distinções no processo criativo enquanto autora e enquanto autora-ilustradora. Nesse quesito, Rosinha apontou que “eu acho bem diferente mesmo (...) como ilustradora (...) busco meu universo para entrar no universo do outro (...) contando a minha história para a linguagem de um texto que não é meu”. Isso muda quando ela atua como autora-ilustradora: “quando o livro é seu, você faz o que você quiser, inclusive tira o texto (...) mas quando não é meu, não posso tirar”. De fato, então, o que Nikolajeva & Scott (2011) apontam

² Disponível em: <<http://www.rosinhailustra.com.br/sobre/>>. Acesso em 11 de junho de 2024.

sobre os fluxos de trabalho editorial na construção do livro ilustrado por um autor-ilustrador se confirma: a articulação entre palavra e imagem tende a ser mais imbricada, criando relações mais complexas pelo próprio autor das palavras e imagens.

Então, a fim de compreendermos mais a fundo como o processo criativo direcionado a expressividade tipográfica funciona na cadeia editorial, discutimos o que entendemos como **encargos tipográficos**. Mesmo cumprindo a função de autora-ilustradora – o que lhe garante autonomia relativa nas decisões de projeto –, Rosinha compartilha que em dado momento não determina a escolha tipográfica das suas obras. É o caso de livros para a primeiríssima infância: “na realidade, quando a gente faz esses menores, a gente tem que usar letra bastão”. Ou seja, a escolha tipográfica é determinada por outros agentes da cadeia editorial. Mas não só isso, essa convencionalidade tipográfica também é resultado de como o processo de alfabetização e escrita na primeira infância reflete na produção e distribuição dos livros ilustrados até os dias atuais. Isso porque, conforme Mota & Leite & Armellini (1969), no processo de letramento, as crianças são introduzidas à letra bastão – ou letra script e/ou letra de imprensa, como também é conhecida – para fazerem a passagem para a letra cursiva e, por conseguinte, trabalhar o desenvolvimento da escrita manual. A letra bastão é, em grande parte, o primeiro contato caligráfico no desenvolvimento cognitivo da infância por ser “uma espécie de letra de imprensa simplificada, mais fácil de produzir que a letra cursiva, por isso recomendada para os que iniciam a alfabetização.” (Cezani, 2008).

Nesse sentido, a configuração convencional de imagens e palavras diz respeito à consolidação desse campo editorial, que ganhou forma a partir das normativas do letramento para a infância. Entendemos, portanto, que a convencionalidade do estilo tipográfico – a letra bastão – nos livros ilustrados envolve preceitos culturais sobre o que pode ser considerado um livro ilustrado e quem é o público consumidor desse campo, por exemplo. Seguindo a linha de raciocínio de Baxandall (2006), a reprodução da letra bastão nos livros ilustrados pode ser tida como um **encargo**, uma vez que se configura como **demandas externas** ao que precisa ser desenvolvido. Enquanto isso, as **demandas internas**, referentes às tomadas de decisões tipográficas em termos de autonomia – vistas como **diretrizes** – perpassam o que é tido como convencional, resultando na exploração da tipografia: desde suas inúmeras possibilidades de formas e disposições no ritmo de passagem da página dupla.

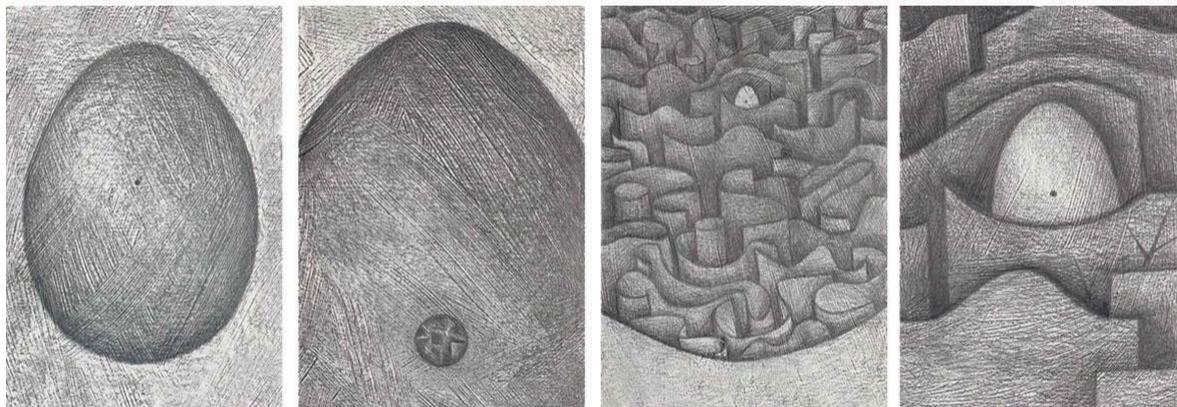
Dado que o **capital simbólico** desempenha uma função importante na cadeia editorial, a carreira de Rosinha no mercado editorial consolidou sua credibilidade e a qualidade do seu ofício. Mesmo nos projetos em que Rosinha não é a autora-ilustradora, parece haver possibilidade para negociação e de proposição acerca da diagramação, da escolha tipográfica e da quantidade de texto nos livros ilustrados. Por exemplo, no processo de aprovação de um livro ilustrado, perguntamos se já ocorreu da editora pedir alterações em suas escolhas de tipografia, como a diagramação: “Nunca. Eu geralmente faço um esboço (...) penso numa paleta, coloco ali a paleta e mando para eles aprovarem. Quando eles aprovarem, aí eu faço (...) nunca não aprovaram”. Ainda para sondar o processo de decisão com outros atores da cadeia editorial, perguntamos se ela já havia dialogado com um diagramador de alguma editora com que tenha trabalhado para fazer escolhas sobre a disposição do texto na página-dupla. Rosinha contou que nunca precisou conversar com um diagramador, pois a disposição do texto já estava compreendida no seu trabalho de projeto gráfico e ilustração.

Esse relato aponta que, independentemente da autoria do texto, a escrita diagramática – compreendida sobretudo pela escolha tipográfica e pela disposição espacial – é atribuição de

Rosinha. Isso demonstra que sua competência enquanto ilustradora também contempla o projeto gráfico do livro ilustrado. Essa divisão do trabalho que resguarda a autonomia criativa diz respeito a um entendimento comum entre Rosinha e as editoras com que trabalha – entendimento também compreendido como resultado de uma relação trabalhada ao longo da sua carreira no mercado editorial. A colaboração da editora com o autor-ilustrador pode gerar uma integração que se materializa no livro ilustrado finalizado.

Para compreender como essa relação entre editora e autora-ilustradora é crucial para a articulação dos elementos do livro ilustrado, podemos tomar como exemplo o projeto mais autoral de Rosinha, *O Mar de Cecília* (2017). Para ela, esse foi um livro ilustrado que teve muitos impasses no processo criativo, que, segundo a própria, foram de extrema importância para construir o livro: “meu conceito ali era de labirinto, precisei entender muito o que era o mar de cecília e o que era o meu mar. Tem uma coisa com a criação, pra mim a criação é um grande labirinto (...) E aí todos os desenhos que eu fui fazer ali são labirintos” (Figura 07).

Figura 07 - Página do livro *O Mar de Cecília* (2017).



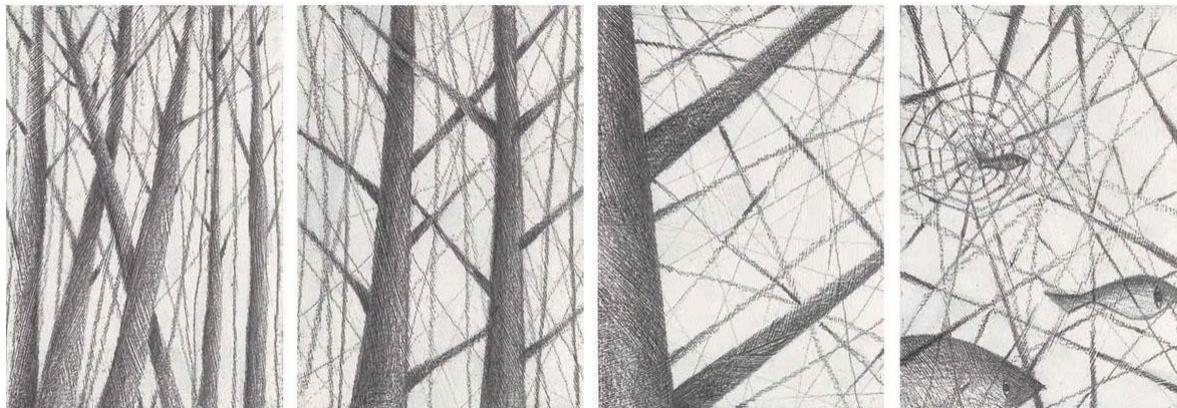
Fonte - www.rosinhailustra.com.br

Figura 08 - Página do livro *O Mar de Cecília* (2017).



Fonte - www.rosinhailustra.com.br

Figura 09 - Página do livro O Mar de Cecília (2017).

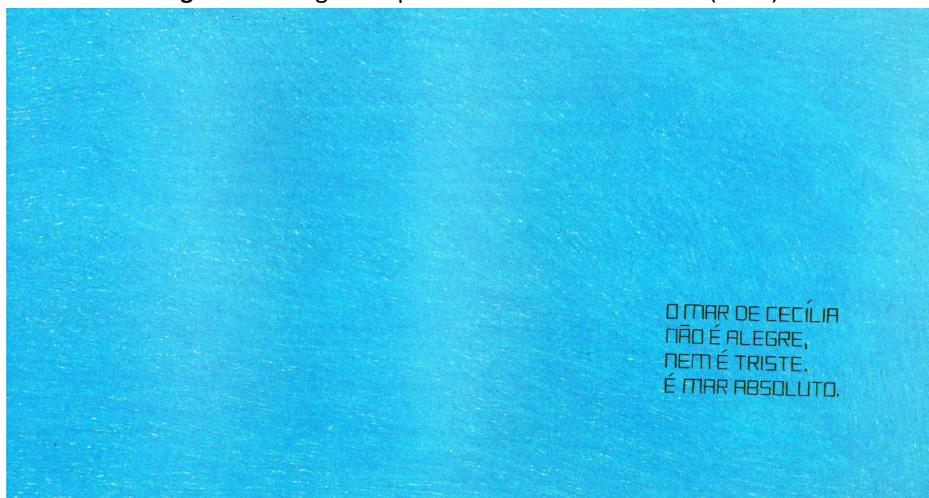


Fonte - www.rosinhailustra.com.br

Dado o grau de autonomia criativa desse livro autoral, perguntamos porque o texto dessa obra sempre estava na página direita (*recto*). Ela disse que “era só porque para mim era um pouco como onda ali, né? Uma hora ela avança, o azul ele avança ali e depois ela volta um pouco”. Nos termos de Baxandall (2006), esses critérios conceituais que ela precisava obedecer para dar coesão à obra eram precisamente as diretrizes. Nesse sentido, para a autora-ilustradora, entender o que seria o mar de Cecília foi fundamental para estruturar as escolhas que resultaram nesta determinada disposição tipográfica, que dá sentido à história em termos de disposição espacial (Figura 10).

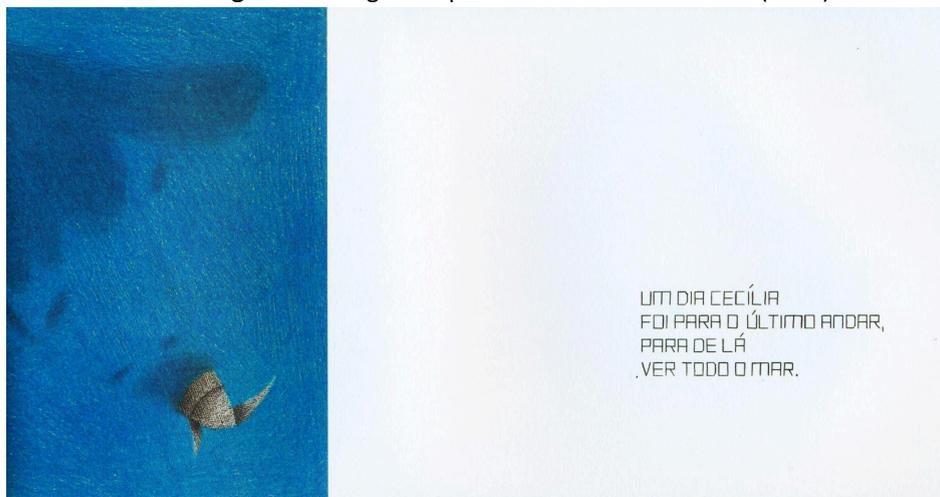
A relação de confiança com a editora, discutida anteriormente, é o principal pilar de influência em todo esse processo, uma vez que a solidificação do capital simbólico é o que permite a possibilidade de experimentação. Assim, abre-se a possibilidade de articular os parâmetros do livro ilustrado com maior autonomia e liberdade criativa. Compreender toda essa atuação da lógica de campo até o objeto final reafirma que a **expressividade tipográfica** está relacionada a resoluções individuais do autor-ilustrador, mas também está diretamente ligada aos demais atores dessa cadeia, que influenciam na materialização das decisões acerca do livro ilustrado.

Figura 10 - Página-dupla do livro O Mar de Cecília (2017).



Fonte - Os autores (2024).

Figura 11 - Página-dupla do livro *O Mar de Cecília* (2017).



Fonte - Os autores (2024).

Em contrapartida ao processo criativo de *O Mar de Cecília*, conversamos com Rosinha sobre um livro que ainda não foi publicado³ e no qual ela ilustrará o texto de outra pessoa. Esse projeto consiste em refazer as ilustrações para um livro tradicional da literatura infantil brasileira, cujo projeto original possui uma estrutura marcada entre texto e imagem. O texto sempre aparece em grandes blocos na página da esquerda de todas as páginas-duplas, constituindo o que Linden (2011) denomina de uma diagramação dissociativa. A fim de evidenciar aquilo que Oliveira (2013) define como escrita diagramática, devemos compreender como esse tipo de diagramação contribui para constituir o que compreendemos como um livro ilustrado infantil. Historicamente, esse tipo de diagramação é muito convencional da literatura infantil; essa convenção acerca da espacialidade textual tende a acontecer devido à característica de dupla audiência subentendida no livro ilustrado: o adulto que deve ler para a criança que a acompanha. Sobre isso, Rosinha aponta que “eu preciso fugir [dessa estrutura de diagramação]. (...) [Ela] É marcada, é de época e esse livro eu sei que tem 40 anos. (...) ele é um clássico da literatura infantil e eu tenho que fugir muito”.

Nesse sentido, compreender como opera essa disjunção na escrita diagramática – de por que ela existe – é determinante para discutirmos o ritmo de leitura de imagens e palavras, além de delinear como realiza seus efeitos. Nessa readaptação, Rosinha é responsável pela criação das ilustrações e, também, pela escrita diagramática: a decupagem do texto na quantidade de páginas, a distribuição do texto e imagem em cada página-dupla, o ritmo de leitura da narrativa, a escolha tipográfica, entre outras decisões de projeto gráfico. Um fator particularmente incômodo, sobre o qual Rosinha tem se debruçado foi a quantidade de texto: “tem umas páginas aqui que eu ainda não achei imagens pra ela... risco em cima dela também. Até porque é isso, é muito longe, tem 3 aqui que já desenhei e não gostei. [O texto] É muito longo”. Uma das diretrizes colocadas pela editora foi atualizar o esse livro clássico para uma linguagem mais contemporânea do livro ilustrado e, para Rosinha, isso passa não só pela linguagem da ilustração, mas por uma nova distribuição do texto: “eu estou tentando achar um desenho mais moderno, uma gráfica mais moderna”.

Contudo, por ser um livro clássico da literatura infantil brasileira, não é trivial intervir no

³ Por essa razão, o título e a editora não serão explicitados.

texto. No processo de criação, Rosinha relatou que a maior dificuldade é fazer com que esse texto seja “fácil de ler”. Ao falar sobre isso, ela se refere à diagramação e à tentativa de distribuir o texto na página-dupla de maneira que não forme uma mancha de texto muito grande: “Mas é um texto longo (...) eu estou tentando ao máximo que ele seja fácil de ler, tranquilo, não seja chato de ler, porque é um texto longo”. Ou ainda: “eu estou aumentando esse corpo pra não ser tão chato de ler; inclusive estou separando os parágrafos também para ver se é mais tranquilo, porque eu mesmo tenho preguiça de ler [esses blocos muito grandes de texto]”. No seu processo criativo, há muitas tentativas e estudos para articular a quantidade de texto com a imagem em cada página-dupla: “é isso que eu faço, desenho e vou [distribuindo o texto]... esse já mexi várias vezes no texto, já mudei... usei uma [tipografia] e não gostei, botei outra”. Mas propor essa nova configuração também se apresenta como um risco para a ilustradora: “Bom, eu corro o risco ainda de redesenhar isso tudinho. Quando eu descobrir ali meu caminho e não tiver nada a ver com isso, eu provavelmente vou redesenhar”. Esse exemplo é significativo pois demonstra como a escrita diagramática é um elemento imprescindível para os livros ilustrados, especialmente se o compreendermos a partir dos parâmetros do *medium*.

5. Considerações finais

Este artigo investigou como as demandas da cadeia editorial podem influenciar na escrita diagramática em livros ilustrados. Esse objetivo foi determinado para contribuir com a discussão sobre expressividade tipográfica, conforme proposto por Barros (2009), e da escrita diagramática, conforme proposto por Oliveira (2013). Em nossa discussão, apontamos como o uso da tipografia é flexionado de maneira convencional nos livros ilustrados brasileiros – como é o uso da letra bastão para auxiliar no letramento de leitores. Por outro lado, argumentamos que há maneiras mais experimentais na interação entre texto e imagem, condicionando relações multimodais mais complexas. Para isso, entrevistamos a autora-ilustradora brasileira Rosinha Campos, considerando que ela apresenta versatilidade na produção de livros ilustrados no mercado editorial da literatura infantil enquanto autora de imagem e texto, tanto convencionais, quanto autorais.

Para isso, utilizamos o método idiográfico de Baxandall (2006) para compreender como os livros ilustrados são respostas a demandas – fossem encargos ou diretrizes – do campo editorial. A noção de campo foi uma contribuição de Thompson (2013), instrumentalizada para a atividade do design de livros por Oliveira (2023), que nos serviu como fundamento para a análise. Seguindo essa fundamentação teórica, realizamos três codificações, que aplicamos à transcrição da entrevista com a autora-ilustradora Rosinha: ideia de autoria; demandas tipográficas; capital simbólico. Essas categorias foram o fio condutor da nossa discussão de resultados, em que explicitamos, citando a própria autora-ilustradora, como as demandas da cadeia editorial influenciam a escrita diagramática em seus livros ilustrados.

A fim de entendermos as implicações do mercado editorial no seu processo criativo, discutimos duas obras principais: *O Mar de Cecília* (2013) e um livro ilustrado ainda não publicado. No primeiro caso, texto e imagem são da autoria de Rosinha, enquanto o segundo é uma nova versão de um clássico da literatura infantil brasileira, cujo texto é de outra pessoa. Concluímos que, mesmo quando o texto não é de sua autoria, a autora-ilustradora possui domínio sobre a escrita diagramática. Da perspectiva do fluxo de trabalho editorial, isso significa que Rosinha possui um grau de autonomia significativo em seu processo de criação, dado o capital simbólico construído ao longo de sua carreira e com a editora com que trabalha. Já da perspectiva da linguagem do livro ilustrado, a sua resposta aos diferentes encargos e diretrizes demonstra que não apenas a multimodalidade é fundamental para o *medium*, mas a escrita diagramática é altamente

significativa para a obra final.

Nesse sentido, esta contribuição endereça lacunas da literatura brasileira acerca dos livros ilustrados a respeito da multimodalidade e da expressividade tipográfica. Além disso, reitera o esforço de Oliveira (2023) para demonstrar como um projeto editorial responde a demandas de diversas naturezas, de modo que o livro publicado é a materialização dos diversos interesses e necessidades da cadeia de produção – além de demonstrar a importância da escrita diagramática para a construção de sentidos. Assim, ainda confirma a versatilidade e a importância de compreender o *medium* das narrativas gráficas, contextualizando-o em suas condições de produção, como aponta Souza (2016). Outros trabalhos podem se valer da crítica genética (Salles, 2008) para aprofundar a compreensão de processos criativos individuais e acompanhar o desenvolvimento das respostas às demandas. De outra perspectiva, estudos de mapeamento podem também investigar e categorizar tendências de escrita diagramática nos livros ilustrados brasileiros a partir de um recorte cronológico.

6. Agradecimentos

O desenvolvimento deste artigo não seria possível sem o presente Centro de Pesquisa do Instituto Federal de Pernambuco, carinhosamente chamado de “CP”, além das pessoas envolvidas no fomento à pesquisa gratuita, pública e de qualidade. Um agradecimento especial à autora-ilustradora Rosinha, pela receptividade e por toda disponibilidade.

7. Referências bibliográficas

BARROS, Bruno Oliveira. **Em busca da malandragem tipográfica**. 2009. 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.

BAXANDALL, Michael. **Padrões De Intenção: A Explicação Histórica Dos Quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRITO, João Pedro; SOUZA, Eduardo A B M. **Expressividade tipográfica em livros ilustrados: uma análise comparativa entre Daqui ninguém passa! e Meu vizinho é um cão**. In: 14º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2022, Rio de Janeiro. Blucher Design Proceedings. Rio de Janeiro: Editora Blucher, 2022. p. 6764–6782. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/38274>.

CLEMENTE, Isadora; SOUZA, Eduardo A B M. **Caracterização do livro ilustrado contemporâneo na pesquisa brasileira: uma revisão integrativa**. In: 14º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2022, Rio de Janeiro. Blucher Design Proceedings. Rio de Janeiro: Editora Blucher, 2022. p. 117–133. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/37894>.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. [S. l.]: Bookman, 2021.

FRAZÃO, Ana Luiza Siqueira; SOUZA, Eduardo Antonio Barbosa De Moura. **O conceito de multimodalidade nos estudos brasileiros do livro ilustrado contemporâneo: uma revisão integrativa**. In: 11º CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO E 11º CONGRESSO NACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN | CIDI+CONGIC 2023, 2024, Caruaru - PE. Blucher Design Proceedings. Caruaru - PE: Editora Blucher, 2024. p. 316–329. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-conceito-de-multimodalidade-nos-estud>

[os-brasileiros-do-livro-ilustrado-contemporneo-uma-reviso-integrativa-39021.](#)

GAVILAN, Clara. **Uma formação para criadores de Livro ilustrado no Brasil.** São Paulo, 2022.

Disponível em:

<https://acasatombada.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/22480/26194/49830bcbfd4064ec11f31906b1a977f8.pdf>.

GILI, Silvana Ribeiro. **Livros ilustrados: textos e imagens.** 2014. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128753>.

LIMA, Thalita Roberta Macêdo; SOUZA, Eduardo Antonio Barbosa De Moura. **Expressividade tipográfica nos livros ilustrados do autor-ilustrador Odilon Moraes: uma análise do processo criativo à escrita diagramática.** In: 11º CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO E 11º CONGRESSO NACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN | CIDI+CONGIC 2023, 2024, Caruaru - PE. Blucher Design Proceedings. Caruaru - PE: Editora Blucher, 2024. p. 2193–2209.

Disponível em:

<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/expressividade-tipografica-nos-livros-ilustrados-do-autor-ilustrador-odilon-moraes-uma-anlise-do-processo-criativo-escrita-diagramtica-39214>

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

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Gabriela A F. **A prática do design de livros: compreendendo o objeto impresso como materialização probabilística.** 2023. 205 f. Tese de doutorado - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/53473>.

PIQUEIRA, Gustavo. **A cantora careca de Massin.** São Paulo: Lote 42, 2018.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. **Livro-álbum e cinema: um diálogo interartes.** Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil, [s. l.], n. 7, p. 121–144, 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Fundamentos Dos Estudos Genéticos Sobre O Processo De Criação Artística.** São Paulo: Educ, 2008.

SOUZA, Eduardo A B M. **O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan.** 2016. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the glass armor: neoformalist film analysis.** Kolophon, 2. print, 2010ed. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1988.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.

UNGER, Gerard. **Enquanto você lê.** Brasília: Estereográfica, 2016.