

Livros podem nos contar uma história por meio do conteúdo textual e dos elementos visuais utilizados em sua construção. Em romances e antologias, pela quantidade mais extensa de texto, é comum notarmos diagramações que se preocupam mais em priorizar uma leitura contínua confortável, mantendo layouts mais simples, do que projetos gráficos que propõem algum nível de experimentação, incluindo ilustrações ou ornamentos. Por outro lado, explorar a materialidade gráfica pode permitir a condução da narrativa por intermédio do visual e do textual, constituindo uma abordagem possível para o design de livros de leitura contínua.

Embora haja livros predominantemente textuais que utilizam elementos gráficos, quando nos voltamos ao diálogo entre ilustração e texto, é mais usual encontramos pesquisas que abordam livros infantis

ilustrados⁰¹ (COSTA, 2021; DALCIN, 2020; TAVARES, 2019; LINDEN, 2018). Entendemos que isso acontece pela potencialidade desse tipo de livro em fazer surgir a narrativa a partir da articulação entre o pictórico, o textual e os aspectos formais do impresso — o “todo articulado”, como nomeia Domiciano (2010) —, além do caráter pedagógico incorporado nessas publicações destinadas ao leitor em formação. Mas também temos livros de leitura contínua que apresentam o “todo articulado” como meio de relacionar semanticamente o projeto gráfico e o conteúdo textual: a Coleção Particular, da editora Cosac Naify, estudada por Oliveira (2016) e Bogo (2014), e as publicações de editoras, como Lote 42 e Quelônio, pesquisadas por Mattar (2020). Ainda temos livros de literatura com ilustrações que não apresentam experimentações na estrutura física da edição e, nesse caso, as imagens parecem receber um papel mais ornamental do que semântico. Mas será mesmo? É possível utilizar a imagem para somar ao texto literário, mesmo quando a história a ser contada pelo livro possa ser compreendida apenas com a leitura do conteúdo textual?

Pinheiro e Gomes (2018) fazem uma provocação sobre a construção de significados complementares com a presença da imagem, mesmo quando o texto é compreensível sem ela. Assim, seria plausível falar de narrativa visual em livros com ilustrações, de modo que elas acrescentem significado à história contada pelo conteúdo textual? Com essa inquietação, apresentamos nosso **problema de**

.....

01 Embora tenhamos categorizações que diferenciam livros ilustrados de livros com ilustrações, autores como Pinheiro e Gomes (2018) encontram fragilidade nessas classificações, considerando que “as ilustrações muitas vezes contribuem para a construção de significados, mesmo quando o texto escrito prescinde delas (p. 38)”, e, assim, a própria classificação não parece ser suficiente para descrever a totalidade da relação texto x imagem. Tendo compreendido esse ponto, mantemos, aqui, os termos normalmente utilizados para diferenciar esses dois tipos de livros na intenção de facilitar o entendimento ao longo de nossa argumentação. Chamamos de “livros com ilustração” aqueles nos quais o conteúdo textual é autônomo e espacialmente predominante em relação à ilustração e “livros ilustrados” como aqueles que possuem a imagem como elemento espacial preponderante, apresentando, ainda, a narrativa como fruto da articulação entre imagem e texto, conforme Linden (2018).

pesquisa: em que medida livros de literatura, com predominância textual, podem constituir uma narrativa visual?

Essa dúvida nos conduziu ao nosso **objetivo:** demonstrar como livros de literatura podem situar a narrativa visual como forma de contar junto à narrativa textual a partir da exploração dos elementos gráficos. Na tentativa de buscar caminhos para o cumprimento do objetivo delimitado, nosso estudo incluiu a exploração de possibilidades de interpretação do conteúdo visual em relação com o texto escrito e, para isso, propusemos uma ferramenta analítica a partir dos recursos desenvolvidas por Oliveira e Waechter (2019) e Farias e Fontana (2019). Com a aplicação desse recurso analítico, verificamos potencialidades e limitações da visualidade enquanto narrativa em um objeto predominantemente textual.

Antes de nos debruçarmos sobre tais etapas, detalharemos nosso objeto de estudo e suas particularidades na seção a seguir.

EDITORIAL INDEPENDENTE E FICÇÃO GÓTICA: A COLEÇÃO *IMAGINÁRIO GÓTICO*

Os livros que adotamos como **objeto de estudo** são os quatro volumes da *Imaginário Gótico*, uma coedição das editoras *Sebo Clepsidra* e *Aetia* dedicadas a publicar títulos pioneiros da ficção gótica originalmente escritos nos séculos XVIII e XIX. O lançamento da coleção, que inclui as obras *O Aparicionista*, *O Necromante*, *O Vampiro* e *Fantasmagoriana*, foi viabilizado por campanhas de financiamento coletivo realizadas na plataforma *Catarse*.



Ambas as editoras responsáveis pela coleção se colocam como independentes e, apesar de não existir um consenso preciso sobre o que faria uma publicação ser reconhecida dessa forma (tiragem reduzida? Autoprodução?), o que seria uma editora *indie* e em que medida as próprias editoras se reconhecem como tal, recorremos a alguns autores para filtrar a amplitude de significados que envolvem o termo. Soares (2020) considera que um dos aspectos que caracterizam o perfil *indie* é a publicação de textos que não encontraram espaço em grandes editoras. Embora os títulos publicados pela *Imaginário Gótico* tenham, em média, 200 anos, o mercado editorial brasileiro hegemônico ainda não os havia dedicado atenção, mesmo que essas obras contenham características que influenciaram a ficção gótica posterior. A falta de espaço dessas publicações entre as grandes editoras também nos fala sobre o modelo de negócios das editoras independentes, que prezam pela autonomia sobre a construção de seu catálogo e não se utilizam das práticas adotadas pelas casas editoriais maiores, como a venda massiva e o foco no lançamento de publicações que possam oferecer retorno financeiro a curto prazo, como Muniz Júnior (2015, 2016) pontua. Conseguimos observar essas características não somente na escolha dos títulos

Figura 4.1: Capas dos livros da *Imaginário Gótico*. Fonte: Elaboração própria a partir de acervo pessoal.

publicados pelas editoras *Sebo Clepsidra* e *Aetia*, mas em aspectos relacionados ao lançamento deles: as tiragens não são largas, há poucos lançamentos anuais, a equipe fixa de profissionais envolvidos na produção do livro é pequena e a quantidade de exemplares, bem como seu custeio, é delimitada pelo arrecadamento obtido com a campanha de financiamento coletivo.

O uso do financiamento coletivo, atuante sob o sistema de *print on demand*, nos revela mais traços aptos a caracterizar o mercado das editoras independentes, considerando que o lançamento da publicação depende da participação ativa dos leitores. Essa participação nos permite observar a criação de um senso de comunidade leitora, que vem acompanhada de alguns diferenciais utilizados com a intenção de estreitar laços com os apoiadores das campanhas. Dentre eles, citamos o detalhamento do orçamento requerido por cada etapa da produção dos livros, indicado por números expostos nas campanhas com a finalidade de oferecer mais transparência aos apoiadores do projeto, e as metas estendidas, que oferecem incrementos para as edições na forma de conteúdos visuais ou textuais, conforme a meta inicial de arrecadação é ultrapassada. No caso da *Imaginário Gótico*, os números do orçamento constam em gráficos inseridos nas páginas de financiamento coletivo, enquanto os recursos alcançados com as metas estendidas surgem na forma de paratextos, imagens, marcadores de página, ecobags e/ou cartões-postais.

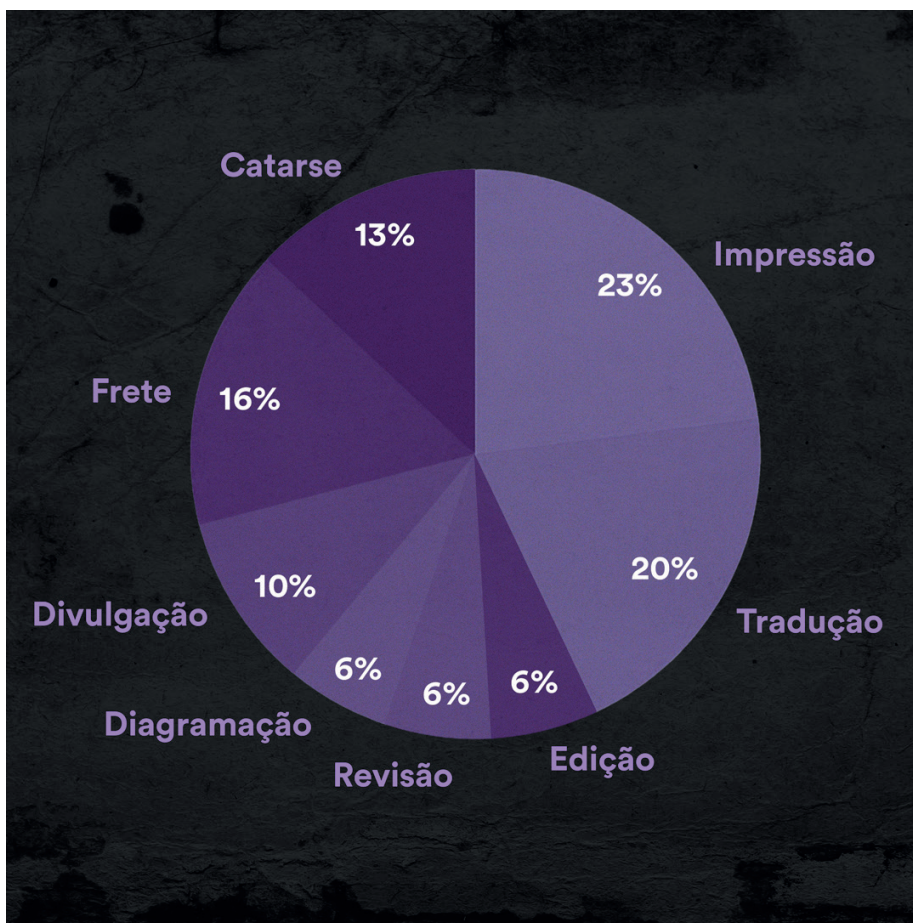


Figura 4.2: Números da campanha promovida para o financiamento do livro *Fantasmagoriana*, quarto volume da *Imaginário Gótico*.
Fonte: Catarse.01

01 Disponível em:
<https://www.catarse.me/fantasmagoriana>. Acesso em: 19 jul. 2023.

O detalhamento das etapas necessárias para o desenvolvimento de uma publicação também evidencia para os apoiadores da campanha que o livro é um objeto resultante do esforço conjunto de diversos profissionais: designers, editores, tradutores, revisores, que recebem os devidos créditos na página da campanha de financiamento. Mesmo que a atribuição das pessoas envolvidas constem na folha de créditos dos livros, a noção de autoria que recai sobre cada trabalhador do mercado literário parece se mostrar de forma mais clara com a exposição fornecida pelo financiamento coletivo — e o próprio modelo de funcionamento de plataformas como o *Catarse* sublinha a participação do leitor como agente ativo na cadeia comercial do livro. Além disso, o perfil de publicação adotado pela editora pode influir sobre quais partes do orçamento recebem mais atenção e investimento: a editora *Sebo Clepsidra*, por exemplo, publica majoritariamente obras estrangeiras, de forma que os custos de

tradução com as narrativas e alguns de seus paratextos (como resenhas contemporâneas à época de lançamento das obras) estão presentes em boa parte de suas campanhas de financiamento coletivo.

Mas, para além do “estar fora dos mercados maciços”, ainda conseguimos identificar mais questões sobre o editorial *indie*. Muniz Júnior (2016) aborda a produção cultural independente como aquela que “se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas” (p. 16). Isso demonstra que a autonomia ocorre tanto na seleção das obras publicadas como na escolha dos aspectos formais dos livros. Essa exploração da materialidade como uma característica possível para identificar as editoras *indie* também é apontada e explorada por Mattar (2020); não é o mesmo cenário que ocorre quando um grupo editorial delimita diretrizes específicas para como e o que cada um de seus selos publicará. Com essa curadoria autônoma do catálogo e no design dos livros, as editoras independentes podem se dedicar a nichos específicos, como é o caso da editora *Sebo Clepsidra*, que foca em obras que tratam do gótico e do romantismo, e/ou trabalhar a experimentação da forma do livro impresso, como ocorre na pesquisa realizada por Mattar (2020). Ainda é possível assinalar que o independente pode ter a intenção de dar visibilidade a pessoas esquecidas pelo mercado editorial tradicional, permitindo a expressão de outros atores e outros públicos, como Soares (2020) argumenta sobre a editora *Aliás*, dedicada a publicar exclusivamente obras escritas por mulheres. Embora a pesquisa não se volte ao estudo desse último ponto, observamos que ele toca em um aspecto abordado por Muniz Júnior (2015): a publicação independente como forma de expressão de novas identidades, posicionada contra a concentração de ideias delimitadas pelas grandes editoras e a favor da circulação de ideias e do debate democrático.

Conseguimos observar que o independente se mostra um termo polissêmico e que sua abordagem deve considerar não somente as especificidades do contexto nacional, mas também a origem de ideias que aparecem associadas ao *indie* (ibid.). No Brasil, a publicação independente ocorre pontualmente desde a década de 1940, mas passa a obter mais visibilidade a partir de 2010, como podemos observar no levantamento a seguir, que mediu a frequência de menções do termo no jornal *Folha de S.Paulo* de 1921 até 2015:

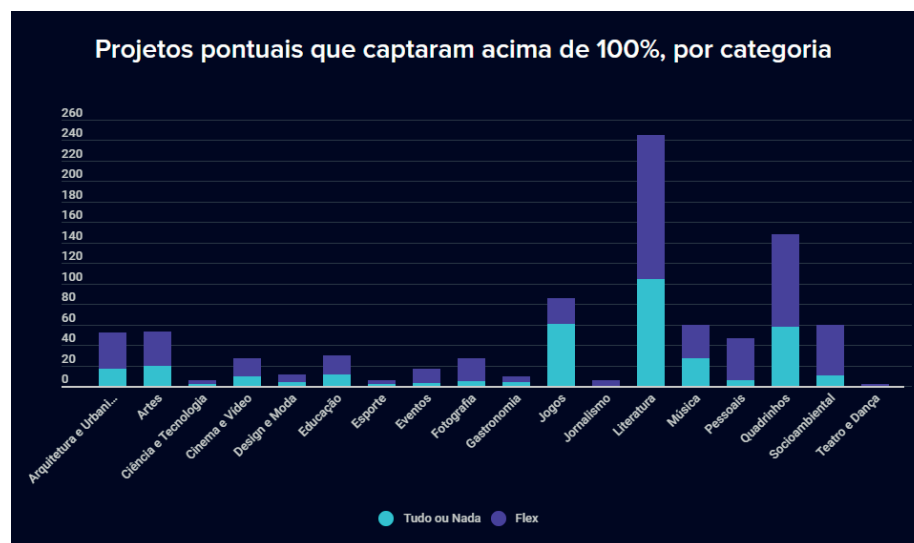
	1920s	1930s	1940s	1950s	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s	2011-15												
cultura independente	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0	2	4	2	2	0	3	3	10	53			
arte independente	0	1	1	4	1	1	3	0	0	0	1	4	28	8	13	2	3	1	3			
artista independente	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	4	9	2	2	7	6	1	5			
artistas independentes	1	3	1	0	0	1	3	13	1	0	3	9	17	1	3	4	20	10	37			
cena independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	6	15	38	31	47		
música independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	31	3	11	13	94	63	34
músico independente	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	10	6	2	0	1	1	1	1	1	1
músicos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	3	1	5	4	6	3	3	3	3
selo independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12	34	56	85	47	48	15	8	8	8	8
selos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	17	28	20	27	9	8	8	8	8
teatro independente	0	0	0	0	0	0	7	1	1	0	3	18	11	4	12	5	0	7	18	18	18	18
teatros independentes	0	0	0	0	0	0	2	6	0	0	1	2	1	1	0	0	0	0	7	7	7	7
cinema independente	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5	3	36	35	36	62	76	66	101	80	80	80	80
cineasta independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	5	4	8	4	4	6	8	8	8	8
cineastas independentes	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3	2	3	4	5	5	9	3	4	3	3	3	3
filme independente	0	1	0	0	0	0	2	3	0	0	1	2	7	4	9	29	31	18	19	19	19	19
filmes independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	7	8	12	30	32	35	41	41	41	41
literatura independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	0	0	0	0	0	0
escritor independente	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	3	1	0	2	1	1	0	0	0	0
escritores independentes	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	5	4	4	0	2	0	1	1	1	1
autor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	1	1	0	0	1	1	1	1
autores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	10	3	5	6	3	5	3	3	3	3
imprensa independente	7	24	13	5	2	4	16	12	8	2	5	39	13	17	14	19	13	25	18	18	18	18
jornalismo independente	0	1	0	0	0	2	3	0	0	0	1	9	4	4	24	7	4	17	9	9	9	9
jornalista independente	0	2	2	1	1	1	1	1	0	0	3	4	7	2	0	2	4	36	7	7	7	7
jornalistas independentes	0	3	2	3	1	0	2	0	0	0	5	7	2	0	4	7	5	5	5	5	5	5
edição independente	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	5	5	2	1	6	4	6	6	6	6
editor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	2	2	2
editores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	2	5	5	5	5
editora independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	7	4	6	6	15	15	15	15
editoras independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0	1	7	24	24	24	24
publicação independente	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	3	2	2	4	3	6	6	6	6
publicações independentes	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	6	1	1	2	0	1	3	30	30	30	30	30
TOTAL	8	43	29	19	8	17	43	49	20	11	33	186	334	265	388	367	523	531	582	582	582	

Na pesquisa, categorias como “editoras independentes” e “publicações independentes”, vinculadas especificamente ao editorial independente, alcançam mais citações no recorte que vai de 2011 até 2015. Já no ano de 2020, as publicações literárias surgem como a categoria na qual a maior parte das campanhas de financiamento superaram 100%, porcentagem correspondente ao valor necessário para garantir o lançamento dos livros, conforme levantamento do

Figura 4.3: Menções do “independente” no jornal *Folha de S.Paulo*, de 1921 a 2015. Destacamos em roxo as linhas com expressões vinculadas ao editorial independente. Fonte: Muniz Jr. (2016).

Figura 4.4: Projetos pontuais (aqueles que não recebem continuação) do Catarse em 2020. As campanhas de financiamento coletivo para publicações literárias somam números mais altos do que as demais categorias. As *campanhas flex* são aquelas que não demandam a arrecadação do valor total para publicação dos livros, enquanto as *campanhas tudo ou nada* consideram que a meta determinada pelo projeto deve ser alcançada para o lançamento das edições. Fonte: Catarse (2020) em números.

Catarse.⁰² Também temos que as editoras independentes formaram a maior parte dos finalistas do 62º Prêmio Jabuti,⁰³ de 2020, em categorias, como Crônicas e História em Quadrinhos.



Ao escolhermos abordar uma coleção de livros produzida por editoras independentes, consideramos não somente as características que o objeto livro, fruto do editorial independente, pode oferecer como diferenciação (como dedicação a um nicho literário específico ou mais flexibilidade para a exploração da visualidade nas edições). Além dos números crescentes relacionados ao editorial independente, vistos no levantamento do *Catarse* e na pesquisa de Muniz Júnior (2016), também nos interessou poder demonstrar parte das particularidades do modelo de negócio adotado pelas editoras *indie*, apresentados ao longo desta seção, e como isso pode influir na maneira que as edições são publicadas. No caso da *Imaginário Gótico*, o financiamento coletivo permite não somente o lançamento das

02 Disponível em: <https://ano.catarse.me/2020>. Acesso em: 11 jul. 2022. Após o ano de 2020, o Catarse não disponibilizou números atualizados das campanhas de financiamento coletivo.

03 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/editoras-independentes-dominam-lista-de-finalistas-do-premio-jabuti-2020-24706394>. Acesso em: 11 jul. 2022.

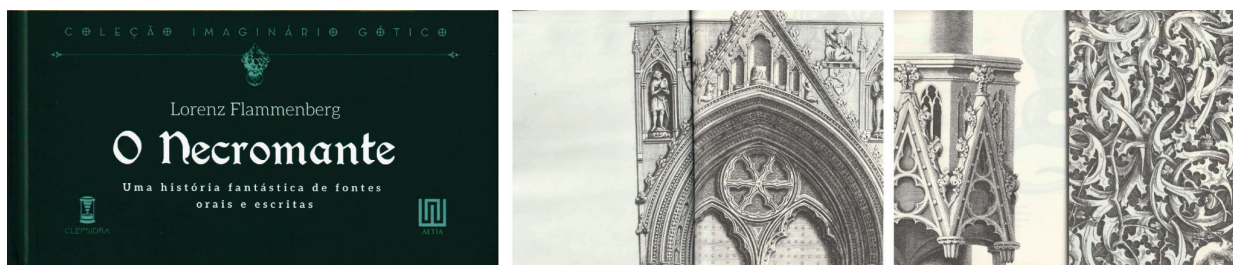
obras a partir do engajamento dos leitores, marcando a importância destes no ciclo de vida dos livros, mas ainda oferece possibilidades de acréscimos de conteúdo visual ou textual, salientando o livro como produto de uma iniciativa coletiva, ainda que os componentes das edições sejam limitados pelos recursos que cada editora se propõe a disponibilizar.

Os livros da *Imaginário Gótico*, além de independentes, são obras de ficção gótica, tipo de literatura que fez suas primeiras aparições na Inglaterra do século XVIII. Dentre as características que distinguem esse tipo de ficção, temos a conciliação entre elementos do *Romance*, que forneceria a ambientação medieval e os elementos sobrenaturais às histórias, e a tendência *Novel*, que apresenta situações mais realistas em relação ao período de escrita das obras (BOTTING, 1996). O termo “gótico” foi associado a esse tipo de ficção em um sentido depreciativo: entre os séculos XVII e XVIII, por conta dos valores que deram forma e direcionamento ao Iluminismo, marcados pela influência greco-romana como forma de produção artística que corresponderia às “normas clássicas”, o *gótico* era utilizado para se referir a costumes e práticas do passado nomeadas como “bárbaras”, como superstições (ibid.). A ficção gótica, que bebe da influência dos romances de cavalaria medievais e tem gosto pela ambientação em castelos e abadias em ruínas, além de tratar de temas, como assassinato, seres sobrenaturais e profecias ou maldições, avessos ao ideal moral que se tinha como norma, recebeu conotação negativa e não era incluída dentro de obras consideradas como “literatura adequada”. Apesar dessa origem, obras como *Frankenstein*, *Drácula* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, antes não vistas como pertinentes ao cânone literário, passaram a ser consideradas como clássicas, se mostrando ainda relevantes (e populares) na contemporaneidade: *Frankenstein*, por exemplo, originalmente lançada em 1818, ganhou uma série de novas edições, publicadas por distintas editoras, entre os anos de 2020 e 2023.⁰⁴

04 Frankenstein foi editado em 2023 pela editora Antofágica, disponível em: <https://www.antofagica.com.br/produto/frankenstein/>; pela editora DarkSide Books, também em 2023, disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/frankenstein-monster-edition--brinde-exclusivo/p>; em 2022, pela Pandorga Editora, disponível

Figura 4.5: Parte dos elementos gráficos de capa e miolo que se repetem em todos os livros da coleção: aldrava, construções em estilo gótico e folhagens. Fonte: Acervo pessoal.

Dada essa contextualização, o fato de optarmos pela abordagem de um tipo de ficção específica foi um aspecto motivado por um estudo prévio (BARROS; ARAÚJO, 2021), que se deteve em explorar a relação semântica entre elementos visuais de livros de literatura e seu gênero literário. Identificamos que a relação visual x textual foi mais evidente entre exemplares de coleções desse gênero em específico, o que nos levou a mapear o objeto de estudo. Além dessa motivação encontrada pela pesquisa, também conseguimos observar diferentes situações de uso dos recursos visuais na coleção: os livros possuem elementos gráficos que se repetem em todos os volumes e outros que ocorrem individualmente em cada livro; também há imagens produzidas especificamente para cada narrativa (presentes no miolo dos volumes) e imagens cuja criação não foi motivada pelas histórias (estas constam na capa dos livros). Dadas essas quatro diferentes situações para a visualidade na *Imaginário Gótico*, encontramos potenciais para a investigação de uma possível narrativa visual na coleção. Ao longo da próxima seção, nos voltaremos a tais componentes para verificar se a exploração desses recursos são capazes de narrar, considerando, ainda, o conceito que fomentou a criação do projeto gráfico:



Também conseguimos identificar uma particularidade dentro da ficção gótica que pode nos ajudar na proposta de narrativa visual: uma

em: <https://loja.editorapandorga.com.br/frankenstein-ou-o-prometeu-moderno>;
em 2021, pela Camelot Editora, disponível em: <https://editoraonline.com.br/livro-frankenstein---mary-shelley---camelot-editora-9786587817613>; e, em 2020, pela Editora Zahar, disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788537818589/frankenstein-edicao-bolso-de-luxo>.

tendência à visualidade a partir da própria construção da escrita. A partir de Martoni (2011), reconhecemos que o modo específico de organizar a literatura gótica foi iniciado na segunda metade do século XVIII e utilizava um grupo de códigos visuais com a intenção de despertar medo no leitor, formando essa estética. Recorremos a um trecho de *O Necromante* para ilustrar nosso ponto:

Com uma voz horripilante, exclamou três vezes uma palavra novamente incompreensível para nós e, a cada grito batia com a varinha no chão. De repente, um branco relâmpago silvou pelas paredes da cripta e um trovão abafado rugiu terrivelmente em nossos ouvidos. O lampião e nossa lamparina apagaram-se. O silêncio e a escuridão reinavam por toda a parte (FLAMMENBERG, 2019, p. 67).

Ainda conforme Martoni (2011), o uso de adjetivos que, semanticamente, expressam significados negativos, como **horripilante** e **terrivelmente**, são elementos integrados à narrativa com a intenção de despertar inquietação no leitor. A caracterização do cenário em que o trecho se passa — uma cripta, que se torna silenciosa e escura após o momento em que um ancião evoca um fantasma com uma varinha —, reforça a sensação de desconforto almejada pelo uso dos adjetivos, de forma a construir uma atmosfera de medo característica da ficção gótica. Nos questionamos se, na abordagem feita pelos elementos visuais dos livros, tais aspectos representativos do gótico seriam apresentados da mesma forma descrita pelo conteúdo textual ou se a visualidade seria capaz de potencializar ou limitar a descrição oferecida pelo texto.

Nesta seção, portanto, buscamos caracterizar a coleção *Imaginário Gótico*, suas particularidades e os fatores que motivaram a escolha de nosso objeto de estudo. Ressaltamos que o escopo aqui explorado se concentra no mercado nacional, considerando o alcance obtido pelas campanhas de financiamento e o espaço geográfico em que se deu a circulação dos volumes da coleção, bem os números e autores aos quais recorreremos em nossa argumentação. É possível que características associadas ao termo *independente*, por exemplo, possam variar conforme o contexto de origem das

publicações; no caso do Brasil, como vimos, o *indie*, especificamente relacionado ao mercado editorial, adquiriu maior proeminência a partir de 2010. A seguir, apresentaremos um recorte das informações levantadas ao longo da pesquisa. O conteúdo obtido integralmente pelo estudo consta em Barros (2022).

ANÁLISE DOS VOLUMES DA COLEÇÃO

Entre os recursos utilizados para a construção da ferramenta de análise, temos a **ficha técnica**, que atribui a autoria das pessoas que participaram da construção dos livros, a **resenha**⁰⁵ das obras e a **ficha de configuração do livro**, que identifica os elementos visuais de capa e miolo dos exemplares — imagem, cor e tipografia. As partes da ferramenta analítica foram aplicadas à capa e ao miolo dos livros da coleção, de forma a contemplar:

- » Ilustrações criadas especificamente para as histórias;
- » Ilustrações que não foram criadas para as histórias;
- » Elementos visuais que se repetem em todos os volumes da coleção;
- » Elementos visuais únicos a cada livro.

Neste texto, devido a seu tamanho reduzido, abordaremos apenas os elementos visuais do miolo para atestar a possível existência de uma narrativa visual. Aqui, enfatizamos o miolo por considerarmos, a princípio, que a própria ideia de sequencialidade, elemento da construção narrativa imagética caracterizado por Carvalho (2012), pode ser explorada pelo folhear do livro e pela continuidade da história que esse movimento implica, mostrando, assim, uma potencialidade para a construção da narrativa visual. Primeiramente, aplicamos os recursos analíticos ao miolo do quarto volume da coleção, *Fantasmagoriana*, enfatizando uma ilustração criada para um dos contos e presente apenas neste volume. Em seguida, partimos para os elementos visuais que se repetem por todos os livros da coleção.

05 Procedimento realizado conforme considerações de Oliveira (2016).

APLICAÇÃO DA FERRAMENTA ANALÍTICA

FICHA TÉCNICA – *FANTASMAGORIANA* (1812)

Figura 4.6: Ficha técnica do livro *Fantasmagoriana*.
Fonte: Elaboração própria a partir de Oliveira e Waechter (2019).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Fantasmagoriana
NOME DO AUTOR	Jean-Baptiste Benoît (seleção)
PROJETO GRÁFICO	Miguel Estêvão, Filipe Florence Rios
ILUSTRADORES	John Fischer, ilustrador desconhecido
TRADUTORES	Sabrine Ferreira da Silva (francês), Felipe Vale da Silva (alemão), Carlos Primati (inglês)
CAPISTA	Filipe Florence Rios
EDITORA	Sebo Clepsidra/Aetia
IMPRESSÃO	Gráfica Viena, Santa Cruz do Rio Pardo
ANO DA EDIÇÃO	2021
VOLUME	4
NÚMERO DE PÁGINAS	328
CATEGORIA	Romance gótico

RESENHA – FANTASMAGORIANA (1812)

Fantasmagoriana é uma antologia francesa que reúne oito narrativas sobre fantasmas. A tradução do neologismo que nomeia o livro se aproxima de algo como “coleção de fantasmagorias”, aludindo aos espetáculos que utilizavam lanternas mágicas para criar projeções e ilusões de óptica, mostrando “fantasmas” como entretenimento. Com essa referência, seu organizador, Jean-Baptiste Benoît Eyriés, também buscava deixar claro que a antologia não tinha a intenção de mostrar uma “existência concreta” de fantasmas, mas de funcionar como um divertimento para as pessoas interessadas pelo tema (FERREIRA, 2021a).

Dentre os contos de *Fantasmagoriana*, temos a noveleta “*O Amor Mudo*”, que aqui destacamos devido à ilustração selecionada para análise. A história conta sobre François e Meta, dois jovens que se deparam com uma série de obstáculos quando tentam ficar juntos. A mãe de Meta desaprovava a união por conta das condições financeiras e do comportamento de François, que sai em uma viagem na intenção de reunir alguma quantia para sustento próprio e para custear seu casamento. Como viajante, o rapaz enfrenta vários altos e baixos, incluindo um encontro com um fantasma em um castelo — e é esse momento que aparece na ilustração. O fantasma, aparentemente, era um barbeiro em vida e acaba por cortar os cabelos e a barba de François; em seguida, o espírito parecia esperar por algo em troca. François conclui que a aparição também queria receber os mesmos serviços que ofereceu e, assim, o rapaz age como um barbeiro, libertando não intencionalmente o fantasma do local que ele assombrava.

De *Fantasmagoriana*, destacamos os conceitos-chave: **fantasmagoria**, termo que nos indica que as projeções fantasmagóricas já não eram vistas como reais pelas pessoas, mas como um entretenimento, e o **ceticismo** em relação à existência de fantasmas, observado na escolha do título para o livro. A seguir, temos a aplicação da **ficha de configuração do livro** ao miolo.

FICHA DE CONFIGURAÇÃO DO LIVRO – FANTASMAGORIANA (1812)

A partir da observação prévia dos volumes da coleção, identificamos características que aqui apresentamos como variáveis dentro da ficha de configuração do livro. Essa apuração considerou parâmetros descritos por Farias e Fontana (2019), como cores de impressão, tipo de layout (fixo ou variável) e presença ou ausência de ilustrações. Identificamos três conjuntos que compreendem as variáveis que aqui propomos: elementos predominantes, elementos dinâmicos e elementos fixos, aplicáveis à capa e miolo. Os **elementos predominantes** são os componentes que ocupam a maior parte da superfície do livro, sejam eles pictóricos, tipográficos ou cromáticos. Para isso, consideramos, como unidade de análise, o conjunto primeira capa/lombada/quarta capa ou uma página dupla do miolo. Os **elementos dinâmicos** são os componentes do layout que mudam conforme cada livro e, portanto, representam as variações visuais que ocorrem entre os exemplares. Os **elementos fixos** são os componentes comuns a todos os volumes da coleção, que formam uma unidade visual proposta pela *Imaginário Gótico*. A ficha inclui os três conjuntos e seus componentes, assinaláveis quanto à presença; também incluímos uma miniatura da unidade de análise, demonstrando a especificidade de cada elemento distinguida por cor:

CONFIGURAÇÃO DO LIVRO



DISPOSIÇÃO DOS
ELEMENTOS | MIOLO
P. 36 - 37

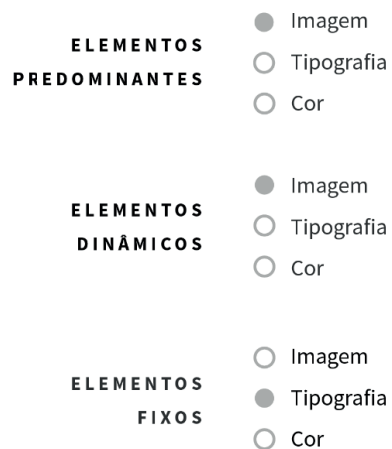


Figura 4.7: Ficha de configuração do livro aplicada ao miolo de *Fantasmagoriana*, p. 36-37.

Fonte: Elaboração própria com base em parâmetros descritos por Farias e Fontana (2019).

Utilizamos a página 37 como exemplo das ilustrações do miolo de *Fantasmagoriana*; ela contém a ilustração feita para a noveleta “O Amor Mudo”. Compreendemos a figura como elemento dinâmico, por não se repetir nos demais volumes da coleção, e predominante, ao observarmos o espaço ocupado por ela em comparação à parcela da superfície da página coberta pelo texto:

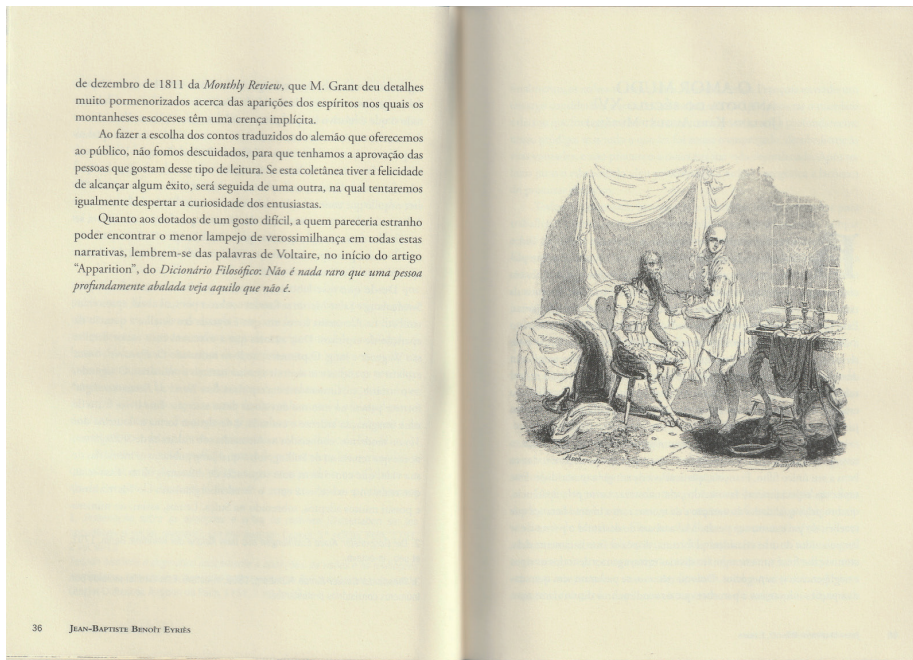
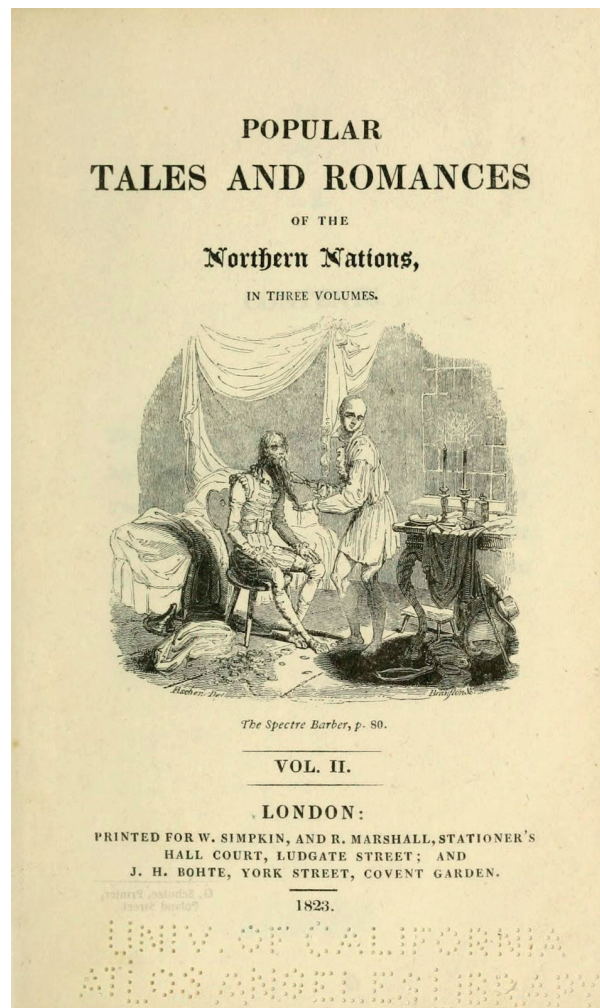


Figura 4.8: Páginas 36 e 37 de *Fantasmagoriana*. Na edição *Clepsidra/Aetia*, a ilustração de John Fischer foi posicionada antes do conto “*O Amor Mudo*” e ao final do prefácio da edição de 1812. Fonte: Acervo pessoal.

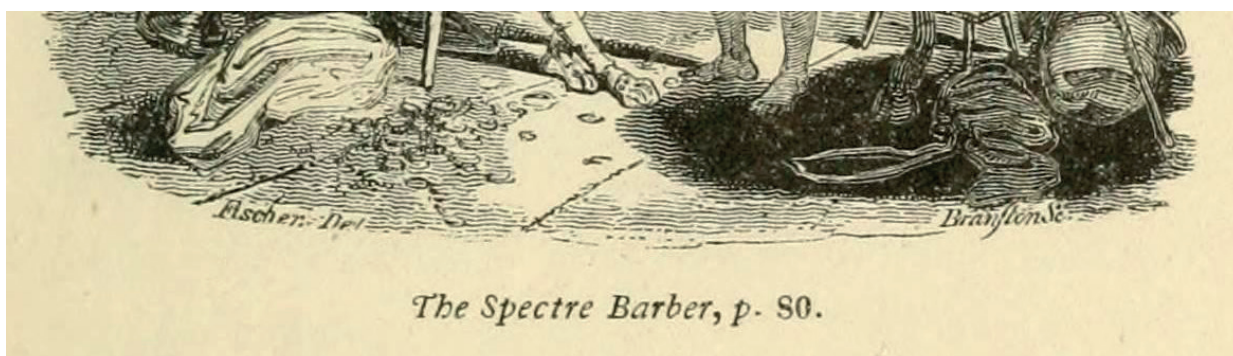
A ilustração mostra François, personagem da noveleta “*O Amor Mudo*”, já com os cabelos completamente raspados, cortando a barba do fantasma. Essa figura foi originalmente produzida para uma edição de 1823, de forma que as editoras *Sebo Clepsidra* e *Aetia* não incluíram uma figura produzida especialmente para o livro de 2021, mas a obtiveram a partir de uma edição anterior. Destacamos o uso original da ilustração a seguir:

Figura 4.9: Edição original da ilustração feita para o conto “*The Spectre Barber*”.

Fonte: *Popular Tales and Romances*, 1823.



Na **Figura 4.9**, constatamos que a ilustração está na folha de rosto do livro. A história que ela retrata é a primeira a aparecer na antologia de 1823, de forma que a imagem se posiciona em um local próximo à narrativa, embora não esteja dentro dos blocos de texto da história. O que confirma a conexão da imagem com o conteúdo textual é a legenda que aparece abaixo dela, indicando para o leitor que aquela ilustração representa uma cena do conto “*The Spectre Barber*”:



Na edição *Clepsidra/Aetia*, a ilustração aparece na página dupla em que o prefácio é finalizado (**Figura 4.8**); logo, antes da noveleta, que começa na página seguinte. Considerando a posição da imagem, há margem para interpretá-la em relação ao elemento pré-textual, em vez de motivada pela história, embora a associação entre a figura e a história “*O Amor Mudo*” possa ser feita antes mesmo de finalizada a leitura da narrativa. Para compreender de qual texto a figura trata, parece ser necessário ler o prefácio e “*O Amor Mudo*” e retornar à imagem, embora o movimento de regresso à imagem após a leitura desses dois textos possa não ser praticado ao longo da leitura, considerando a própria progressão do conteúdo textual. Observamos que, na edição original, outro elemento indica nitidamente a história retratada pela imagem: o título da narrativa.

Entretanto, na edição de 1823, a noveleta passou a se chamar “*The Spectre Barber*”, título que difere do original (“*Stumme Liebe*”, ou “*Amor Mudo*”). Como a ilustração mostra François com uma tesoura, a imagem apresentaria o barbeiro citado pelo título modificado, além de contarmos com o auxílio da legenda. Porém, observando apenas a ilustração, talvez não fique claro quem seria o espectro; é possível que François seja confundido com o barbeiro por estar com a tesoura, e a própria maneira escolhida pelo ilustrador John Fischer para representar o fantasma — de forma mais próxima à figura humana — pode fornecer certa ambiguidade na distinção entre o humano e o espírito. Por outro lado, em relação ao título original, preservado na tradução *Clepsidra/Aetia*, a ilustração não parece representar o “amor mudo”, expressão que parece dar nome à forma encontrada por François e Meta para demonstrar afeição um pelo outro por meio de indicações sutis, sem que fossem percebidos pela

Figura 4.10: Legenda que acompanha a ilustração na edição *Popular Tales and Romances*. A página indicada por ela narra o momento em que o fantasma barbeiro é libertado. Fonte: *Popular Tales and Romances*, 1823.

mãe da moça. Assim, o título modificado acaba explicitando um dos cenários da história, mas o título original exhibe o motivo que desencadeou os eventos da narrativa. O título modificado também esteve presente na edição *Tales of the Dead*; nela, a história é resumida e passa a enfatizar o trecho em que o fantasma aparece (FERREIRA, 2021b). Essa intenção de colocar o fantasma em posição de destaque pode ter sido utilizada para justificar a mudança do título.

A ilustração demonstra, de forma bastante literal, o evento já descrito pelo texto. É possível que, se a figura recorresse a representações mais abstratas para cenários e personagens, suas possibilidades de interpretação junto ao conteúdo textual se mostrassem mais plurais. O uso de uma ilustração produzida anteriormente também implica na ausência de controle sobre o que se pretende mostrar e como se planeja utilizar as figuras, pois estas já se encontram criadas. Livros que incluem ilustrações exclusivas, pensadas e criadas especificamente para um projeto gráfico, são capazes de oferecer mais alternativas de estilização, posicionamento na página e conexões com o texto, considerando que ainda seriam elaboradas. Apesar disso, o resgate de imagens provenientes de edições antigas se mostra como uma alternativa possível em termos de custos de produção e/ou da própria intenção da editora de fornecer continuidade a tais figuras em edições contemporâneas. Vemos que o uso da ilustração em sua publicação original se relaciona a circunstâncias específicas: a mudança de título provavelmente ocasionada pela redução do tamanho da história, demonstrando a existência de outros modos de recepção da imagem que ultrapassam a concretude da edição de 2021. A presença da imagem em outra edição, diferente de sua original, carrega essas circunstâncias, embora elas talvez não sejam imediatamente percebidas na edição *Clepsidra/Aetia*. Quando nos perguntamos por que essas figuras estão inseridas nas páginas que as recebem, podemos começar a entender um pouco mais do uso original delas e a interpretá-las contextualmente.

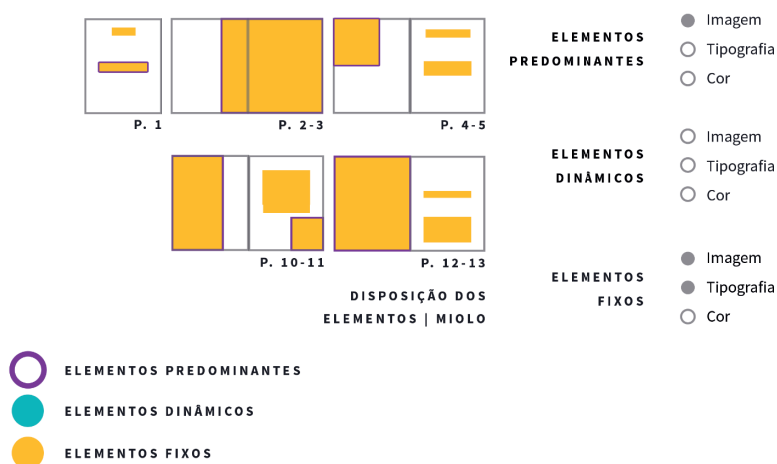
Dada a maneira que a ilustração vinculada à noveleta “*O Amor Mudo*” se encontra na edição *Clepsidra/Aetia*, não consideramos que, individualmente, ela conduza uma narrativa visual. O posicionamento da figura no livro de 2021 oferece ambiguidade quanto ao texto associado a ela e, para entendê-la como uma representação

da noveleta, é necessário estar a par de seu contexto original de uso, de forma que a mudança de título do conto reorienta a interpretação do conjunto texto x imagem. Se acompanhada de outras ilustrações relacionadas à história, que permitissem identificar elementos da sintaxe narrativa (TODOROV, 2006), como sucessão de eventos, personagens, cenários e características do enredo, a construção de uma narrativa visual se mostraria mais viável. A seguir, trataremos os elementos visuais do miolo comuns a todos os livros da coleção.

FICHA DE CONFIGURAÇÃO DO LIVRO – IMAGINÁRIO GÓTICO

Há ilustrações que se repetem por todos os volumes da coleção. Elas se encontram dispostas nos elementos pré-textuais, mostrando construções em estilo gótico, folhagens e uma aldrava, e se localizam nas páginas conforme a ficha de configuração do livro indica:

CONFIGURAÇÃO DO LIVRO



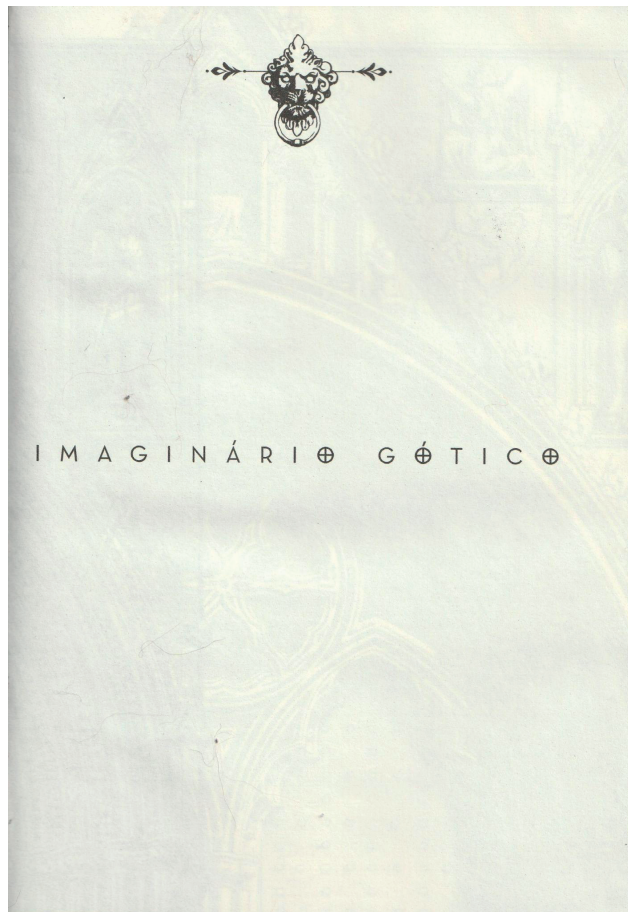
Consideramos as imagens como **elementos predominantes** devido ao espaço preenchido por elas ao longo das páginas pré-textuais. Também descrevemos as imagens e tipografias enquanto **elementos fixos**, dada a permanência delas em todos os livros da coleção. Não assinalamos **elementos dinâmicos**, pois todos os componentes

Figura 4.11: Ficha de configuração do livro aplicada aos elementos visuais comuns a todos os livros da coleção. Fonte: Elaboração própria com base em parâmetros descritos por Farias e Fontana (2019).

Figura 4.12: Página inserida após a folha de guarda. Na Figura 4.11, é apresentada como a miniatura, p. 1. Fonte: Acervo pessoal.

desta seção se mantêm ao longo dos volumes da *Imaginário Gótico*.⁰⁶ Para levantar as informações apresentadas a seguir, realizamos entrevistas semiestruturadas⁰⁷ com a editora Sebo Clepsidra por e-mail, que relataram particularidades envolvidas na construção do projeto gráfico, e recorreremos às descrições feitas sobre os componentes visuais nas páginas de financiamento coletivo da coleção.

Após a folha de guarda, o livro possui uma página similar a uma falsa folha de rosto, embora não contenha o título e nem o subtítulo da obra:



06 Ao longo do recorte aqui apresentado para análise, não assinalamos a variável cor; esse componente é estudado na capa dos livros. Isso ocorre porque o miolo contém apenas uma cor de impressão, enquanto as capas possuem cores como elementos predominantes e dinâmicos, com variações em cada volume da *Imaginário Gótico*.

07 Entrevista semiestruturada realizada por e-mail em 07 dez. 2021.

A folha apresenta uma aldrava em formato de cabeça de leão e o título da coleção. Ao perguntarmos o motivo do uso da aldrava, Filipe Florence, que assina o projeto gráfico da coleção junto a Miguel Estêvão, explica: “Pensei nela como uma maçaneta que se abre para o ‘imaginário gótico’”, como se, ao passar pela aldrava, folheando, o leitor entrasse no universo construído pelas histórias da coleção. Também vemos que há pequenas cruces nas letras “o” integrantes do nome da coleção: essas intervenções nos caracteres têm a intenção de fazer uma referência a janelas góticas, somando à ideia de “entrada” e “fachada” iniciada pela aldrava.

As ilustrações colocadas especificamente no início do livro, exibindo janelas e colunas, têm a intenção de representar o processo de leitura, passando pelas folha de guarda e pelos elementos pré-textuais, como uma travessia para um “templo literário”:⁰⁸

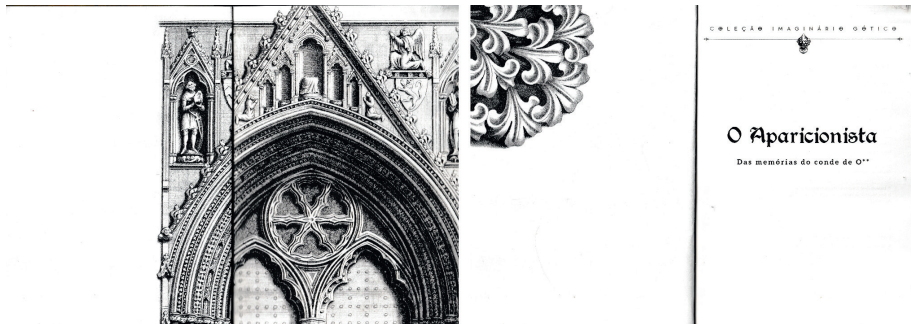


Figura 4.13: Falsa folha de rosto e página dupla que a antecede. As ilustrações retratam uma janela e floreios. Na Figura 4.11, são apresentadas como as miniaturas, p. 2-3 e p. 4-5.

Fonte: Acervo pessoal.

Florence explica que pensou “o livro gótico como uma catedral gótica” e, ao abrir o livro, “o leitor nas primeiras páginas vê essas imagens de detalhes de uma catedral, fachada, janelas, colunas, vai adentrando esse território, símbolo máximo da estética gótica”:

.....
08 Como designado na página do financiamento coletivo, disponível em: <https://www.catarse.me/necromante>. Acesso em: 01 nov. 2021.

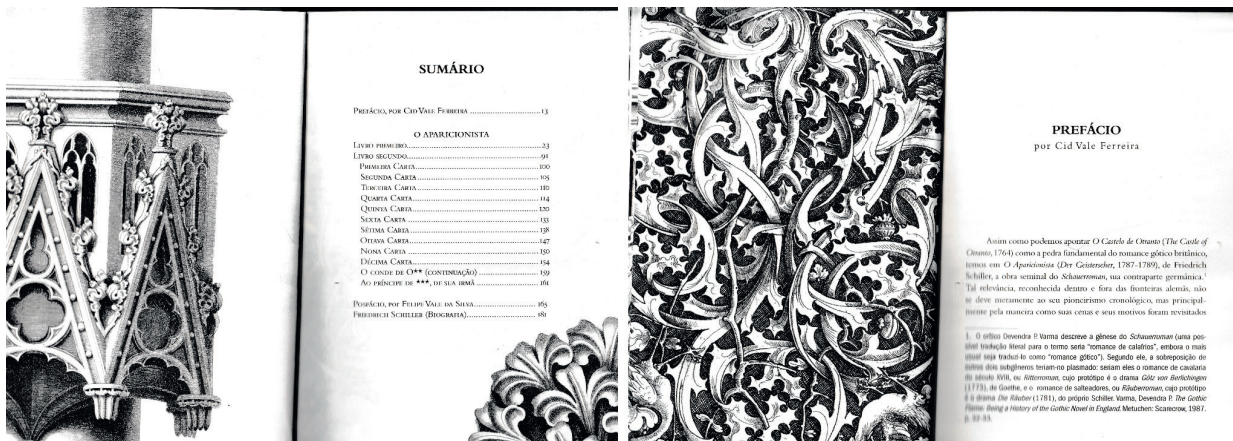


Figura 4.14: Sumário e entrada de capítulo do prefácio. As ilustrações retratam uma coluna e mais floreios. Na Figura 4.11, são apresentadas como as miniaturas, p. 10-11 e p. 12-13. Fonte: Acervo pessoal.

Ao passarmos por janelas, aldrava e construções, avançamos ao ambiente construído pela visualidade proposta pelo projeto gráfico. Adentrando esse local, nos deparamos com uma página portadora de uma cobertura mais densa de folhagens, similar a uma parede e, em seguida, surge o conteúdo textual do livro: chegamos ao *Imaginário Gótico* em sua forma de texto. O conceito delimitado para a construção do projeto gráfico sustenta, até o início do primeiro paratexto, a ideia de *entrada*, que, conforme a progressão das páginas, aproxima (e introduz) o leitor em um cenário comum a obras de ficção gótica, indicado pelos elementos escolhidos para representação nas ilustrações. Essa organização de componentes também parece guiar a leitura rumo ao *Imaginário Gótico* textual a partir do *Imaginário Gótico* visual, permitindo visualizar uma continuidade entre tais conteúdos. Isso ocorre não somente pela coerência entre os elementos gráficos e o tipo de ficção contemplado pela coleção, mas pela ideia de *entrada* sugerida a partir da visualidade. Ela é favorecida pela disposição sequencial das ilustrações e pelo posicionamento delas, especificamente localizadas nas páginas iniciais da edição, assim como pela natureza da abordagem oferecida para a *entrada em um ambiente*, que difere da caracterização do espaço fornecida pelo texto ao longo das histórias pois se mantém com a colaboração de recursos particulares à própria materialidade do livro: o folhear e a progressão de páginas.

Ainda entre os elementos que se repetem pelo miolo, temos a tipografia Adobe Garamond, do estadunidense Robert Slimbach, que faz sua versão para as romanas de Claude Garamond e as itálicas de

Robert Granjon.⁹⁹ Ela foi escolhida para o projeto gráfico pensando em manter um paralelo entre os locais que se relacionam à origem da tipografia e os locais pertinentes às histórias: “Com a Garamond temos um tipo francês desenvolvido (em uma nova versão) por um norte-americano, mantendo um intercâmbio entre o mundo latino católico e o anglo-saxônico protestante”:

Adobe Garamond

16,5/25 pt

AaBbCcDdEeFGgHhIiJjKkLlMmNnOoPp

QqRrSsTtUuVvWwXxYyZz

0123456789

100/85 pt

A temp
sobre o

Mesmo que se tenha a intenção de associar a escolha de tipografias ao conteúdo textual dos livros, esse vínculo talvez não seja reconhecido pelos leitores, seja pela ausência de familiaridade com classificações tipográficas ou pela sutileza da associação. Por parecer tão comuns aos olhos, os caracteres podem mesmo “desaparecer”

09
Conforme página da Adobe Originals, disponível em: <https://fonts.adobe.com/fonts/adobe-garamond>. Acesso em: 30 nov. 2021.

Figura 4.15: Espécime da Adobe Garamond, utilizada no miolo da coleção.

Fonte: Elaboração própria.

durante a leitura, dado a imersão nos eventos narrados pelo conteúdo textual, como considera Unger (2016). Em termos de narrativa visual, a escolha tipográfica não parece contribuir significativamente com a ideia delimitada pelos elementos visuais posicionados no início do livro; compreendemos a intenção de seu uso somente ao coletarmos informações com um dos responsáveis pelo desenvolvimento do projeto gráfico.

Conhecendo as razões utilizadas para justificar a escolha dos conteúdos visuais do projeto gráfico, conseguimos observar a existência de uma narrativa visual promovida pelos elementos gráficos selecionados nesta seção, com exclusão da escolha tipográfica. A ideia de *entrada* promovida pela visualidade se encontra amparada por elementos da sintaxe narrativa (espaço, tempo, enredo), manifestados pelas ilustrações escolhidas para a construção do conceito e pela relação delas com o tipo de ficção abordada pelos livros, e se utiliza de movimentos pertinentes ao livro físico para consolidação. Também observamos que a aplicação de um conceito desenvolvido especificamente para a coleção, como ocorre com as ilustrações dos elementos pré-textuais, se mostra mais relevante para a construção narrativa do que o uso de recursos visuais obtidos a partir de outras edições, situação manifestada pela ilustração da noveleta “*O Amor Mudo*”. No entanto, destacamos que, para compreender partes da visualidade enquanto narrativa, foi necessário recorrer à informações cedidas pela editora *Sebo Clepsidra*. Na ausência de tais informações, é possível que a ideia de narrativa visual não se mostrasse clara apenas com a observação direta dos livros da coleção e, portanto, no caso aqui analisado, não é possível assegurar uma única interpretação para o conceito proposto para a visualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa ganhou corpo com a provocação de Pinheiro e Gomes (2018) sobre a possibilidade de construção de significados complementares com a presença da imagem em livros predominantemente textuais. Nos perguntamos em que medida livros de literatura, com predominância textual, podem constituir uma narrativa

visual, e pudemos constatar que a existência de uma visualidade enquanto narrativa consegue se manifestar de forma mais significativa não somente com o uso de elementos gráficos, mas também pela maneira escolhida para a exploração destes junto à materialidade do livro. Isso aponta que, mesmo que a intenção deste trabalho tenha sido de abordar apenas os elementos gráficos, a significação da narrativa visual pode ser alcançada a partir de uma colaboração conjunta entre os conteúdos visuais, textuais e as características formais dos livros. Ainda assim, nem todos os elementos visuais utilizados em uma edição parecem ter o objetivo de construir uma narrativa, como observamos na ilustração do miolo de *Fantasmagoriana*. É possível que esse tipo de visualidade opere um sentido mais relacionado à diferenciação mercadológica do livro ou apenas sinalize interrupções no fluxo de leitura textual.

Ao longo do estudo, questões pertinentes à visualidade e à leitura despertaram inquietações, que, embora não contempladas neste texto, podem se mostrar como possíveis desdobramentos para o estudo. Entre elas, temos a presença da narrativa visual e a maneira que ela impactaria na experiência de leitura. Considerando a intangibilidade e a subjetividade da experiência, como seria possível investigá-la? Um mesmo livro pode ser experienciado de maneiras diferentes por pessoas igualmente distintas, então como avaliar algo que se mostra tão volátil? É possível garantir que uma determinada experiência possua ocorrência comum a várias pessoas? Um possível caminho para o início dessa exploração se mostra na compreensão da multiplicidade de significados passíveis de apreensão a partir da visualidade e como eles se encontram atrelados às experiências de leituras previamente construídas pelos leitores. Esses aspectos apontam para uma instabilidade pertinente não somente à experiência, mas à própria visualidade do livro.

REFERÊNCIAS

BARROS, L. L. de. *Diálogos entre o visual e o textual em livros de literatura: a coleção Imaginário Gótico*. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BARROS, L. L. de; ARAÚJO, M. D. X. A configuração visual em edições brasileiras de obras da literatura gótica, p. 16-33. *In: Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação*, edição 2021. São Paulo: Blucher, 2021.

BOGO, M. B. *A coleção particular da Cosac Naify: explorações sensíveis do gosto do livro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1999.

CARVALHO, M. S. de. *Livro de imagem e palhaço mímico: narrativas sem palavras? Estudo sobre a construção narrativa por imagem*. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

COSTA, G. M. C. *Geração de interdependência entre texto e imagem através de suas relações no livro infantil ilustrado*. 2021. Dissertação (Mestrado em Design) – Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DALCIN, A. R. O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: Histórias, concepções e transformações. *Linha Mestra – Associação de Leitura do Brasil (ALB)*, v. 14, n. 40, p. 80-94, 2020.

DOMICIANO, C. L. C. Livro e design – Convergências no livro infantil. *In: DOMICIANO, C. L. C. et al. Ensaios em design: arte, ciência e tecnologia*. Bauru: Canal 6 Editora, 2010, p. 123-142.

FARIAS, P. L.; FONTANA, C. F. A linguagem gráfica das capas de coleções da Livraria José Olympio Editora no decênio de 1930: uma análise baseada em princípios do design da informação. *In: Anais do*

Congresso Internacional de Design da Informação, 9, 2019. São Paulo: Blucher, 2019, p. 2281-2296.

FERREIRA, C. V. Prefácio. *In: Fantasmagoriana*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021a, p. 13-28.

FERREIRA, C. V. Tales of the Dead. *In: Fantasmagoriana*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021b, p. 288-291.

FLAMMENBERG, L. *O Necromante: uma história fantástica de fontes orais e escritas*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019.

LINDEN, S. V. D. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MATTAR, L. L. *O design de livros de editoras independentes paulistanas*. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MARTONI, A. S. A Estética Gótica na Literatura e no Cinema. *In: Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética*, 8., 2011, Curitiba.

MUNIZ JÚNIOR, J. de S. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MUNIZ JÚNIOR, J. de S. Itinerarios de una identidad voluble: el debate sobre la edición “independiente” en Francia y Brasil. *Orbis Tertius*, vol. XX, n. 21, p. 145-158, 2015.

OLIVEIRA, G. A. F. *O design na construção do livro: a Coleção Particular da editora Cosac Naify*. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) – Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

OLIVEIRA, G. A. F.; WAECHTER, H. da N. A construção de significados por meio do projeto gráfico: uma análise dos livros *Avenida Niévski* e *Notas de Petersburgo de 1836*, da editora Cosac Naify. *In: Anais do*

Congresso Internacional de Design da Informação, 9, 2019. São Paulo: Blucher, 2019, p. 333-345.

PINHEIRO, M. P.; GOMES, S. R. Os “novos” contos de fadas: tradição e inovação em *A Bela e a Adormecida*, de Gaiman e Riddell. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 71, n. 2, p. 35-56, maio/ago. 2018.

SOARES, L. A. *Uma editora só para si: feminismo e edição independente no Brasil contemporâneo*. 2020. Dissertação (Mestrado em Edição de Texto) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

TAVARES, M. Estratégia inferencial para ler o livro ilustrado. *Revista Graphos*, v. 21, n. 1, p. 176-196, 2019.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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