Karen Pötter Radünz

Hoje, eu olho a estante
lá de cima. O vidro da porta
só reflete o que está fora,

e então me vejo no
fundo de madeira daquelas
prateleiras, agora, vazias.

Karen Pôtter Radünz

Escolha pela forma este livro da estante

O livro como
experiência de
afeto e design e arte

Karen Pôtter Radünz

Escolha pela forma este livro da estante

O livro como experiência de afeto e design e arte

Universidade Federal de Pelotas
Centro de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Dissertação de Mestrado
Karen Pötter Radünz
Pelotas, 2020

Escolha pela forma este livro da estante: o livro como experiência de afeto e design e arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna
Orientadora
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo

Escolha pela forma este livro da estante: o livro como experiência de afeto e design e arte

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa
31 de março de 2020

Banca examinadora

.....

Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna
Orientadora
Doutora em Ciências da Comunicação
pela Universidade de São Paulo

.....

Profa. Dra. Ana da Rosa Bandeira
Avaliadora
Doutora em Comunicação e Informação pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....

Profa. Dra. Jaqueline Thies da Cruz Koschier
Avaliadora
Doutora em Educação pela
Universidade Federal de Pelotas

.....

Profa. Dra. Lúcia Bergamaschi Costa Weymar
Avaliadora
Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dedicado a João e Marisa.

Os seres humanos são "criaturas de histórias". Nós contamos histórias. Histórias são vitais. Histórias são importantes. Histórias fazem parte de nós. Nós transmitimos a verdade através de histórias — o que é, fundamentalmente, a mais gigantesca e gloriosa contradição que se pode imaginar.

Neil Gaiman

(Tradução e adaptação minhas)

RADÜNZ, Karen Pötter. **Escolha pela forma este livro da estante:** o livro como experiência de afeto e design e arte. 2020. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais — Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

Resumo

A presente dissertação origina-se a partir do meu interesse pelo objeto denominado livro. Esse interesse se estende desde a forma ao conteúdo do livro. Considerando o livro como um objeto potente e poderoso, esteja ele em uma plataforma física ou digital, escolho desenvolver a pesquisa de maneira que funcione como uma espécie de *livro que disserte um pouco sobre o livro*, buscando refletir sobre a experiência de afeto e design e arte que envolve esse importante objeto. O livro admirado, a primeira parte principal, apresenta uma abordagem teórica através de dois vieses principais que, embora estejam categorizados separadamente, conversam continuamente entre si: o livro como experiência de design e arte, momento no qual apresento um breve panorama da história do livro, principalmente enquanto objeto de design editorial e de design autoral; e o livro como experiência de afeto, momento no qual reflito sobre questões como o hábito de leitura e o afeto pelo objeto, mencionando alguns dos livros com valor afetivo. O livro experimentado, a segunda parte principal, apresenta uma abordagem prática através de experimentos realizados por mim e relacionados ao objeto denominado livro. Ao unir teoria e prática, o estudo culmina em uma reflexão sobre a experiência de afeto e design e arte que se complementa através dos experimentos práticos relacionados ao livro.

Palavras-chave: Livro. Afeto. Design editorial. Design autoral. Livro de artista.

RADÜNZ, Karen Pötter. **Choose by the shape this book from the shelf:** the book as an experience of affection and design and art. 2020. Master's Thesis in Visual Arts — Federal University of Pelotas, Pelotas, 2020.

Abstract

The present thesis originates from my interest in the book as an object. This interest extends from the form to the content of the book. In this work, the book is considered as a potent and powerful object, whether on a physical or digital platform. With this, I choose to develop the research in a way that works as *a book that talks a little about the book*, seeking to reflect on the experience of affection and design and art that involves this important object. The first main section is *the admired book*, which presents a theoretical approach through two main biases that, although categorized separately, continuously talk to each other. One bias is the book as an experience of design and art, a moment in which I present a brief overview of the history of the book, mainly as an object of editorial design and authorial design. The other bias is the book as an experience of affection, a moment in which I reflect on subjects such as the habit of reading and affection for the object, mentioning some books with affective value. The second main section is *the experienced book*, which presents a practical approach through experiments I carried out that are related to the book as an object. By combining theory and practice, the study culminates in a reflection on the experience of affection and design and art that is complemented by practical experiments related to the book.

Keywords: Book. Affection. Editorial design. Author design. Artist book.

Imagens

Imagem 01 - Um processo de criação de um livro (Karen Pötter Radünz) 36

Imagem 02 - Algumas lombadas de livros que não existem (Karen Pötter Radünz) 38

Imagem 03 - Um ciclo ou uma viagem de um livro (Karen Pötter Radünz) 56

Imagem 04 - Pequenas grandes diferenças: um texto sem destaque e um texto com destaque (Karen Pötter Radünz) 58

Imagem 05 - Montagem: Algumas capas de livros de Ellen Lupton 76

Imagem 06 - Páginas de livro: History of the/my world (Johanna Drucker) 86

Imagem 07 - Páginas de livro: French Fries (Warren Lehrer) 88

Imagem 08 - Páginas de livro: House of Leaves (Mark Danielewski) 90

Imagem 09 - Páginas de livro: Espelho, Onda, Sombra (Suzy Lee) 92

Imagem 10 - Capa de livro: Design para um mundo complexo (Elaine Ramos) 96

Imagem 11 - Capa e páginas de livro: Bartleby, o Escrivão (Elaine Ramos) 98

Imagem 12 - A biblioteca de Lucien - da série de quadrinhos Sandman 104

Imagem 13 - Montagem: capas de livros: versões de 'Harry Potter e a Pedra Filosofal' 108

Imagem 14 - Montagem: Hábito de leitura (Autores diversos) 112

Imagem 15 - Nuvem: alguns gêneros literários desde a infância (Karen Pötter Radünz) 114

Imagem 16 - Montagem: capas de alguns dos livros favoritos desde a infância (Karen Pötter Radünz) 116

Imagem 17 - Nuvem: alguns gêneros literários desde então (Karen Pötter Radünz) 119

Imagem 18 - Montagem: capas de alguns dos livros favoritos desde então (Karen Pötter Radünz) 120

Imagem 19 - Fragmento: O lobo que não existe (Karen Pötter Radünz) 130

Imagem 20 - Ilustração: O lobo que não existe (Karen Pötter Radünz) 132

Imagem 21 - Experimento: Como fazer/eu fiz uma tese (Karen Pötter Radünz) *134*

Imagem 22 - Experimento: o mapa poeticósmico (Karen Pötter Radünz) *139*

Imagem 23 - O campo de estrelas (Karen Pötter Radünz) *144*

Imagem 24 - O campo de estrelas: capa (Karen Pötter Radünz) *149*

Imagem 25 - O campo de estrelas: páginas internas ilustradas (Karen Pötter Radünz) *151*

Imagem 26 - Distopioteca: ambientação da experiência (Karen Pötter Radünz) *152*

Imagem 27 - Distopioteca: telas do jogo (Karen Pötter Radünz) *154*

Imagem 28 - Distopioteca: telas do jogo (Karen Pötter Radünz) *156*

Imagem 30 - Este livro (Karen Pötter Radünz) *160*

Imagem 31 - Este livro: interação proposta da luva com a capa (Karen Pötter Radünz) *162*

Sumário

Prefácio: da estante de madeira 27

I. O início deste livro 33

Fragmento: Um lugar cinza 51

II. O livro admirado 55

II.I. O livro como design e arte 67

II.I.I. Sobre livros de (design e) designer 75

II.I.II. Sobre livros de (arte e) artista 81

II.II. O livro como afeto 103

Fragmento: Em um céu amarelo 125

III. O livro experimentado 129

III.I. O Livro de Designer: um pequeno exercício 135

III.II. O Mapa Poeticósmico: pequeno território no planeta e no espaço 140

III.III. O Campo de Estrelas: um trabalho que une livros ilustrados e novelas gráficas 145

III.IV. Distopioteca: uma experiência literária imersiva 153

III.V. Este livro 161

Fragmento: Por trás dos lobos 167

IV. O fim deste livro 171

Posfácio: Da madeira da janela 175

Referências 185

Prefácio: da estante de madeira

Deu uma certa pena diluir este prefácio em meio ao texto, mas me pareceu mais sábio fazê-lo. Então, aqui começo com um pedaço dele...

Não lembro em que ponto exatamente começa a minha trajetória como leitora. Tampouco sei em que ponto começa a minha trajetória como uma leitora-escritora – até porque não temos plena consciência do que acontece em nossos primeiros anos de vida.

Conforme fui me tornando uma criança mais consciente, lembro da primeira estante de livros que me marcou. Ficava na fazenda dos meus avós, e devia medir cerca de um metro e meio de altura e largura em madeira e vidro – mas eu, com minha pequena estatura naquela época, olhava ela lá de baixo e inclinava o pescoço para conseguir enxergar o topo. Era enorme! Essa talvez tenha sido a primeira vez que me identifiquei como uma pessoa que lê, e

com autonomia para escolher meus próprios livros.

Talvez o que mais me empolgasse fosse o mundo de possibilidades que aquilo guardava — possibilidades sempre foram muito importantes para mim, como quem precisa manter a esperança de alcançar algo. Eu explorava aquela outrora grande estante, com anseio de desvendar aqueles títulos todos, e, ao mesmo tempo, com cautela e com calma, por conta de algum receio de que a magia da descoberta fosse um dia terminar. Eu queria ler todos eles — mas eu era muito de começar, e não tanto de terminar.

Entre os livros, eu ainda encontrava joguinhos aleatórios — "Resta Um" e um jogo de montar bloquinhos coloridos em um mural —, ocasionalmente peças do jogo "Combate" e caixas que até hoje não faço ideia do que continham. Ali, naquela estante, anos depois fui saber, existia uma série de livros bons entre outros vários possivelmente desinteressantes — como um guia telefônico e um manual de televisão, que, creio, eu não gostaria de ler. Mas todas aquelas lombadas juntas formavam aquele conjunto, aquela pequena biblioteca ao meu alcance. De lá, eu pegava os livros e lia na rede da varanda.

É difícil imaginar se seríamos quem somos se os encontros com alguns livros não tivessem acontecido (ROSA, 2007). Consigo reconhecer algumas obras que me marcaram, e outras provavelmente me influenciaram de algum jeito que ainda não descobri.

Começou naquela estante, e alguns dos livros guardei comigo. Hoje, eu olho a estante aqui de cima. O vidro da porta só reflete o que está fora, e, então, me vejo no fundo de madeira daquelas prateleiras, agora, vazias.

Primeira parte

I. O início deste livro

Tentei começar esta dissertação de uma maneira menos formal, mas a escrita teima em seguir seus rumos próprios. Paradoxalmente, inserindo este parágrafo inicial, talvez, agora, tenha conseguido.

Esta pesquisa, desenvolvida durante o Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, origina-se a partir do meu interesse pelo objeto denominado **livro**. Esse interesse se estende desde a forma — que aparece no título e se relaciona à parte visual — ao conteúdo do livro.

Tema

Considerando o livro como um objeto potente e poderoso — esteja ele em uma plataforma

Objetivo

física ou digital —, escolhi desenvolver este trabalho de maneira que funcione como *um livro que disserte (um pouco) sobre o livro*, buscando refletir sobre a experiência de afeto e design e arte que envolve esse importante objeto.

Faço isso, em primeiro lugar, através de uma abordagem mais teórica do assunto, partindo de dois vieses principais, que, embora estejam categorizados separadamente, conversam continuamente entre si: o livro como experiência de design — e, aqui, o design anda junto à arte — e o livro como experiência de afeto, experiência essa que parte de um pressuposto próprio.

Em segundo lugar, ao final do trabalho, complemento a abordagem teórica através de algumas experimentações práticas que estão, de alguma maneira, relacionadas ao livro.

De certa forma, é um desafio produzir um trabalho que disserte sobre ele mesmo — *um*

livro que disserte sobre o livro. Começo com uma plataforma em branco e regras preestabelecidas que, depois, serão subvertidas. Manusear o conteúdo de um editor de texto para outro também influencia em outras características do trabalho. Nesta hora, fica claro, para mim, que o formato do livro e as escolhas que acompanham o projeto editorial caminham junto ao que escrevo.

Editor de texto + Editor de Design + Gerenciador de referências bibliográficas

Forma e Função

Outro desafio — relativamente inesperado, porém contornável — que se apresenta durante o trabalho é a escrita em um contexto artístico. Sempre gostei de escrever, mas, até pela área que escolhi como profissão — o design —, minha escrita acadêmica transita constantemente entre objetividade e subjetividade. Logo, a objetividade é permeada pela subjetividade — dependendo do contexto, em maior ou menor grau.

Justificativa

Voltando ao tema inicial: por que falar do livro? Porque, conforme explicitado, entendo que

o livro, de maneira geral, é um objeto potente e poderoso. Desde sua origem, o livro evoluiu ao longo da história, adaptando alguns de seus aspectos e mantendo outras de suas características.

Em tempos em que tememos e parecemos caminhar para uma espécie de obscurantismo, ainda vejo o livro como um poderoso símbolo: um repositório de conhecimento, histórias e estórias.

Para dar início à criação de um livro, podemos partir de dois objetos simples e acessíveis: um material de escrita e uma superfície que receberá a escrita — comumente, um lápis e uma

quantidade de papel (Imagem 01). Hoje, temos, também, a opção de aproveitar a tecnologia, o que nos possibilita criá-lo diretamente no computador, assim como nos permite imprimi-lo — ou não — para tê-lo em mãos.

O processo de criação de um livro pode ser iniciado de uma maneira bastante simples e, digamos, acessível — até mesmo em termos financeiros. Essa simplicidade é contrastada com o poderoso potencial que esse objeto carrega: o livro pode compilar ciência, o que faz com que entendamos melhor o mundo; pode ensinar sobre a nossa história como seres humanos, o que faz com que entendamos melhor a nós mesmos;

pode proporcionar arte e poesia; pode fazer com que exploremos mundos fictícios diversos que acionam nossa imaginação — e tudo isso pode começar com uma quantidade de texto sobre uma folha em branco (Imagem 02).

A liberdade de criar um livro próprio, tanto em termos de forma como de conteúdo, é outro fator que me leva a optar por este tema de pesquisa. Talvez porque minha leitura e escrita tendam a caminhar juntas eu não conseguiria me manter apenas como leitora.

Michel de Certeau, no texto "Ler: uma operação de caça", fala de uma sociedade cada vez mais moldada pela escrita, com potencial para unir essa prática à leitura: "uma intensa troca entre ler e escrever" (CERTEAU, 1994, p. 263).

Percebo, então, que este funciona como um metatrabalho[1], no qual a parte prática consiste na própria elaboração do livro que contém a parte teórica. Cabe dizer que esse é um padrão que, aparentemente, agrada-me — inconscientemente

1 Segundo definição (META, 2018), o prefixo "meta" vem do grego "*metá*" e significa "no meio de, entre, com", exprimindo "a noção de reflexão sobre si". Entendemos como um exemplo de metatrabalho a coleção "Understanding Comics" ("Desvendando os Quadrinhos", Scott McCloud, 1993), que consiste em uma série de livros desenvolvidos no formato de histórias em quadrinhos que abordam o tema "história em quadrinhos".

ou não —, já que se repete desde o meu primeiro projeto de conclusão de graduação[2].

Objetivo

A partir do objetivo geral — um livro que disserte (um pouco) sobre o livro, buscando refletir sobre a experiência de afeto e design e arte que envolve esse importante objeto —, o desenvolvimento está estruturado em algumas partes que correspondem aos objetivos específicos:

Objetivos

a. Em *O livro admirado*, contextualizo o objeto livro, apresentando um breve panorama de sua história.

a.a. Em *O livro como design e arte*, contextualizo o livro a partir da área do design — editorial (WHITE, 2006) e autoral (POYNOR, 2010; ROCK, 1996) —, usando, como base, duas das categorias de design autoral abordadas pelos autores da área: a designer ou artista que escreve, edita e publica; e a designer ou artista que desenvolve o livro de artista.

a.b. Em *O livro como afeto*, abordo o livro a partir da experiência afetiva, passível de ser criado por designers, artistas, artesãos e outros profissionais (DERDYK, 2013; LUPTON, 2011; SILVEIRA, 2008), refletindo, também, sobre o livro lido e sobre o hábito de leitura. Nesta parte, apresento alguns dos livros e histórias relevantes na minha trajetória, incluindo breves menções a histórias — idealiza-

2 *O Campo de Estrelas: um híbrido situado em algum lugar entre o Livro Ilustrado e a Novela Gráfica* é um trabalho desenvolvido durante a disciplina de Projeto de Graduação e orientado pela Profa. Ma. Vivian Herzog no curso de Bacharelado em Design Gráfico da Universidade Federal de Pelotas (2014).

das, começadas ou desenvolvidas por mim —, relacionando-as à parte afetiva.

b. Em *O livro experimentado*, apresento experimentos diversos, realizados por mim, que estejam relacionados, de alguma maneira, ao objeto livro:

b.a. *O Livro de Designer: um pequeno exercício* (2018), que transita entre as categorias de design autoral;

b.b. *O Mapa Poeticósmico: pequeno território no planeta e no espaço* (2018), exercício que contempla textos de cunho ensaístico unidos por um mapa metafórico;

b.c. *O Campo de Estrelas: um trabalho que une livros ilustrados e novelas gráficas* (2014);

b.d. *Distopioteca: uma experiência literária imersiva* (2019);

b.e. e, por fim, com *Este livro* (2019-2020), seguido pelas considerações finais, recapitulo a trajetória e as escolhas feitas durante o processo de produção e pesquisa desta dissertação, ainda que seu conteúdo continue aberto a futuras ideias.

Embora possa ser convencional um trabalho se originar a partir de um objetivo geral, este não foi o caso. Com relação aos caminhos que pensei em seguir, analisei, em conjunto com a orientadora, alguns conceitos acerca de alguns processos metodológicos, até, por fim, encontrar na chamada *a/r/tografia* uma maneira de desenvolver o trabalho.

Primeiramente, tanto por questão de escolha pessoal como pelo contexto artístico no

qual o trabalho está inserido, fazia sentido que houvesse alguma relação com processos intuitivos. Fayga Ostrower dá respaldo a essa questão, acreditando que os processos de criação podem ser baseados na intuição, sendo ela um dos modos cognitivos mais importantes no ser humano (OSTROWER, 2001).

Seguindo essa linha da intuição, a ideia de usar a a/r/tografia como metodologia fazia sentido. A a/r/tografia está relacionada à pesquisa baseada em artes, cujas metodologias são de natureza híbrida e abertas aos processos e dispositivos autorais, sem estabelecer hierarquias.

Utilizando como base alguns conceitos acerca da a/r/tografia a partir de Hernández e Irwin (HERNÁNDEZ, 2013; IRWIN, 2013), é possível desenvolver uma metodologia mais inventiva, que funciona como uma variação adaptada e mais afinada com os propósitos deste trabalho.

Conforme Irwin,

> a/r/tografia é uma forma de investigação PBR[3] que abrange as práticas do artista (músico, poeta, dançarino, etc), do educador (professor / aluno) e do pesquisador (investigador) (IRWIN, 2013).

Portanto, considerando as três faces da a/r/tografia — artista, educadora e pesquisadora — consigo encontrar cada um desses aspectos em minha caminhada durante este trabalho: como artista-designer, desenvolvendo a parte prática da dissertação; como pesquisadora, desenvolvendo a investigação e a escrita da pesquisa; e, se pensarmos no livro como um suporte de conteúdo e dispositivo de conhecimento, podemos

3 PBR é a sigla para *Practice-based Research* (Pesquisa baseada em prática, em tradução livre). Consiste em uma pesquisa original desenvolvida por meio da prática e dos resultados dessa prática (CANDY, 2006).

relacioná-lo, também, à área da educação, completando o trio de conceitos que sustentam essa metodologia.

Metodologia: Perspectiva literária

Relacionada à a/r/tografia, uma das tendências de investigação baseada em Artes citadas por Fernando Hernández é a da perspectiva literária,

> que trata de conectar num relato as diferentes formas de experiência dos sujeitos, utilizando, para isso, formas literárias como a poesia, *a inserção de diferences tipos de relatos — inclusive de ficção* — com a finalidade de que as histórias a que se referem não só contenham as experiências de quem "fala", mas que permitam aos leitores encontrar espaços onde vejam refletidas suas próprias histórias (HERNÁNDEZ, 2013, p. 47, grifo meu).

Uma característica da perspectiva literária é a possibilidade de a pesquisadora se colocar dentro da narrativa de um modo mais sensível e vulnerável, não apenas coletando histórias, mas também sustentando-as (HERNÁNDEZ, 2013). Dessa forma, a investigação narrativa gera não apenas conhecimento, mas um texto, um relato, uma história que permite ao leitor contar a sua própria (HERNÁNDEZ, 2013).

Tal possibilidade de utilizar relatos fictícios dá respaldo para que eu estruture o trabalho de forma que o texto científico seja intercalado por eventuais fragmentos de textos fictícios diversos, bem como notas de margens que apresentam anotações mais informais.

Assim como esta

Pesquisa bibliográfica

Com relação às referências que sustentam a pesquisa, a fim de atingir os objetivos específicos propostos — questões de caráter qualitativo —, busco conceitos e considerações acerca dos

principais pontos propostos a partir de pesquisa bibliográfica, utilizando referências em fontes diversas.

Para considerações acerca do livro como objeto de design, busco o artigo "*The designer as author*" (ROCK, 1996) e o texto "Autoria", presente no livro *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo* (POYNOR, 2010), que abordam a área sob uma perspectiva autoral.

Fontes como *Edição e Design* (WHITE, 2006), *Pensar com Tipos* (LUPTON, 2006), *A produção de um livro independente* (LUPTON, 2011) e outras referências discutem o livro sob uma perspectiva mais relacionada ao design editorial.

Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas (DERDYK, 2013), assim como a última fonte de Lupton citada acima, apresentam a questão sob uma perspectiva do livro de artista, bem como *A página violada: da ternura à injúria na*

construção do livro de artista (SILVEIRA, 2008), que também contribui para apresentar a questão afetiva.

Para o livro como objeto afetivo, busco fontes que abordam o assunto a partir de uma perspectiva sensível, usando algumas considerações retiradas de *A aventura do livro experimental* (PAIVA, 2010), *Uma história da leitura* (MANGUEL, 2009) e *Design para um mundo complexo* (CARDOSO, 2012).

Referências, inevitavelmente, se repetem e se misturam. Durante o desenvolvimento do trabalho, ficou claro que, embora estejam divididas e organizadas em capítulos, questões como afeto, design e arte se misturam — entre si e com outros pontos abordados —, possibilitando que as mesmas fontes de conhecimento forneçam subsídios para a reflexão acerca de vários assuntos.

Fragmento: Um lugar cinza

Na manhã seguinte, após aquela noite de sono, ela acordou em um dia atípico. Vestiu uma de suas roupas cinzas – por algum motivo, não gostava muito de vestir com cores, embora espalhasse-as com prazer no papel, em desenhos e pinturas – e pegou a mão da mãe – na época, muito mais alta do que ela. Sempre teve essa sensação reconfortante de total segurança ao segurar a mão dela, e sorriu enquanto o fazia.

Saíram pela porta do prédio e encontraram um mundo surreal de uma paisagem cinza e um céu estranhamente amarelo. Como em um filme visto principalmente em câmera baixa, viu edifícios grandes e assustadores engolindo a calçada, erguendo-se mais alto do que deveriam. Algum tipo de atmosfera invisível

espalhava a luz por todo o lugar e escondia o círculo brilhante que era a fonte de todo esse calor, mesmo que o sol ainda estivesse lá. O brilho se misturava a uma neblina quente, que formava uma atmosfera estranhamente pesada e densa, apesar de terem toda a distância do chão até o céu para respirar.

Segunda parte

II. O livro admirado

E por que abordar o livro a partir do design e do afeto? Primeiramente, entendemos que o campo editorial também é influenciado pela evolução exponencial da tecnologia. Um indício disso é o surgimento do mercado dos livros digitais, também conhecidos como *eBooks*.

A tecnologia evolui

Esse mercado de *eBooks*[4] e *eReaders*[5], entre outras vantagens, possibilita a compra e o armazenamento de centenas de livros e

4 O *eBook* (ou e-book) "é uma abreviação do termo inglês *eletronic book* e significa livro em formato digital" (SIGNIFICADO DE EBOOK, 2019).

5 O *eReader* "é um aparelho portátil criado especificamente para a leitura de livros digitais" (SIGNIFICADO DE EBOOK, 2019).

arquivos em um só dispositivo, facilitando o acesso à leitura.

Começo nesse ponto tendo em vista que sou uma grande consumidora de *ebooks*, de forma que reconheço e aprecio o seu valor e potencial. Além dos *ebooks*, a tecnologia de hoje permite novas abordagens com relação à construção (e desconstrução) de livros: temos jogos com narrativas e livros digitais com interações, por exemplo.

Embora este tenha se tornado um livro mais digital do que impresso...

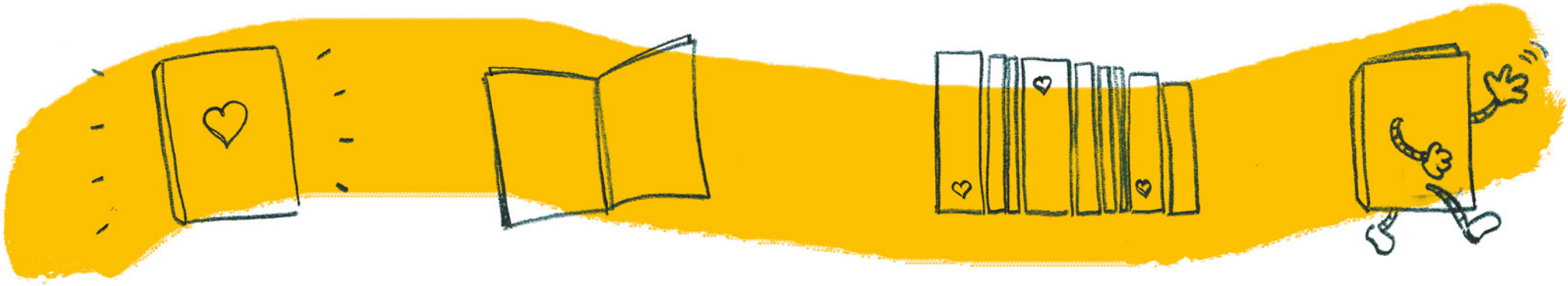
Ainda assim, acredito que o livro impresso ocupa um nicho específico no campo editorial,

possuindo características dificilmente substituíveis — como a sua materialidade enquanto objeto e a relação tátil que propicia ao leitor.

Essa ímpar relação de proximidade que o livro, principalmente o impresso, propicia é um dos fatores que me leva a entendê-lo como um objeto de afeto.

AFETO

Em termos de afeto, o livro físico, objeto tátil, tem o potencial de cativar o leitor. Sendo um objeto, podemos tocá-lo, abri-lo, dobrá-lo, olhá-lo, lê-lo e admirá-lo. Podemos levá-lo conosco, se assim quisermos. E, após isso, podemos guardar esse pequeno universo disposto em páginas na estante, pronto para uma próxima exploração.



Também podemos emprestá-lo e talvez nunca mais vê-lo — e, assim, só podemos esperar que faça uma boa viagem. Ou podemos, finalmente, doá-lo, para que tenha uma boa nova vida útil e para que o ciclo recomece (Imagem 03).

DESIGN

Além desse aspecto, entendo o livro, impresso ou digital, como um objeto que pode ser apreciado e observado a partir do design, o que nos permite abordá-lo, também, sob essa perspectiva.

O design é uma área poderosa e transformadora. No contexto deste trabalho, o design, por exemplo, nos permite trabalhar com o texto de um livro de forma a destacar informações, dando ênfase ao conteúdo que mais importa (Imagem 04).

Design + Conhecimento científico

Considerando que estamos em um contexto acadêmico, acho interessante destacar que, o design — a partir de alguns de seus fundamentos, como hierarquia, *grid*, escala, ritmo e cor (LUPTON; PHILLIPS, 2008) —, também pode operar como uma ferramenta que possibilita tornar o conhecimento científico mais acessível. O exemplo anterior também se aplica aqui, já que podemos trabalhar em um texto científico de forma a destacar seu conteúdo mais importante.

Organização + Regras

Com relação ao ponto principal deste trabalho, podemos dizer que o livro mantém a mesma estrutura básica desde a sua origem, que se

deu há milhares de anos com os primeiros códices, criados pelos romanos (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007). O que conhecemos hoje é resultado de um processo, e, desde seu início, foi um objeto variado (PAIVA, 2010), mas algumas características foram mantidas tanto pelo livro físico quanto pelo digital — como a capa e as páginas em sequência, por exemplo.

Para Ulises Carrión, um livro é uma sequência de momentos e de espaço-tempo (CARRIÓN, 2011 apud DERDYK, 2013) — e isso é visível ao folhearmos uma página após a outra. Adolfo Montejo Navas também fala que a serialidade e a sequência espaço-temporal informativa — bem como a importância do conteúdo em relação ao seu registro material — são parte da natureza do livro (NAVAS, 2013).

A propósito, uma vantagem bastante pragmática do livro impresso é que, folheando

as páginas, podemos rapidamente ter uma noção do que está contido ali (WHITE, 2006). Além disso, algumas características — como localização, leiautes e sinais — servem como indicativos úteis do tipo de material contido no livro e do tempo de leitura exigido (WHITE, 2006).

Esse objeto pode ser considerado "o mais nobre depositário do conhecimento" (SILVEIRA, 2008, p. 24). Aliás, em sua forma códice, o livro pode ser considerado um dos objetos mais importantes e significativos da cultura ocidental devido à sua capacidade de arquivar o nosso conhecimento, registrar o nosso comportamento e afetos e portar as nossas leis, por exemplo (SILVEIRA, 2008). Pela sua própria natureza histórica, faz sentido que o livro mantenha e reinvente sua importância ainda hoje — seja por meios impressos ou digitais.

Mesmo quando buscam definir o que é o objeto em si, alguns autores parecem ir além dos conceitos técnicos e abordam o livro com apreço e afeto. Para Ana Paula Paiva, por exemplo,

> o livro moderno nasce de uma longa evolução da escrita, do suporte, da aprendizagem, da observação, do conhecimento, da demanda, da técnica, da indústria, do *métier*[6]. Comunica experimentações, acúmulos, resultados. Ilustra invenções e adequações de arte e técnica. Reorganiza o saber e o querer humanos ao longo da história. Revela Idades, pessoas, culturas. (...) Livro é o registro, o que instrui porque significa. Aquilo que tem valor, sentido, expressão. Despertando, revelando, traduzindo, relacionando (PAIVA, 2010, p. 15).

6 *Métier: "ofício; profissão, ocupação ou área que compreende o trabalho de uma pessoa"* (MÉTIER, 2019).

Em "A Página Violada", Paulo Silveira parece explicitar uma preferência pelo volume físico em comparação ao texto que se encontra no livro (2008). Segundo o autor, o livro é o objeto, e não a obra: enquanto "a obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores", "o livro é de artistas, artesãos, editores" (SILVEIRA, 2008, p. 13).

É possível perceber o apreço que Silveira sente pelo livro — ele inclusive fala do prazer de sentir o papel na mão (SILVEIRA, 2008), sensação também abordada por outros autores —, mas acredito que tal separação entre quem escreve o texto e quem produz o livro não seja necessária. Na verdade, acredito que, ao unir as fases da criação e produção, uma autora-escritora — ou vice-versa — tem o potencial de trabalhar e produzir de maneira expressiva, multifacetada, completa e autoral.

Observo que alguns dos títulos de livros da designer e escritora Ellen Lupton unem categorias diversas de profissionais, o que pode indicar a ideia de que as atividades são comumente misturadas: autores, artistas, designers, escritores, editores e estudantes (LUPTON, 2006, 2011) aparecem juntos, por exemplo.

Jennifer Tobias (2011, p. 162) também aproxima artistas, autores, designers e editores como pessoas em comum que buscam, através da publicação independente, um meio para transmitir a sua mensagem e comunicar seu conteúdo.

Segundo Ellen Lupton (2011, p. 8), novas atitudes sobre produção e compartilhamento de conteúdo influenciam e modificam o mundo editorial. Acredito que um exemplo disso são as plataformas *online* que oferecem serviços de publicação independente, bem como algumas plataformas convencionais que passaram a oferecer

serviços que se adequam às novas necessidades do mercado e à expansão da tecnologia.

Isso tudo permite que consumidores possam se tornar, também, produtores — e uma das maneiras de compartilhar seus conteúdos é através de livros próprios.

É possível fazê-lo em grupo, mas, para quem opta por trabalhar sozinha, uma das vantagens de produzir um livro em sua totalidade — desde a concepção inicial até a produção final — é a possibilidade de fazê-lo de forma autoral, sem que seja necessário se submeter a regras externas. Isso pode permitir uma prática criativa bastante autoral, mas que pode vir acompanhada de uma carga maior de responsabilidade, visto que não há uma equipe trabalhando em conjunto.

Seja de forma individual ou coletiva, segundo Joseph Galbreath (2011), os livros são feitos por pessoas criativas que emprestaram seus

serviços, suas habilidades e sua atenção em cada fase do processo de produção: pensando, por exemplo, na capa e nas páginas, no formato e na diagramação, na encadernação e no papel.

Enfim, o livro é um objeto, embora, muitas vezes, esteja oculto ou esquecido na condição de mero suporte (MORAES, 2013). Porém, "todo suporte traz em si qualidades análogas ao tipo de registro que sustenta" (MORAES, 2013, p. 160). Talvez por isso nem sempre lembremos que o livro é, em si, um objeto potente que tem o poder de influenciar, contribuir e enriquecer o seu conteúdo, trabalhando em conjunto com ele.

II.I. O livro como design e arte

Com relação à maneira como o livro se apresenta, em se tratando de um objeto físico ou virtual, a aparência é um fator relevante — e, nesse aspecto, o design tem um papel expressivo. Para o livro, a capa é um dos elementos mais importantes do projeto gráfico. Isso porque

> (...) é o elemento físico que comumente possibilita nosso primeiro contato com o livro, embora possamos ter um primeiro acesso ao seu conteúdo através de um mediador (RADÜNZ, 2018, p. 18).

Em um contexto de consumo, ela pode ser, então, determinante na escolha do livro — bem como todo o projeto gráfico. O público leitor está

se tornando cada vez mais consciente do design, e, ao se deparar com títulos que tenham conteúdo e preços semelhantes, talvez escolha aquele que se diferencie de maneira positiva através de um projeto gráfico mais interessante, de fatores que gerem mais conforto na leitura ou de maior clareza e compreensibilidade nas informações (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007).

Não necessariamente ligado a um contexto de consumo, Alberto Manguel também fala do momento da escolha de um livro, explicando que outros fatores associados à aparência também contribuem para a escolha.

> Minhas mãos, escolhendo um livro que quero levar para a cama ou para a mesa de leitura, para o trem ou para dar de presente, examina a forma tanto quanto o conteúdo. Dependendo da ocasião e do lugar que escolhi para ler, prefiro algo pequeno e cômodo, ou amplo e substancial. Os livros declaram-se por meio de seus títulos, seus autores, seus lugares num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em suas capas; declaram-se também pelo tamanho. (...) Julgo um livro por sua capa; julgo um livro por sua forma (MANGUEL, 2009, p. 149).

Enfim, apresentar o livro como um objeto de design e arte implica em articulações com dimensões artísticas, acadêmicas e culturais. Em um contexto acadêmico, falamos sobre design, mas não há uma definição tão clara e óbvia sobre a área: as pessoas têm uma ideia diferente do que seja, segundo Paul Rand (KROEGER, 2010) — e essa é uma discussão antiga.

O design pode funcionar como um discurso intimamente ligado ao contexto cultural no qual

está inserido, inclusive retroalimentando essa condição (VILLAS-BOAS, 2009). Considerando a dimensão cultural complexa que o design apresenta, a interdisciplinaridade na pesquisa acaba se tornando uma consequência de sua natureza (VILLAS-BOAS, 2009).

Por conta de sua natureza híbrida e versátil, me parece fazer sentido que o design possa partir de e prosperar em campos diversos — como comunicação, engenharia e, neste caso, arte.

Ao considerar as questões fronteiriças das duas áreas, Rodolfo Fuentes defende que design e arte são atividades que, embora se vinculem, se diferem absolutamente (2006) — embora eu acredite que essa seja uma categorização rígida. Para o autor, enquanto a arte pode existir sem um intuito além de sua própria existência, o

design deve agir como um veículo de informação (FUENTES, 2006, p. 23).

Independentemente de similaridades e diferenças entre design e arte, é interessante saber que um dos primeiros exemplos que deu origem ao que chamamos, hoje, de design gráfico foi o próprio design do livro (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007), o que ajuda a corroborar a relevância desse objeto de estudo.

Ainda que tenhamos diversas possibilidades de como desenvolver um livro, algumas definições servem como ponto de partida: o designer de livros William Addison Dwiggins diz que o profissional do design é responsável por organizar a estrutura e criar a parte visual em uma comunicação impressa (apud MEGGS; PURVIS, 2009, p. 10).

Embora alguns autores defendam que sejam áreas distintas — e não acho que essa

Não é mesmo!

discussão seja relevante para este trabalho —, existe bastante proximidade entre arte e design: aliás, "o design do livro é uma arte", segundo Galbreath (2011, p. 31).

Por essas constatações, enxergo uma relação do profissional designer com a figura do artesão. O artesão produz "objetos com finalidade social" assim como os profissionais do design, estabelecendo "um elo entre sua obra e sua utilidade" (JIMENEZ, 1999, p. 39). Desse modo, a obra de arte e o produto de design conseguem satisfazer diversas finalidades utilitárias ou simbólicas (JIMENEZ, 1999).

Além disso, ao definirmos o artista — e, já que estamos relacionando ambas as áreas, o designer — como autor, estamos reconhecendo-o

> como proprietário exclusivo, ao mesmo tempo, de sua obra e de seu talento, tornando-se ambos negociáveis no mercado (JIMENEZ, 1999, p. 42).

O livro inserido em um contexto de design e arte nos traz, enfim, à questão da autoria no design. O chamado "designer como autor", expressão presente em textos de autores como Rick Poynor e Michael Rock, começa a ganhar destaque na segunda metade da década de noventa (POYNOR, 2010).

Essa área do design estuda uma série de categorias que se relacionam e se complementam, e, em algumas delas, encontro respaldo para abordar o livro como um objeto com um potencial autêntico e autoral.

II.I.I. Sobre livros de (design e) designer

Um dos modelos de autoria que me interessa é o da designer ou artista que projeta, escreve, edita e publica livros próprios — cujos conteúdos normalmente abordam aspectos relacionados ao design. Por conta de toda essa autonomia na criação, é a primeira categoria que escolho apresentar aqui.

Segundo Rock, o "autor gráfico", como ele denomina em seu artigo, pode ser o profissional "que escreve e publica material sobre design" (ROCK, 1996, tradução minha) — embora eu acredite que esse nicho possa abranger conteúdos mais variados. Conforme o autor, o poder empreendedor da autoria permite ao designer inserir tanto uma voz pessoal como obter uma

Gosto deste termo

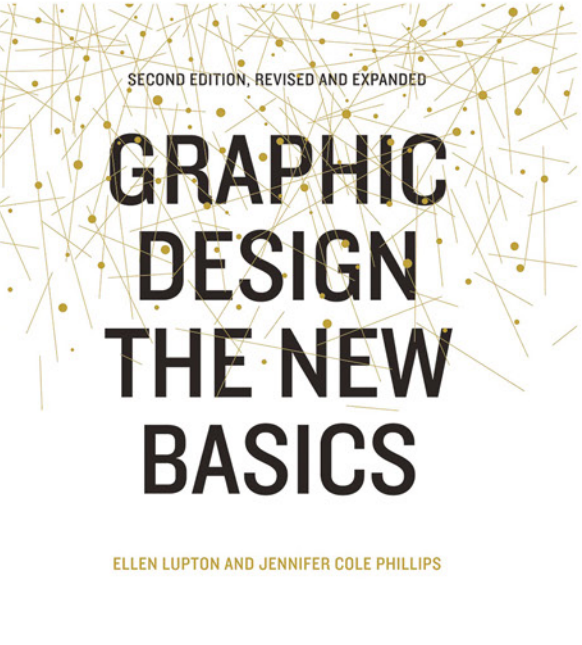
ampla distribuição do seu produto (ROCK, 1996), tornando esse um modelo de autoria que possibilita bastante independência à profissional.

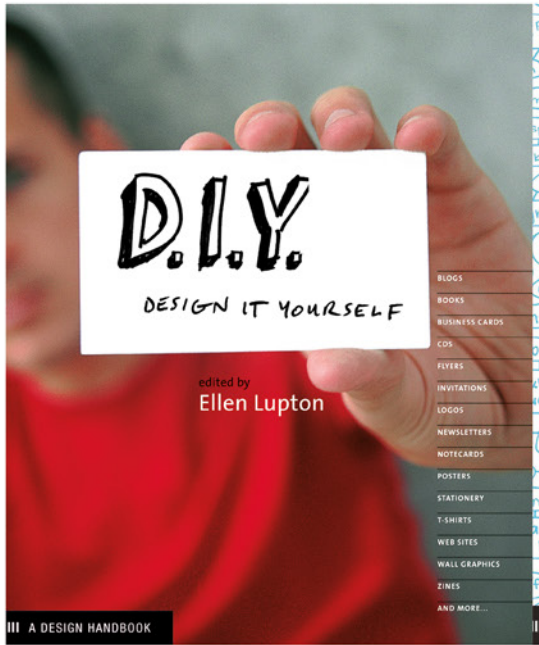
Dessa forma, segundo Bruce Mau, o designer "assume a pesquisa e o refinamento de ideias desde a concepção do projeto, ora ao lado do autor" — caso não esteja tralhando sozinho —, "ora explorando outras possibilidades de forma independente" (POYNOR, 2010, p. 122) — o que

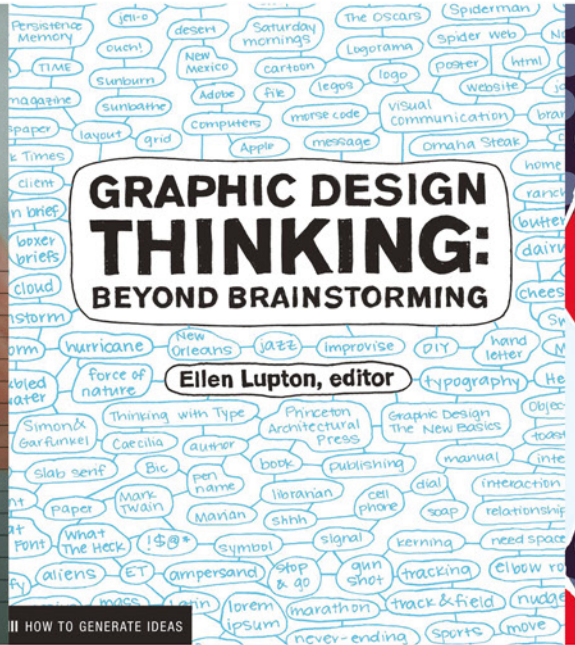
permite um constante exercício da criatividade e autonomia.

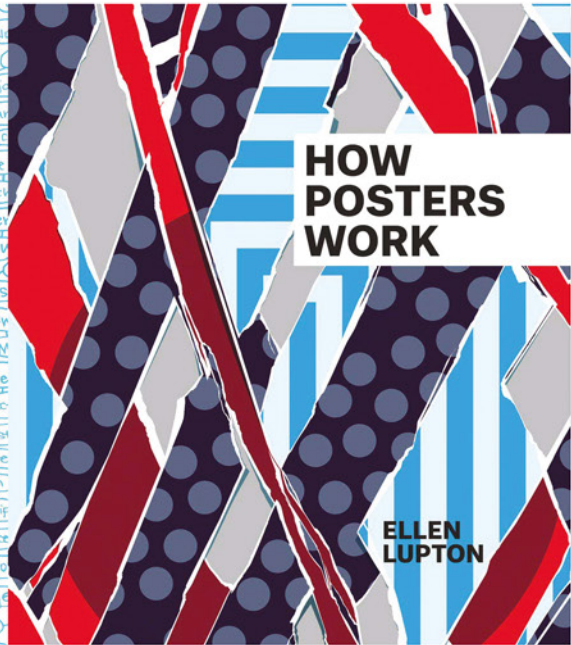
Claro que é necessário estar realmente envolvido na produção do conteúdo antes de se colocar como autor daquele produto (POYNOR, 2010). Isso é prática de alguns designers e escritores, como Ellen Lupton e J. Abbott Miller (Imagem 05).

Para Lupton e Miller, design e escrita podem convergir: embora nem sempre isso aconteça, o designer possui potencial para ser um









> (...) profissional da linguagem equipado para iniciar projetos ativamente — tanto pela autoria literal de textos quanto pela elaboração, direcionamento ou rompimento de seu significado. O designer gráfico "escreve" documentos verbais/visuais por meio de composição, dimensionamento, estrutura e edição de imagens e textos (LUPTON, MILLER apud POYNOR, 2010, p. 124).

O fato de Lupton e Miller se posicionarem como profissionais que fundem escrita e design deu credibilidade ao termo associado a eles: "autores gráficos" (POYNOR, 2010) — um termo interessante que parece explicar essa união de habilidades.

Em um texto chamado "*What has Writing got to do with Design?*" ("O que a Escrita tem a ver com o Design?", em tradução livre) — cujo título

revela bastante sobre seu conteúdo —, a designer Anne Burdick observa que

> (...) a escrita pode alimentar a profissão de duas formas: por meio da provocação de análise crítica e por meio da liberdade exploratória de obras próprias (BURDICK apud POYNOR, 2010, p. 126).

Inclusive, vejo uma relação entre a liberdade exploratória de que a autora fala com a já citada tendência de investigação da perspectiva literária, caracterizada por utilizar formas literárias como poesia, relatos e textos fictícios inseridos junto ao conteúdo principal.

Ainda que haja controvérsia sobre isso, o designer e o autor compartilham a responsabilidade sobre a produção de significado do produto (POYNOR, 2010) — o que parece fazer sentido,

visto que o trabalho do designer pode ter grande influência no conteúdo.

Embora esses exemplos estejam mais relacionados a designers que escrevem sobre o próprio ofício, acredito que isso possa se aplicar a outros tipos de textos — inclusive os autorais. E talvez uma maneira de ver isso mais claramente seja através do livro de artista.

II.I.II. Sobre livros de (arte e) artista

O livro de artista, outra categoria também estudada a partir do design autoral, é um objeto que pode ter sua função completamente modificada em comparação à do livro convencional, sendo, em geral,

> concreto, autorreferencial e permitindo uma variedade de experiências visuais sem a obrigação de cumprir tarefas comerciais mundanas (ROCK, 1996, tradução minha).

Os chamados livros de artista "são livros concebidos como arte ou são arte que assume a forma de um livro" (TOBIAS, 2011, p. 162—163), sendo esse um dos termos que designam publicações geralmente independentes e alternativas

desenvolvidas por profissionais criativos que são incentivados a participar da concepção e produção dessas obras (TOBIAS, 2011).

Conforme Jennifer Tobias (2011), o livro de artista une a forma e a ideia, de modo que a ideia insiste em assumir a forma que assume. Esses livros são bastante particulares, transmitindo aos leitores características próprias do objeto,

> (...) como a intimidade física e a característica tátil, sequencial, ritmada, a tipografia e relações entre texto e imagem, bem como entre as imagens (TOBIAS, 2011, p. 163).

Embora em contexto e momento diferentes, a questão íntima e tátil me remete à afetividade relacionada aos livros que conhecemos na

infância, momento no qual algumas leitoras começam a construir relações com a leitura.

Pode-se dizer que o livro de artista é um meio em si, recusando-se a ser somente arte ou códice (TOBIAS, 2011). Esses livros podem ser criados a partir de muitas e variadas opções de produção, bem como podem servir para vários objetivos diferentes — "puramente formais, altamente conceituais, documentais, poéticos ou ativistas" (TOBIAS, 2011, p. 163) —, proporcionando múltiplas possibilidades para a profissional criativa.

Ed Ruscha, autor do livro "Vinte e cinco postos de gasolina que sacudiram o mundo"[7], afirma que, ao começar um livro desse tipo, é necessário gerenciar todo o processo, colocando-se

7 Optei por não apresentar imagens do livro citado pois não considerei relevantes, visto que o texto é suficientemente explicativo para este trabalho.

Mais ou menos o que acontece em uma dissertação, eu acho.

como dono absoluto do trabalho (apud TOBIAS, 2011).

Como Tobias explica, o livro de Ruscha, por mais simples que seja em termos de design, faz uso de seus elementos — como imagens, textos e o formato do próprio livro — e constrói uma narrativa que faz sentido naquele contexto:

> (...) a progressão página a página evoca a sequência de saídas das vias expressas (...) enquanto ao folheá-las tem-se a sensação de aceleração (2011, p. 164).

Então, assim como na categoria de design autoral previamente abordada, o designer pode funcionar, também, como um editor,

> (...) em uma posição singular para juntar texto, imagem, leiaute e produção final em um todo que seja mais representativo que a soma de suas partes (BJØRNARD; MUIR, 2011, p. 155).

O designer tem, então, um papel importante, pois, ao desenvolver um livro, não importa somente o que o autor escreve: sua forma física e os elementos que o acompanham também definem esse objeto (HENDEL, 2003).

Inclusive, a busca por uma possível neutralidade pode ser considerada uma ilusão. Segundo Poynor,

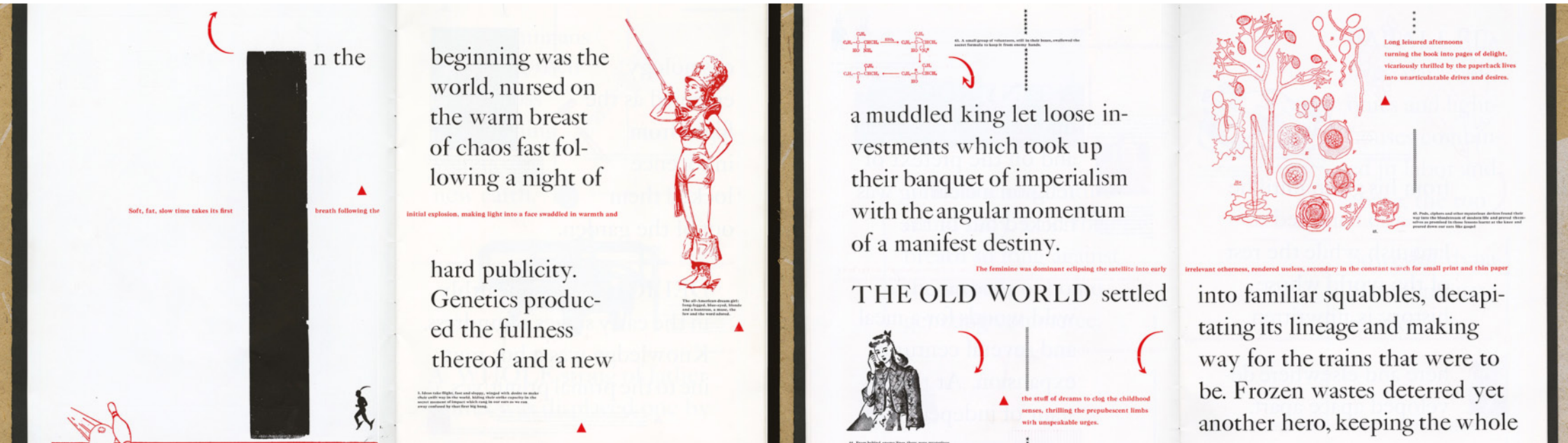
> (...) o ato de criar designs nunca pode ser um processo completamente neutro, já que sempre envolve acrescentar algo ao projeto. Até certo ponto, é impossível que um design não seja baseado em gosto pessoal, entendimento cultural, crenças sociais e políticas e profundas preferências estéticas (POYNOR, 2010, p. 120).

Gosto deste termo também

A partir de uma motivação primária de expressar o seu próprio conteúdo, na década de 1980 surgem alguns designers-autores a partir do gênero do livro de artista (POYNOR, 2010). Johanna Drucker atuava como "escritora, editora, designer, e às vezes ilustradora e impressora tipográfica" (POYNOR, 2010, p. 129), abordando, em algumas obras, temas de historiografia oficial a memórias particulares através de "jogos linguísticos, trocadilhos visuais e experimentações tipográficas" (POYNOR, 2010, p. 129—130).

Pela liberdade inerente à categoria, entendo que o livro de artista não necessariamente precise ser produzido do início ao fim por processos puramente artesanais, sendo possível usar a tecnologia disponível.

Além disso, o livro de artista pode se reinventar enquanto acompanha a evolução do mercado editorial. Exemplos disso são as editoras dedicadas a esse tipo de publicação (FONSECA,



2013) e as novas possibilidades para o livro de artista no contexto da tecnologia (BODMAN, 2013).

No livro "*The History of the/my Wor(l)d*" (1990) (Imagem 06), cujas cópias surgem a partir da impressão tipográfica,

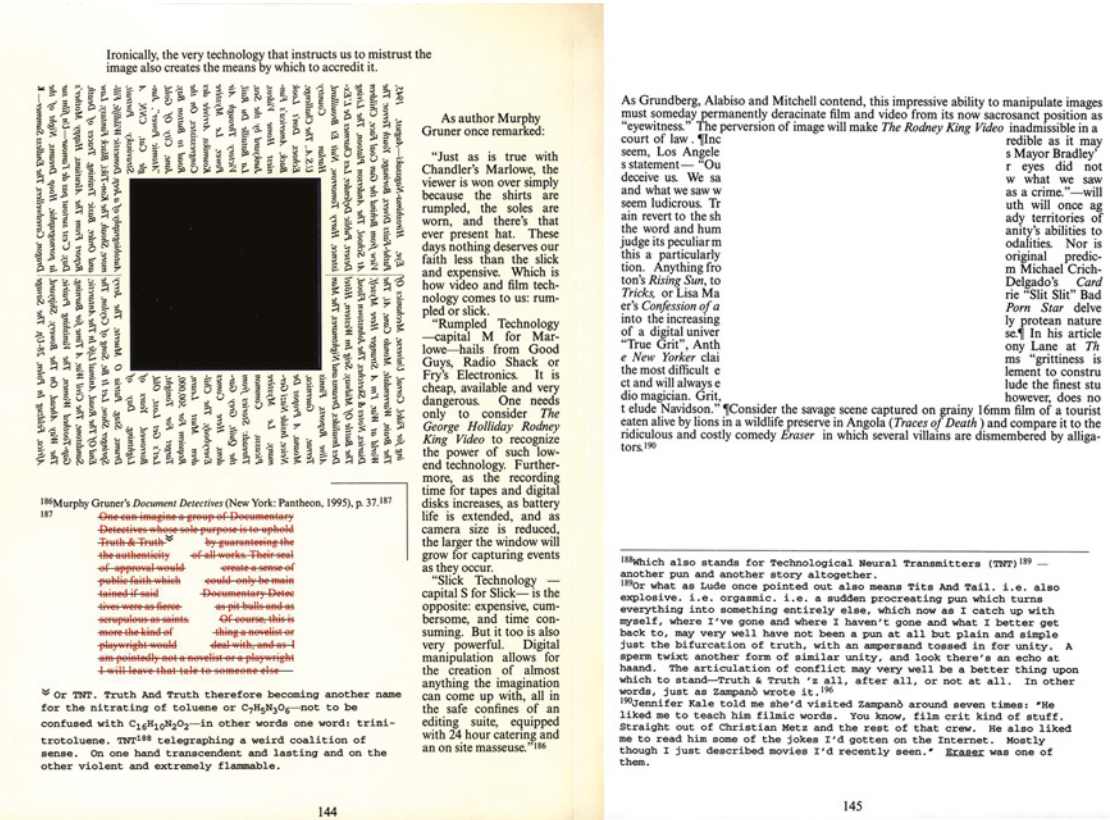
> a linha narrativa principal consiste em uma crítica feminista da história e da memória. A linha menor e mais intimista, impressa em vermelho, que irrompe constantemente, é a força da memória pessoal discutindo com uma teoria feminista de influência lacaniana em sua atribuição de uma função masculina e exclusivamente patriarcal da linguagem (DRUCKER apud POYNOR, 2010, p. 130).

Observo que o livro de Drucker pode exemplificar as duas formas como a escrita pode alimentar o design, segundo Burdick (apud POYNOR, 2010): através da provocação da análise crítica e através da liberdade exploratória de obras próprias.

Alguns livros, como "*French Fries*" (Imagem 07), por exemplo,

desafiam os leitores a explorar o ato da leitura: romper com padrão linear o tradicional, variar o ritmo, retornar a passagens anteriores ou avançar para a próxima parte (POYNOR, 2010, p. 131),

Imagem 08 - Páginas de livro: House of Leaves (Mark Danielewski)


Ironically, the very technology that instructs us to mistrust the image also creates the means by which to accredit it.

As author Murphy Gruner once remarked:

"Just as is true with Chandler's Marlowe, the viewer is won over simply because the shirts are rumpled, the soles are worn, and there's that ever present hat. These days nothing deserves our faith less than the slick and expensive. Which is how video and film technology comes to us: rumpled or slick.

"Rumpled Technology —capital M for Marlowe—hails from Good Guys, Radio Shack or Fry's Electronics. It is cheap, available and very dangerous. One needs only to consider *The George Holliday Rodney King Video* to recognize the power of such low-end technology. Furthermore, as the recording time for tapes and digital disks increases, as battery life is extended, and as camera size is reduced, the larger the window will grow for capturing events as they occur.

"Slick Technology — capital S for Slick— is the opposite: expensive, cumbersome, and time consuming. But it too is also very powerful. Digital manipulation allows for the creation of almost anything the imagination can come up with, all in the safe confines of an editing suite, equipped with 24 hour catering and an on site masseuse."[186]

[186]Murphy Gruner's *Document Detectives* (New York: Pantheon, 1995), p. 37.[187]

[187] ~~One can imagine a group of Documentary Detectives whose sole purpose is to uphold Truth & Truth[ɣ] by guaranteeing the the authenticity of all works. Their seal of approval would create a sense of public faith which could only be maintained if said Documentary Detectives were as fierce as pit bulls and as scrupulous as saints. Of course, this is more the kind of thing a novelist or playwright would deal with, and as I am pointedly not a novelist or a playwright I will leave that tale to someone else.~~

[ɣ]Or TNT. Truth And Truth therefore becoming another name for the nitrating of toluene or $C_7H_5N_3O_6$—not to be confused with $C_{16}H_{10}N_2O_2$—in other words one word: trinitrotoluene. TNT[188] telegraphing a weird coalition of sense. On one hand transcendent and lasting and on the other violent and extremely flammable.

144

As Grundberg, Alabiso and Mitchell contend, this impressive ability to manipulate images must someday permanently deracinate film and video from its now sacrosanct position as "eyewitness." The perversion of image will make *The Rodney King Video* inadmissible in a court of law. ¶Inc redible as it may seem, Los Angele s Mayor Bradley's statement— "Ou r eyes did not deceive us. We sa w what we saw and what we saw w as a crime."—will seem ludicrous. Tr uth will once again revert to the sh ady territories of the word and hum anity's abilities to judge its peculiar m odalities. Nor is this a particularly original prediction. Anything fro m Michael Crichton's *Rising Sun*, to Delgado's *Card Tricks*, or Lisa Ma rie "Slit Slit" Bad er's *Confession of a Porn Star* delve into the increasing ly protean nature of a digital univer se.¶ In his article "True Grit", Anth ony Lane at *The New Yorker* clai ms "grittiness is the most difficult e lement to construct and will always e lude the finest studio magician. Grit, however, does not elude Navidson."¶Consider the savage scene captured on grainy 16mm film of a tourist eaten alive by lions in a wildlife preserve in Angola (*Traces of Death*) and compare it to the ridiculous and costly comedy *Eraser* in which several villains are dismembered by alligators.[190]

[188]Which also stands for Technological Neural Transmitters (TNT).[189] — another pun and another story altogether.

[189]Or what as Lude once pointed out also means Tits And Tail. i.e. also explosive. i.e. orgassmic. i.e. a sudden procreating pun which turns everything into something entirely else, which now as I catch up with myself, where I've gone and where I haven't gone and what I better get back to, may very well have not been a pun at all but plain and simple just the bifurcation of truth, with an ampersand tossed in for unity. A sperm twixt another form of similar unity, and look there's an echo at haand. The articulation of conflict may very well be a better thing upon which to stand—Truth & Truth 'z all, after all, or not at all. In other words, just as Zampanò wrote it.[196]

[190]Jennifer Kale told me she'd visited Zampanò around seven times: "He liked me to teach him filmic words. You know, film crit kind of stuff. Straight out of Christian Metz and the rest of that crew. He also liked me to read him some of the jokes I'd gotten on the Internet. Mostly though I just described movies I'd recently seen." Eraser was one of them.

145

como observou um resenhista citado por Poynor. Contrariando alguns livros de artista produzidos com custo alto, outra série do autor foi lançada como um quarteto de livros de bolso de baixo custo com o intuito de atingir um público mais amplo (POYNOR, 2010) — o que é uma solução financeiramente viável.

Ainda que alguns livros de artista não necessitem cumprir regras do mercado editorial — até porque esses livros podem ser produzidos para fins diversos que não a sua comercialização —, é possível encontrar algumas obras mais experimentais dentro desse contexto.

O livro de horror pós-moderno *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski (Imagem 08), também funciona com uma liberdade exploratória característica do livro de artista. Na obra em questão, uma ficção não convencional, o escritor e autor desenvolveu a parte visual de forma a

funcionar em conjunto com o texto, contribuindo com a experiência proporcionada ao leitor.

> A questão não é tanto o que Danielewski fez com o texto, mas sim a forma como ele usa esses efeitos para impulsionar a narrativa. A fim de obter a aparência de obstinação e mistério do livro, assim como sua falta de resolução, há uma relação cuidadosamente orquestrada entre forma tipográfica e conteúdo literário: um expressa o outro (POYNOR, 2010, p. 143).

Outro exemplo de livro que experimenta através do seu formato é *A trilogia da margem*, de Suzy Lee (Imagem 09). Nessa obra, a autora e ilustradora reúne três de seus livros ilustrados publicados — Espelho, Onda e Sombra —, nos quais Suzy Lee brinca com os limites da margem do papel.

Além da margem ser um aspecto importante nos três livros — inclusive, dá nome à obra que compila a trilogia e disserta sobre a construção dos livros em questão, abordando o projeto gráfico e produção —, o formato contribui para enfatizar a narrativa em cada um deles: em *Espelho*, o formato vertical se abre para o lado,

como em um livro convencional; em *Onda*, o formato horizontal também se abre para o lado; e em *Sombra*, o formato horizontal, desta vez, se abre de baixo para cima.

Unindo design e arte, Elaine Ramos relaciona a sua profissão e experiência como designer em um contexto do livro de artista. Com base em algumas de suas produções, ela defende que

> o livro não é apenas o portador "neutro" de um conteúdo, mas um objeto em diálogo com ele, aproximando-se da fronteira do que seria o livro de artista (RAMOS, 2013, p. 95),

de forma que design e arte estão diálogo. Além disso, a questão da neutralidade aparece mais uma vez: o livro é considerado não como um mero suporte neutro, mas sim como algo que agrega valor e sentido ao seu conteúdo.

Segundo Ramos, o livro — ao contrário de um cartaz, por exemplo — não possui uma apreensão imediata, incluindo o gesto e o tempo, que se dá em forma de sequência, narrativa e ritmo (RAMOS, 2013). Dessa forma, é um objeto que exige maior interação do leitor, que conhecerá e apreenderá aquele conteúdo de uma forma e ritmo que pode ser bastante particular e pessoal.

Também cabe lembrar que Ramos, trabalhando como designer, está inserida em um contexto diferente daquele de quem produz um livro de artista sem pretensões mercadológicas.

> Diferentemente do artista, que costuma lidar com seus próprios limites subjetivos, **o designer em geral encontra apoio nas restrições técnicas, econômicas e humanas inerentes ao processo**. Para ele, de nada adianta uma ideia genial que não atenda às demandas

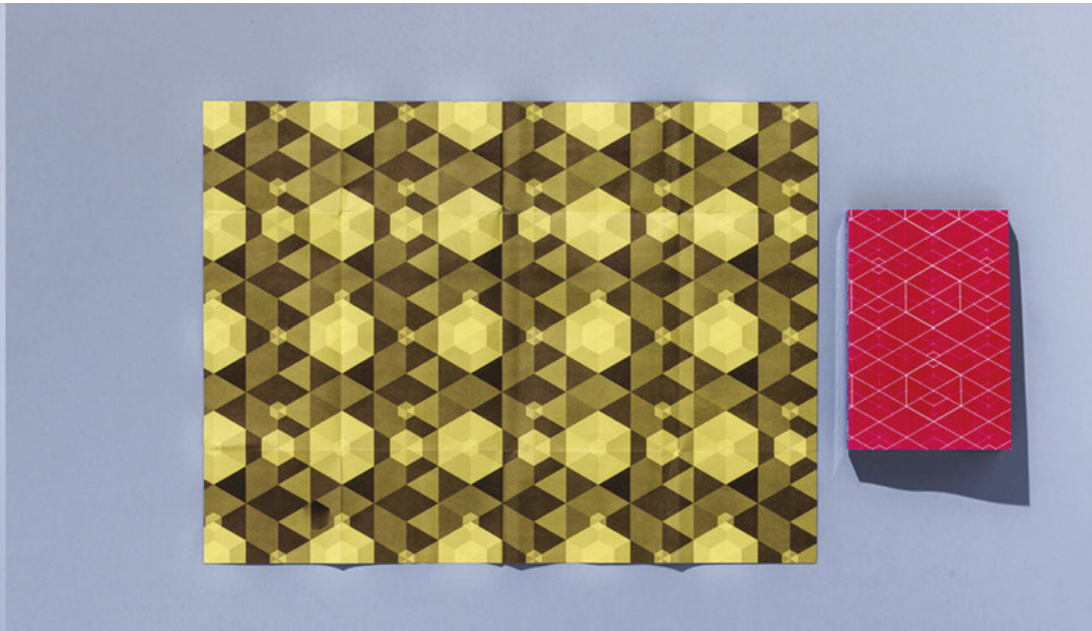
> específicas daquele projeto e que se mostre inexequível. Sua obra é o produto acabado, resultado de uma ideia que, depois de nascer, sobreviveu a todas as etapas do processo (RAMOS, 2013, p. 96, grifo meu).

Em "Design para um mundo complexo" (Imagem 10), Ramos desenvolve o projeto gráfico inteiramente em papel amarelo, de forma que "o

livro se afirma como objeto, um objeto luminoso, que desperta a curiosidade do leitor" (RAMOS, [s. d.]).

Também houve um cuidado com os padrões que aparecem no livro, e as capas e aberturas de capítulos "são marcadas por um padrão hexagonal que, repetido muitas vezes, ganha uma dimensão espacial e se assemelha a "redes dentro de redes"" (RAMOS, [s. d.]).

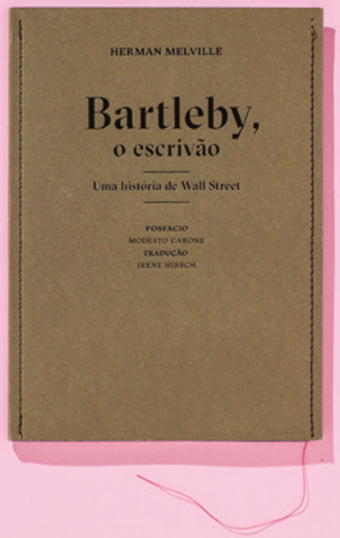
Em "Bartleby, o escrivão" (Imagem 11), Ramos brinca com a forma do livro em harmonia



com o seu conteúdo. Na trama da história, o personagem nega os pedidos do seu patrão — "Acho melhor não" —, o que é enfatizado pela maneira como o leitor manuseia o livro: por vezes, o leitor encontra desafios que exigem descosturar folhas, rasgar partes e encarar várias páginas sem nenhum conteúdo.

> O livro se recusa a ser lido: o objeto está lacrado, costurado dos dois lados. Depois que o leitor descostura a capa, ele se surpreende ao encontrar pesadas paredes de concreto e nenhum texto a ler. Para acessar a novela ainda é preciso abrir as páginas, cortando-as com um marcador encartado, como à época de Melville, em que os livros não eram refilados (RAMOS, [s. d.]).

Considerando as regras inerentes à área do design, Ramos fala sobre tensionar a legibilidade sem comprometê-la — como sabemos, nesse contexto de consumo, os livros devem atender



a certas demandas —, pois acredita que o raciocínio gráfico se desenvolve dialogando com o conteúdo verbal (RAMOS, 2013).

Assim, se aprofunda o diálogo entre forma e conteúdo, incluindo o suporte como linguagem, dando origem a um objeto metalinguístico no qual a forma amplifica o sentido do texto (RAMOS, 2013).

Observando as produções de Ramos e considerando as constatações anteriores, acredito que seu trabalho seja um exemplo esclarecedor da união entre o livro de artista e o contexto do design gráfico.

É interessante essa perspectiva de que o livro de artista, e o livro em geral, possa transitar entre design e arte. Isso torna possível que uma designer possa desenvolver um livro de artista, ainda que esteja atrelado a certas regras — sejam essas estabelecidas pelo mercado ou pelo

próprio profissional —, o que é característico da área do design.

Seja qual for a intenção, o livro de artista permite versatilidade, liberdade e autonomia na sua criação, tornando essa uma das características mais interessantes desse tipo de objeto.

II.II. *O livro como afeto*

Observando os dois vieses — design e afeto — no decorrer do trabalho, me parece uma progressão lógica caminhar do mais objetivo e pragmático ao mais subjetivo e sensível — e é por isso que escolho falar do afeto neste momento, neste capítulo.

Ao abordar o livro como objeto de afeto, volto minha atenção a alguns dos apontamentos anteriormente colocados. Gosto das considerações poéticas de Ana Paula Paiva, que usa a metáfora da janela para falar sobre o livro. Segundo a autora,

> cada livro tido por nós como precioso poderia ser simbolizado pela imagem de uma janela em meio à sucessão de

muitas outras. Afinal, janelas não são só janelas. São lugares de olhar: ver e ser visto. São molduras, perspectivas de morar, fazer habitar um sentido (PAIVA, 2010, p. 97).

Especialmente após as definições permeadas por apreço e afeto que aparecem no decorrer

Imagem 12 - A biblioteca de Lucien - da série de quadrinhos Sandman

deste trabalho, não me parece fácil desvencilhar o livro de uma série de sentidos atribuídos a ele. Alguns livros com os quais tive contato durante a infância estão associados a memórias e lembranças, e o sentido de cada um, para mim, se constrói a partir desses lugares.

Talvez isso aconteça porque a memória é o principal meio pelo qual identificamos sentidos em um objeto (CARDOSO, 2012). Um exemplo disso são objetos — neste caso, livros — que relacionamos com pessoas, lugares ou momentos da nossa vida.

> Ou seja, a mente associa uma coisa à outra, gerando uma correspondência entre elas, que não necessariamente existe fora da experiência de cada um. (...) O resultado disso é que **as aparências dos objetos nunca são neutras, mas antes estão carregadas de significados**. Toda vez

> que olhamos para um artefato, associamos a ele uma série de valores e juízos ligados à nossa história, individual e coletiva (CARDOSO, 2012, p. 110–111, grifo meu).

O livro pode ter, então, essa potência de carregar consigo uma série de significados — talvez principalmente para aquelas pessoas que mantêm algum vínculo mais profundo e significativo com esse objeto.

Considerando, claro, um contexto privilegiado em que crescemos com as necessidades básicas plenamente supridas...

Essa relação afetiva que construímos pode acontecer desde nossa infância. Segundo Caroline Roberts, o ritual da leitura na cama, ainda na infância, pode marcar o início da nossa relação com os livros (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007).

Os livros que permitem esse ritual, além de contribuírem para fortalecer o vínculo entre as crianças e suas mães e pais, funcionam como uma porta de entrada para um universo de

fantasia que alimenta a imaginação dessas crianças, o que pode proporcionar a elas diferentes e novas maneiras de pensar e criar ideias.

> O imaginário das páginas dos livros infantis é uma das primeiras e uma das mais duradouras influências visuais (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007, p. 11).

Talvez por um apreço à profissão, vejo uma forte relação do afeto com o design, o que funciona como incentivo para que a leitura evolua para uma leitura-com-escrita. É interessante que muitos designers gráficos começavam seu processo criativo desde cedo, produzindo seus próprios livros infantis (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007), tornando-os, já na infância, autores e produtores de seus próprios conteúdos.

Embora nossa atenção seja disputada entre distrações diversas cada vez mais numerosas,

Imagem 13 - Montagem: capas de livros: versões de 'Harry Potter e a Pedra Filosofal'

segundo Roberts, um indício de que as crianças ainda podem desenvolver o apreço pelos livros é o fenômeno Harry Potter[8] (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007), série literária que, ainda hoje, mantém uma grande e fiel base de admiradores (Imagem 13).

E, afinal, a leitura é essencial ao livro. Segundo Roberts, "mergulhar em um livro é uma das maiores e mais básicas experiências da vida (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007, p. 11)", experiência que se mantém quase a mesma durante séculos, o que reitera a importância desse objeto na história.

Roberts, assim como outros autores, é enfática ao reconhecer a importância de tal objeto, defendendo que os livros desempenham um importante papel nas nossas vidas, servindo como

8 Harry Potter é uma série de livros escritos por J. K. Rowling e publicados entre 1997 e 2007.

fonte de aprendizado, esclarecimento e inspiração (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007). Segundo a autora, não é possível pensar ou desejar um futuro sem livros (FAWCETT-TANG; ROBERTS, 2007).

É interessante que esse prazer pela leitura pode vir acompanhado de hábitos muito particulares. Um exemplo disso é que alguns livros parecem sugerir — ou mesmo exigir — determinadas posições de leitura, posturas corporais ou locais específicos para serem lidos e absorvidos em sua completude (MANGUEL, 2009). Aliás, segundo Manguel, frequentemente o conforto corporal do leitor influencia no prazer da leitura (MANGUEL, 2009).

Entre alguns hábitos mais genéricos — como procurar conforto ao realizar a leitura —, outros parecem bastante específicos e subjetivos. Segundo Alan Sillitoe,

> o melhor momento para ler uma história bem escrita é, na verdade, quando se está viajando sozinho em um trem. Com estranhos em volta e um cenário desconhecido passando pela janela (ao qual você lança um olhar de vez em quando), a vida cativante e intrincada que sai das páginas possui seus próprios efeitos peculiares e inesquecíveis (MANGUEL, 2009, p. 178)

Surpreendente — ou nem tanto — é perceber que, anos atrás, em meu primeiro projeto de graduação, utilizei como referência visual uma obra de uma série de pinturas de Edward Hopper — aparentemente um especialista em retratar situações de solidão e solitude[9] (Imagem 14).

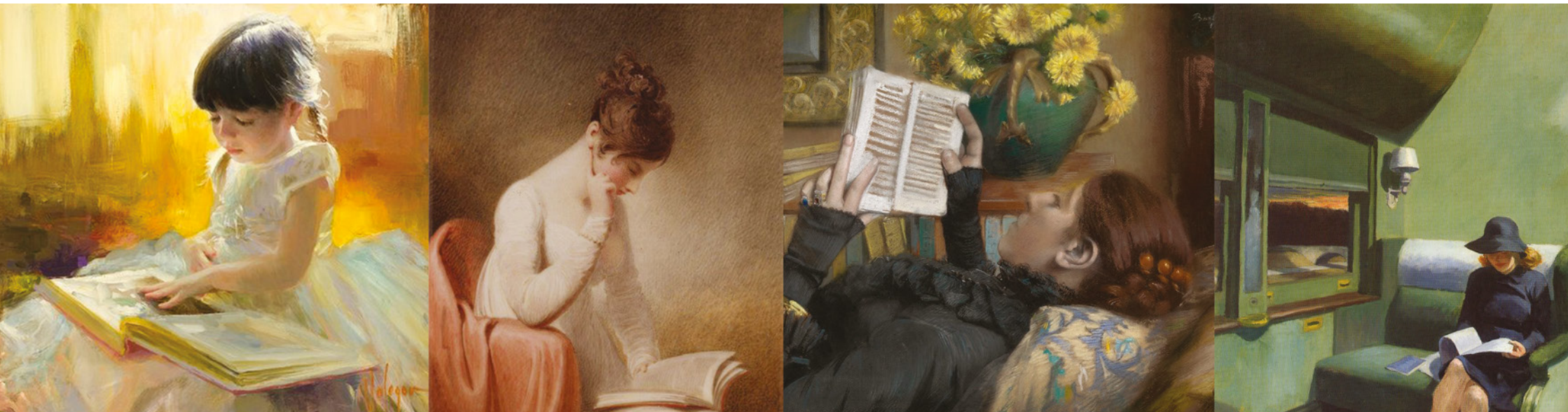
9 Solitude é um estado de isolamento e reclusão, geralmente decorrente de uma escolha pessoal e associado a sentimentos positivos (SIGNIFICADO DE SOLITUDE, 2019).

A leitura na intimidade é outra questão abordada por Manguel, que diz que ler na cama é um hábito que carrega uma qualidade especial de privacidade: um lugar e um momento no qual estamos livres de convenções sociais e invisíveis ao mundo (MANGUEL, 2009). Aliás, a questão da intimidade pode ir além: o próprio hábito de leitura pode ser considerado um processo íntimo, pois é um momento no qual estamos, sozinhas e

em nosso ritmo, desvendando o objeto que temos em mãos.

Por fim, o livro é um objeto potente e completo quando acompanhado da leitura. Claro, ele pode ser uma das importantes partes que compõem as lombadas que enfeitam a nossa estante — mas o livro realmente ganha vida ao entrar em contato com o leitor e sua leitura, bem como com sua criação de sentidos e significados.

Ao lembrar dos meus livros queridos — entre os que guardei ou doei, encontrei ou perdi — sei que um dos primeiros que ganhei foi um



desses de capa e páginas duras, que ensinava basicamente, em cerca de seis páginas, os nomes de alguns alimentos. Não sei se foi assim que aprendi a comer.

Outro livro que explorei na infância foi, de certa forma, mais avançado, e talvez tenha sido o contato com ele e com meu primeiro boneco Lego — um astronauta solitário que trajava só o uniforme, sem nave, nem nada — o que me despertou o interesse por tentar estudar sobre o universo lá fora.

Imagem 15 - Nuvem: alguns gêneros literários desde a infância (Karen Pötter Radünz)

O *Cosmos* tinha uma capa com galáxias, e, até então, eu só sabia ler as imagens. Talvez com Cosmos tenha começado — e nunca parado — um costume: quase tudo o que faço, teimo em deixar perdido no meio de um espaço sideral.

Talvez porque, como Carl Sagan disse, nós somos poeira de estrelas, interligados com o universo.

Os primeiros livros que criaram algum suspense não foram lidos, inicialmente, por mim. Um deles se passava durante o verão em uma casa de praia, e contava a história de um grupo de crianças que saíam e recolhiam conchinhas na beira do mar — conchinhas que, depois viriam a descobrir, eram caracóis que perambulavam pelos cômodos do lugar durante a noite.

Outro livro acompanha uma menina cujos objetos pessoais são roubados, até que, por fim, ela descobre que o "autor do crime" é o pássaro cuco que vive no relógio e quer mobiliar a própria casa.

Daquela estante, por recomendação da minha mãe, tirei dois livros que tiveram relevante contribuição na minha formação pessoal: "*Poliana*", que, por contraste, me mostrou como eu deveria ser mais otimista no dia a dia — embora os conselhos nem sempre sejam aplicados —, e "*O Pequeno Príncipe*", que, através de uma abordagem delicada, me mostrou coisas que eu só viria a entender melhor anos mais tarde.

Poliana foi um dos livros que tirei da estante da vó. Com o volume físico eu não sei o que aconteceu — talvez tenha sido doado junto com as pilhas de outros livros —, mas lembro da história até hoje.

O volume d'*O Pequeno Príncipe* que recebi — ou peguei para mim; não lembro — veio bastante usado, com as páginas espessas amareladas, algumas fragilmente penduradas na lombada deteriorada. Na primeira página, uma assinatura da minha mãe, perto da qual coloquei a minha também: agora, o livro pertence a nós duas.

Os primeiros livros de mistério vieram dessa estante, em sua maior parte escritos por Agatha Christie, e da biblioteca da escola, vindos da coleção Vagalume. "*O exorcista*" e algum livro que tinha "diabo" no título entraram na minha categoria de proibidos, e então eu optava por não

os ler até que tivesse a idade supostamente adequada para isso.

Minha formação como leitora continua durante o ensino fundamental. A biblioteca da escola onde estudei, Castro Alves, ocupava o espaço de uma garagem com uma única vaga de carro. Ali, as estantes se espalhavam pelas paredes, e delas eu tirava alguns livros: os de mistério, da já citada coleção Vagalume, um livro que falava sobre uma criança lidando com pais separados e outro que contava a história de alguém que não queria mais assistir televisão.

É interessante que, nesse caso, o mais importante não parecem ser os títulos dos livros — tanto é que sequer lembro deles —, mas sim as ideias gerais das tramas, das quais lembro até hoje.

Fui me tornando uma "péssima aluna" (VARGAS, 2007) à medida que os anos passavam.

Durante o ensino médio, eu alugava livros que não lia, carregava o peso por todo o lado, esquecia deles e acabava com algumas multas desagradáveis. Nessa época, eu escolhia os "livros errados" (VARGAS, 2007), provavelmente. Demorei a traçar metas de leitura razoáveis — atualmente, intercalando com outros afazeres, leio cerca de um livro ao mês e não exijo mais do que isso. Não leio tantos livros quanto gostaria, principalmente porque leio devagar — e já inclusive treinei leitura dinâmica para conseguir ler mais rápido.

Da minha infância à pós-adolescência, Harry Potter foi uma das séries de livros mais impactantes, e, assim como Lewis propõe (2009), não acho sábio classificar obras como infantis ou adultas — portanto, não tive preocupação alguma por estar lendo uma obra categorizada como infanto-juvenil.

Penso agora que talvez a obra tenha alcançado sucesso pelo fato de a autora ter focado no que queria dizer sem dedicar a história a um público específico — até porque "uma história para crianças de que só as crianças gostam é uma história ruim" (LEWIS, 2009, p. 743).

Hoje em dia, mesmo que exista um certo preconceito acerca dessas categorias, ainda folheio histórias em quadrinhos, novelas gráficas e livros ilustrados — e não leio somente por curiosidade e gosto, como também pesquiso sobre essas áreas.

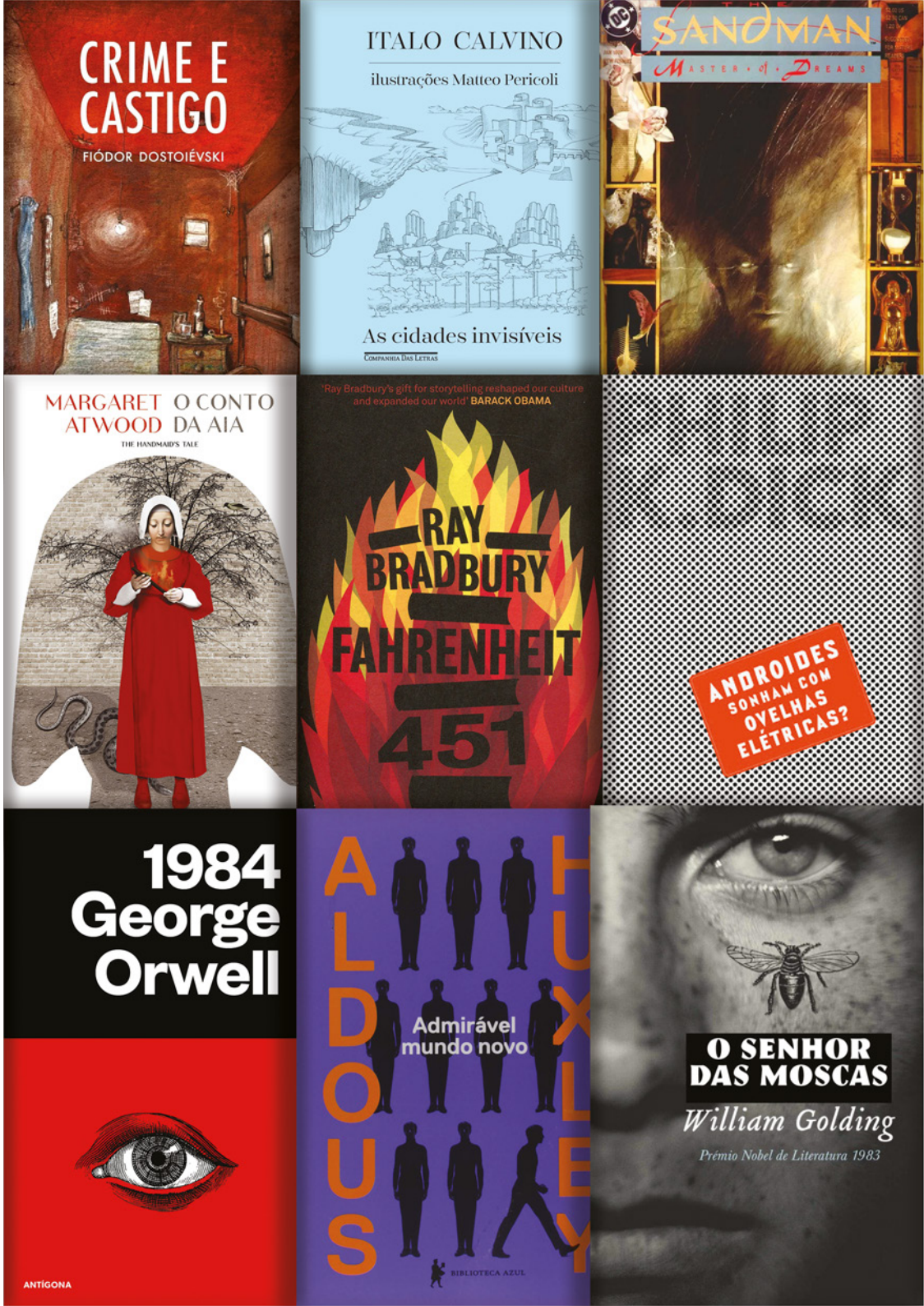


Imagem 18 - Montagem: capas de alguns dos livros favoritos desde então (Karen Pötter Radünz)

De acordo com Lewis, “nenhum leitor que se preze avança obedientemente de acordo com um cronograma” (LEWIS, 2009, p. 746), e também por isso considero a leitura válida independentemente da categoria à qual a obra pertence. Quebrando um preconceito que foi criado, é interessante ressaltar que os próprios contos de fadas não foram feitos especificamente para crianças, conforme Lewis (2009) também explana em seu texto.

Quando busco livros sem ter um título em mente, procuro explorar a categoria que denomino aqui de *Distopias Clássicas*, uma das minhas preferidas. *1984*, de George Orwell, é um dos meus favoritos, e, assim como outros clássicos, conforme Calvino (1994), é uma obra que nunca termina de dizer o que tem para dizer. *Admirável Mundo Novo*, *Fahrenheit 451* e *O Senhor das Moscas* são outros títulos que “se revelam novos,

inesperados, inéditos” (CALVINO, 1994, p. 12) e impactantes, sendo livros cujos temas mesclam-se com um retrato real da sociedade atual.

Aliás, sobre essa questão, Calvino defende que

> é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo (CALVINO, 1994, p. 15).

Sobre minha formação acadêmica, cabe destacar que tenho sorte por ter optado por uma área que me possibilitou leituras agradáveis, ainda que técnicas o que torna essas obras também objetos de afeto. Os livros de Design, em grande parte amplamente ilustrados e diagramados de maneira a tornar a leitura ainda mais prazerosa, estão presentes na minha estante, e a

cada pesquisa que faço tenho a certeza de encontrar ali boas fontes.

Fragmento: Em um céu amarelo

Ela se lembra, agora, de se sentir tão perturbada e surpresa com aquela atmosfera que, na hora, esqueceu de olhar para as rachaduras no concreto da calçada. Segurando a mão de sua mãe, ela inclinou a cabeça e seguiu cuidadosamente seu objetivo, mantendo os passos em um ritmo regular e evitando as rachaduras que formavam linhas inconstantes na calçada.

Uma dessas linhas se abriu em uma fenda que escondia algo além de simples camadas de concreto. Poderia ter passado despercebido, mas a fenda se abriu, mostrando uma luz tão intensa quanto à do sol em um dia muito claro. A luz dissolveu a névoa e o calor, mas aumentou a densidade do ar, deixando gradualmente todas as pessoas sufocadas por algo que ninguém conseguiu entender.

Terceira parte

III. O livro experimentado

Embora eu não tenha optado por uma formação acadêmica que envolvesse, primordialmente, trabalhar com grandes quantidades de textos, a minha leitura sempre esteve lado a lado com a minha escrita — mesmo que sem horários fixos ou sem muita disciplina. Fiz alguns pequenos cursos *online* de escrita, onde desenvolvi alguns contos, e, atualmente, mantenho diários que atualizo quando e como quero — e por isso não deveriam se chamar "diários", mas sim "esporádicos".

Possivelmente por uma espécie de "necessidade universal de ficção e de fantasia (...) coextensiva ao homem" (CANDIDO, 1999, p. 82),

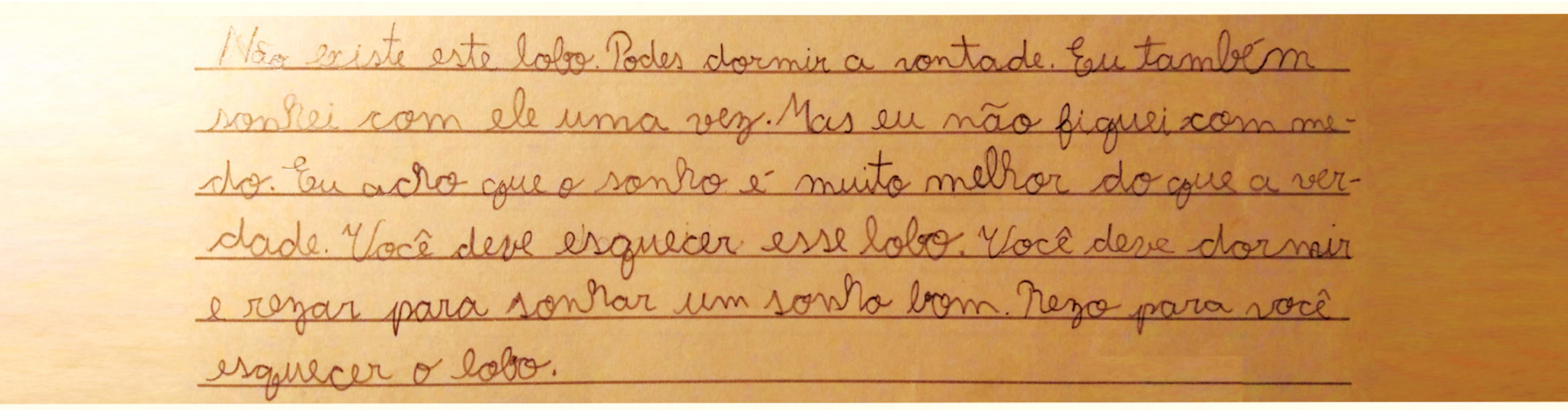
eventualmente crio minhas distopias e outras histórias, e, com isso, dou origem a misturas de ficção científica, drama, comédia e fantasia ao mesmo tempo.

Talvez essa miscelânea de estilos seja reflexo do curso natural da escrita, afinal, Lewis (2009) já diz que é importante, ao escrever, focar no que se quer dizer sem dedicar a um público específico ou se preocupar com classificação e categorização rígidas.

Com o passar do tempo, livros foram se perdendo pelo caminho. Alguns se perderam, mas mantiveram suas histórias em algum lugar; outros, levaram suas histórias e minhas memórias embora para algum outro lugar.

Enfim, a trajetória como leitora caminhou, inevitavelmente, para uma trajetória de leitora-escritora, o que me levou a experimentar algumas coisas.

Esse apreço pela leitura deu início a pequenos experimentos logo na infância, embora sejam difíceis de resgatar. Na época, nada mais


Não existe este lobo. Podes dormir a vontade. Eu também sonhei com ele uma vez. Mas eu não fiquei com medo. Eu acho que o sonho é muito melhor do que a verdade. Você deve esquecer esse lobo. Você deve dormir e rezar para sonhar um sonho bom. Rezo para você esquecer o lobo.

eram do que pequenos fragmentos que continham alguma forma de expressão que acabei guardando ao longo dos anos. Alguns textos perambularam por fundos de armários; outros, se perderam; outros, eu perdi; por fim, alguns, eu reencontrei.

Em *O lobo que não existe*, título que surgiu depois de encontrar este fragmento específico, aparentemente, eu estava encarregada de escrever uma carta para alguém. Escrevi para uma pessoa que não conheço. Contei sobre um pesadelo de que não lembro (Imagem 19, Imagem 20).

Dos já citados cursos de escrita, surgiram alguns textos menores e fragmentos de textos maiores. Outros experimentos, por se enquadrarem em um contexto acadêmico, aparecem aqui com um pouco mais de destaque, recebendo um pedaço dedicado neste trabalho.

Imagem 20 - Ilustração: O lobo que não existe (Karen Pötter Radünz)

Imagem 21 - Experimento: Como fazer/eu fiz uma tese (Karen Pötter Radünz)

III.I. O Livro de Designer: um pequeno exercício

Buscando aproveitar o que foi construído durante o mestrado, o primeiro exercício que apresento aqui, que chamo de *O livro de designer*[10] (Imagem 21), diz respeito a um experimento autoral de design editorial concebido a partir de duas categorias: a do profissional que desenvolve o livro de artista e a do que trabalha como escritor e editor (ROCK, 1996).

Ao intitular o experimento como o *livro de designer*, faço um jogo de palavras com o "livro de

10 Trabalho desenvolvido durante a disciplina *D'autor — aproximações entre design e arte no curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (2018).*

artista". Além do livro que subverte as regras, me interessa, também, aquele que, mesmo mais próximo de uma publicação convencional, subverte outras dessas regras, a fim de funcionar como uma plataforma que estimula a criatividade de quem o desenvolve.

O livro de designer, conforme defini, é, então, um experimento de design editorial, em fase conceitual, com base no livro de artista. Segundo Rock, a categoria do livro de artista oferece uma forma de autoria que não necessita de função, "permitindo uma variedade de experimentações visuais sem a obrigação de cumprir tarefas comerciais mundanas" (1996, tradução minha).

Nessa linha, a ideia do livro era reunir, de maneira livre e informal, uma série de fragmentos pessoais e profissionais da trajetória de uma designer durante o desenvolvimento de uma dissertação na área da arte. A fim de sintetizar a

ideia de uma publicação, apresento, aqui, o nome da obra — "*Como eu fiz uma tese*" — e, para fins de visualização, um primeiro esboço da capa.

Ao funcionar como um livro de artista, o projeto em questão busca repensar e desconstruir o que aparentaria ser uma publicação mais convencional — um livro que ensinaria a escrever uma tese — e passa a ser menos pretensioso, rabiscado por uma estudante que ainda não sabe "como fazer", mas está em processo de descobrir um caminho que é pertinente a si mesma — mas não necessariamente passível de ser aplicado a todas as pessoas.

Ainda que a capa sugira um ar convencional a partir de seu título, essa possui alguns elementos que desconstroem tal seriedade. Um exemplo é o título que aparece em primeiro plano, "Como fazer uma tese", que se transforma em "Como *eu fiz* uma tese", dando ênfase, inclusive

através do texto escrito à mão, à maneira pessoal, individual e única de se construir um trabalho.

Ao eleger o livro de artista como elemento de intersecção entre as áreas do design e da arte e dar início à criação do projeto de design editorial autoral intitulado "livro de designer", acredito ter escolhido uma plataforma que possibilita a subversão de certas regras e a criação de um livreto autoral.

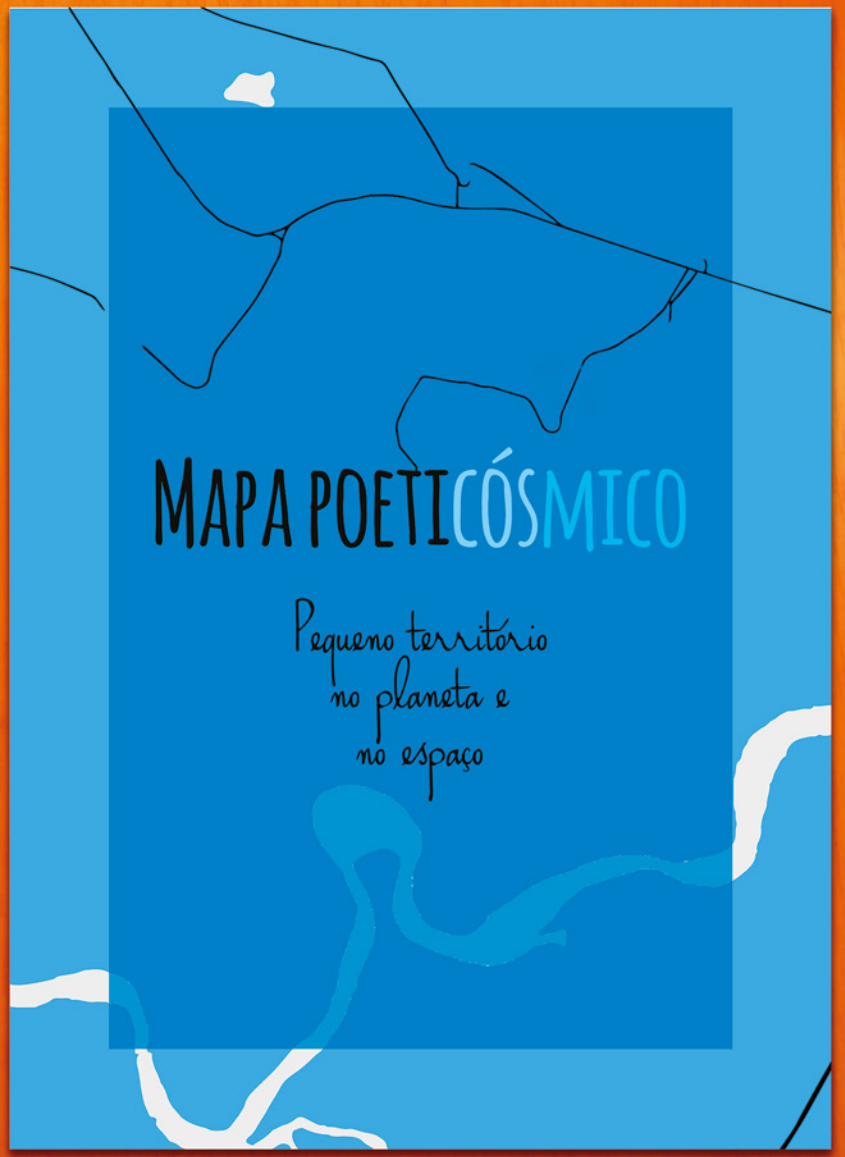


Imagem 22 - Experimento: o mapa poeticósmico (Karen Pötter Radünz)

III.II. O Mapa Poeticósmico: pequeno território no planeta e no espaço

Já n'*O Mapa Poeticósmico*[11] (Imagem 22), a ideia do metatrabalho insiste em me acompanhar: o mapa poético está — física e metaforicamente — contido neste pequeno volume ensaístico teórico que disserta sobre a prática. Um caminho quase invisível percorre quase todo o

11 Trabalho desenvolvido durante a disciplina *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos* ministrada no curso de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (2018). A versão original desse livreto é impressa e composta por uma seleção de papéis específicos que produzem efeitos de texturas, transparências e sobreposições.

volume e conecta a zona rural de uma pequena cidade à minha cidade natal. Junto a este caminho, está presente uma analogia que envolve a madeira, contida na estante de livros e nas janelas, e constelações imaginárias que se formam no céu estrelado.

Com inspiração em algumas obras literárias, ao início e ao final deste volume há dois mapas: o primeiro, que representa parte da zona rural de uma cidade, local onde ficava a fazenda dos meus avós maternos, e o segundo e último, que representa um novo refúgio como potência de novos inícios.

Escolhi dividir este trabalho em duas partes principais: na primeira, "da estante de madeira", conto como uma prateleira de livros contribuiu para o início de minha trajetória como leitora — e talvez escritora —, considerando que os livros foram a minha porta de entrada para

mundos reais e fictícios e agentes formadores do meu “pequeno território”. Essa parte corresponde ao prefácio desta dissertação.

Na segunda, “da madeira da janela”, encerro um capítulo com reflexões acerca daquele mesmo lugar que abrigava a estante, local que me foi tão caro durante minha infância e personagem atuante na minha formação como pessoa. Essa parte origina o posfácio desta dissertação.

A escolha de inserir o mapa neste volume — que também funciona como um objeto de design editorial, unindo o gráfico e o plástico (RANCIÈRE, 2012) — vem da minha antiga admiração silenciosa pelos livros e pelas bibliotecas que suas lombadas, juntas, formam. Funcionando como um livro de bolso, prática e teoria podem ser lidas e levadas, sempre juntas, a qualquer lugar.

> Reunindo palavras ou formas, definem-se não só formas de arte mas ainda certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível (RANCIÈRE, 2012, p. 101).

Imagem 23 - O campo de estrelas (Karen Pötter Radünz)

III.III. O Campo de Estrelas: um trabalho que une livros ilustrados e novelas gráficas

O Campo de Estrelas: um híbrido situado em algum lugar entre o Livro Ilustrado e a Novela Gráfica[12] (Imagem 23) é um trabalho desenvolvido ao final da graduação do curso de Bacharelado em Design Gráfico. Escolho mostrá-lo aqui por ser o trabalho de conclusão de minha primeira

12 Trabalho desenvolvido durante a disciplina de Projeto de Graduação e orientado pela Profa. Ma. Vivian Herzog no curso de Bacharelado em Design Gráfico da Universidade Federal de Pelotas (2014). Em 2017, o trabalho é adaptado e publicado como um artigo nos anais do evento Suldesign Científico — Encontro Sul-Americano de Design (RADÜNZ, 2017).

graduação, e, embora não tenha conseguido fazê-lo exatamente como imaginei — dificilmente conseguimos —, tenho um apreço por ele.

E, afinal, é melhor ter algo feito do que perfeito — como disse alguém.

O trabalho em questão consiste em um projeto de design editorial organizado em um volume único composto por uma parte teórica e uma prática. O chamado conto-ilustrado, termo que escolhi utilizar no trabalho, corresponde à parte prática do projeto; na parte teórica, constam considerações no que tange à área do livro ilustrado e da novela gráfica.

> A produção prática do conto-ilustrado, caracterizada como "um híbrido situado em algum lugar entre o livro ilustrado e a novela gráfica", compreende a elaboração de uma série de fragmentos ilustrados a partir de um conto escrito por mim, intitulado *O Campo de Estrelas*. Esses fragmentos estão representados aqui por quatro duplas de páginas ilustradas, correspondentes a pontos relevantes da história (RADÜNZ, 2017).

No projeto, busco: a compreensão do livro ilustrado e da novela gráfica para a produção de ilustrações de um conto próprio; o entendimento dessas duas áreas como objetos de design que condensam linguagem literária e linguagem visual; e a relação entre essas categorias com o design autoral. Temas relacionados aos princípios do design — como textura, tipografia e cores — são, também, abordados no trabalho.

> Com o intuito de sugerir a atmosfera do conto, sem, contanto, usar uma figuração ou representação humanizada, optei por utilizar a ideia do céu e estrelas com as sobreposições de texturas em lugar de apresentar uma

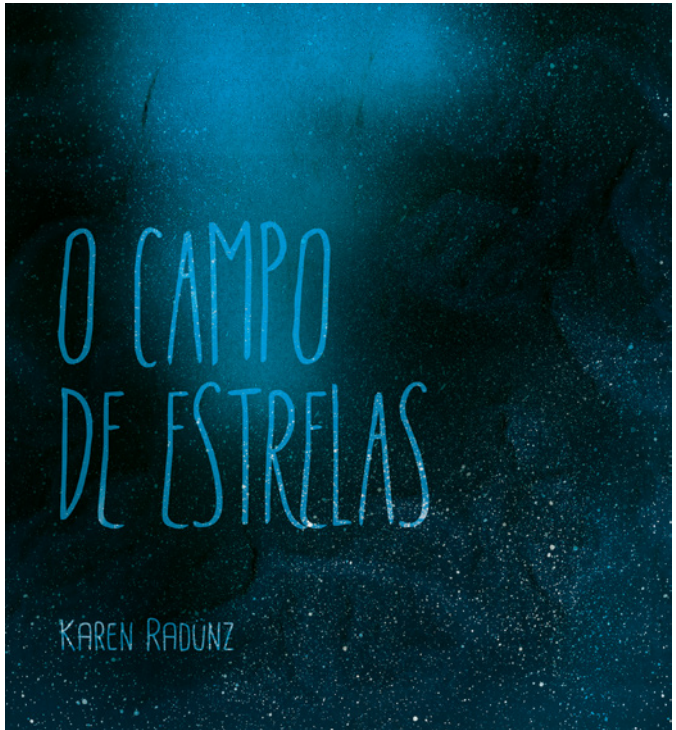
> ilustração que mostrasse os personagens em si, também pelo fato de os cenários terem se tornado protagonistas da narrativa (RADÜNZ, 2017).

A versão final da capa (Imagem 24) do trabalho *O Campo de Estrelas* tenta sintetizar esta atmosfera ao passo que mantém elementos simples e uma tipografia legível.

> A tipografia escolhida para o título do conto-ilustrado, de aparência alongada, contrasta com o formato escolhido para o livro, próximo ao quadrangular. Nos capítulos do conto-ilustrado, os títulos parecem ser absorvidos pelo fundo de estrelas, mesclando-se a eles, conservando certa transparência e tornando-se parte da imagem. Embora a irregularidade presente nos caracteres

> confira um aspecto manual ao título, simulando uma escrita à mão, a legibilidade necessária para a compreensão se mantém, em parte pelo contraste entre o claro e o escuro — esse último presente no fundo —, como também pelo seu amplo tamanho (RADÜNZ, 2017).

Imagem 24 - O campo de estrelas: capa (Karen Pötter Radünz)



As páginas internas (Imagem 25) seguem um padrão parecido, utilizando ilustrações, fotografias e sobreposições de camadas.

> Essa mistura de elementos diversificados incluindo camadas, transparências, sobreposições e o trabalho com técnicas diferentes conferem à produção os aspectos necessários para transmitir a atmosfera da trama, sendo essa aura incomum, fantástica e onírica um elemento essencial da história, como é possível ver nas páginas ilustradas (RADÜNZ, 2017).

Imagem 25 - O campo de estrelas: páginas internas ilustradas (Karen Pötter Radünz)

Imagem 26 - Distopioteca: ambientação da experiência (Karen Pötter Radünz)

III.IV. Distopioteca: uma experiência literária imersiva

Distopioteca: uma experiência literária imersiva[13] (Imagem 26) é um projeto desenvolvido recentemente. Embora não seja propriamente um livro, é uma experiência imersiva e interativa relacionada à literatura, funcionando como um jogo baseado no estilo *escape the room*[14].

O projeto é desenvolvido de forma a simular uma espécie de exposição e experiência interativa e imersiva que possa ser aplicada em um dos museus da UFPEL. Para isso, são utilizadas

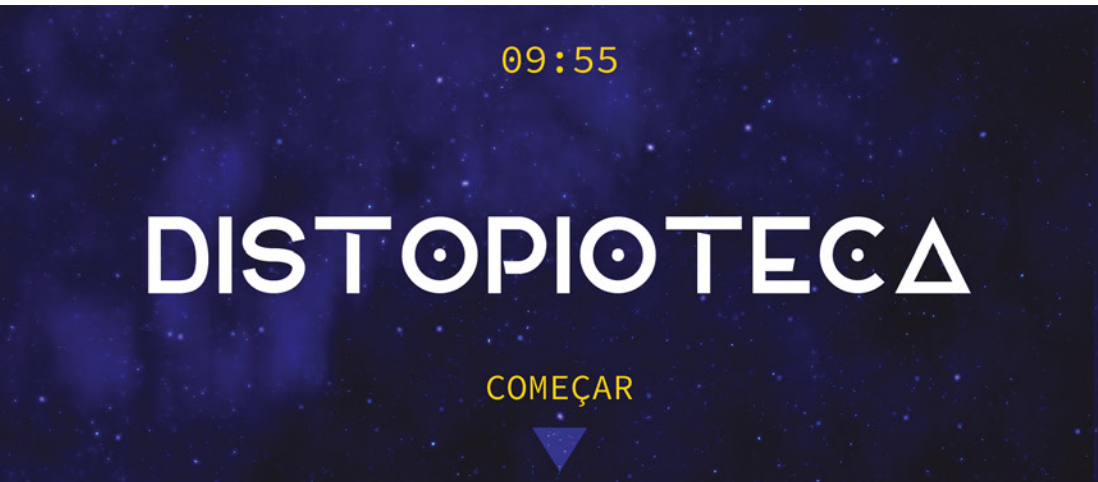
13 Trabalho desenvolvido durante a disciplina de Interfaces de Interação II ministrada pelo Prof. Dr. Tobias Mulling no curso de Bacharelado em Design Digital da Universidade Federal de Pelotas (2019).

14 "Escape da sala", em tradução aproximada.

tecnologias como telões, mesas interativas, sensores e leitores (Imagem 27, Imagem 28, Imagem 29).

O título da experiência, *Distopioteca*, vem da junção das palavras *Distopia* + *Biblioteca*. A expressão *Exponauta*, que dá nome aos participantes da experiência, vem da junção das palavras *Exposição* + *Astronauta*.

A experiência ganha vida com a participação de um grupo de até cinco interessados — os *Exponautas* —, que possuem alguns minutos para completar algumas tarefas e vencer o jogo. Isso é

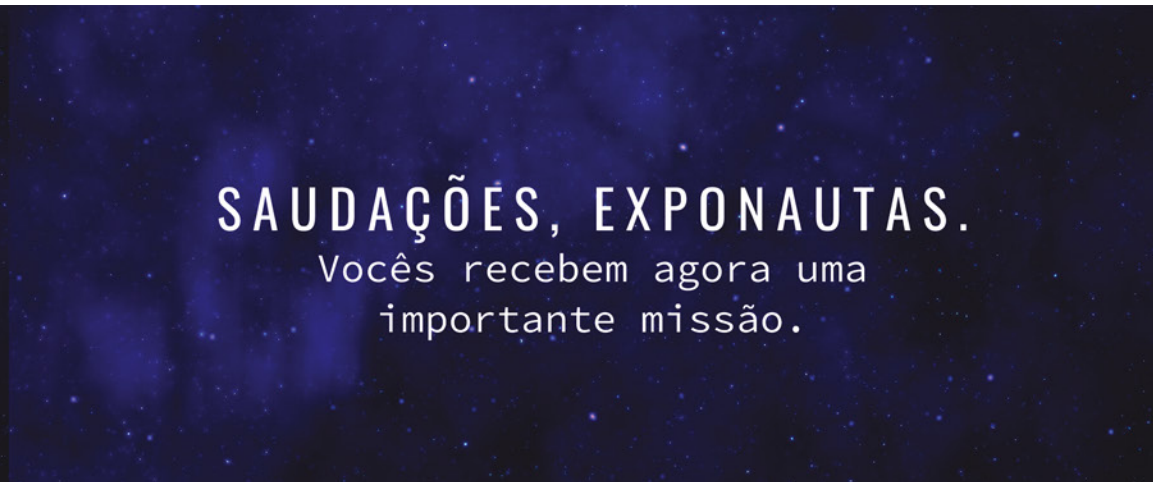


realizado a partir da interação com as várias tecnologias presentes na sala.

Em linhas gerais, a história do jogo se passa em uma biblioteca que funciona em uma base espacial. Essa biblioteca conserva, há muitos anos, alguns livros considerados importantes para a humanidade. O grupo de participantes deve, então, seguir algumas pistas para entender o que aconteceu com a Terra, que entrou em colapso no ano 2020, e devolver ao planeta alguns dos livros que se perderam na história.

Pensando em um sistema de recompensas que motivem os participantes, ao fim do jogo, os grupos que conseguirem completar as tarefas no

É uma viagem metafórica e quase literal, mas, como eu já disse, criar histórias faz parte de mim...

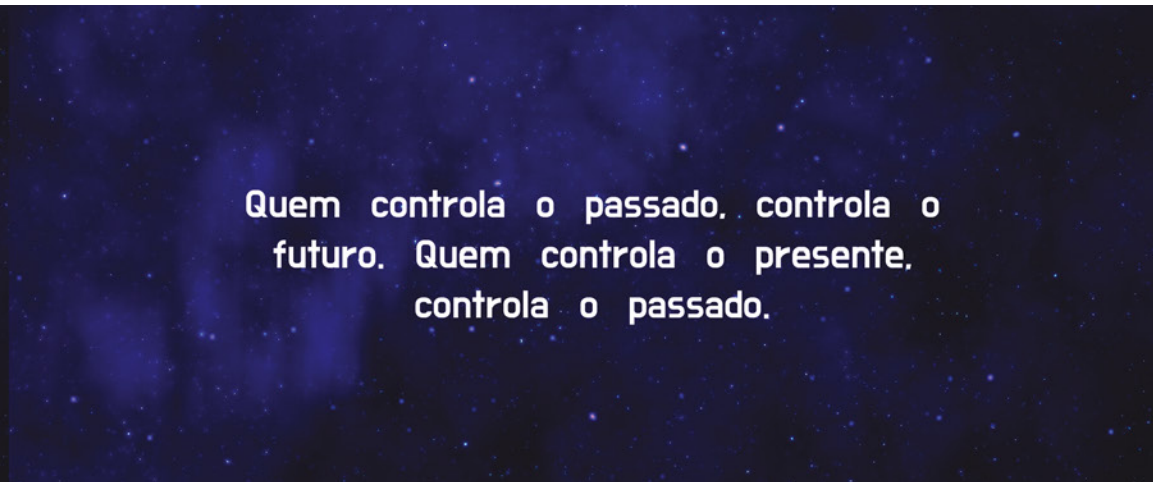


tempo correto recebem cópias digitais dos livros escolhidos. Além disso, também podem registrar seus nomes em uma listagem de classificação, como em um jogo *online*.

Desenvolvi este projeto de forma a expressar e celebrar o meu interesse pelos livros, fazendo isso através da criação de uma história fictícia e do uso de tecnologias para formar essa experiência imersiva e interativa. Embora ainda não tenha sido colocado em prática — ainda —, é um projeto viável, possuindo, inclusive, potencial para um viés comercial.

Vejo Distopioteca como uma ação que poderia, por exemplo, ser feita em parceria com livrarias e/ou bibliotecas que quisessem aumentar o seu número de leitores ou lembrá-los da importância dos livros.

De qualquer forma, Distopioteca é um projeto desenvolvido com carinho, cuidado e capricho, e que me possibilitou trabalhar de maneira livre e criativa ao unir diferentes áreas que me agradam — escrita, ficção, distopia, tecnologia, astronomia — para criar uma experiência interessante, expressiva e pedagógica.



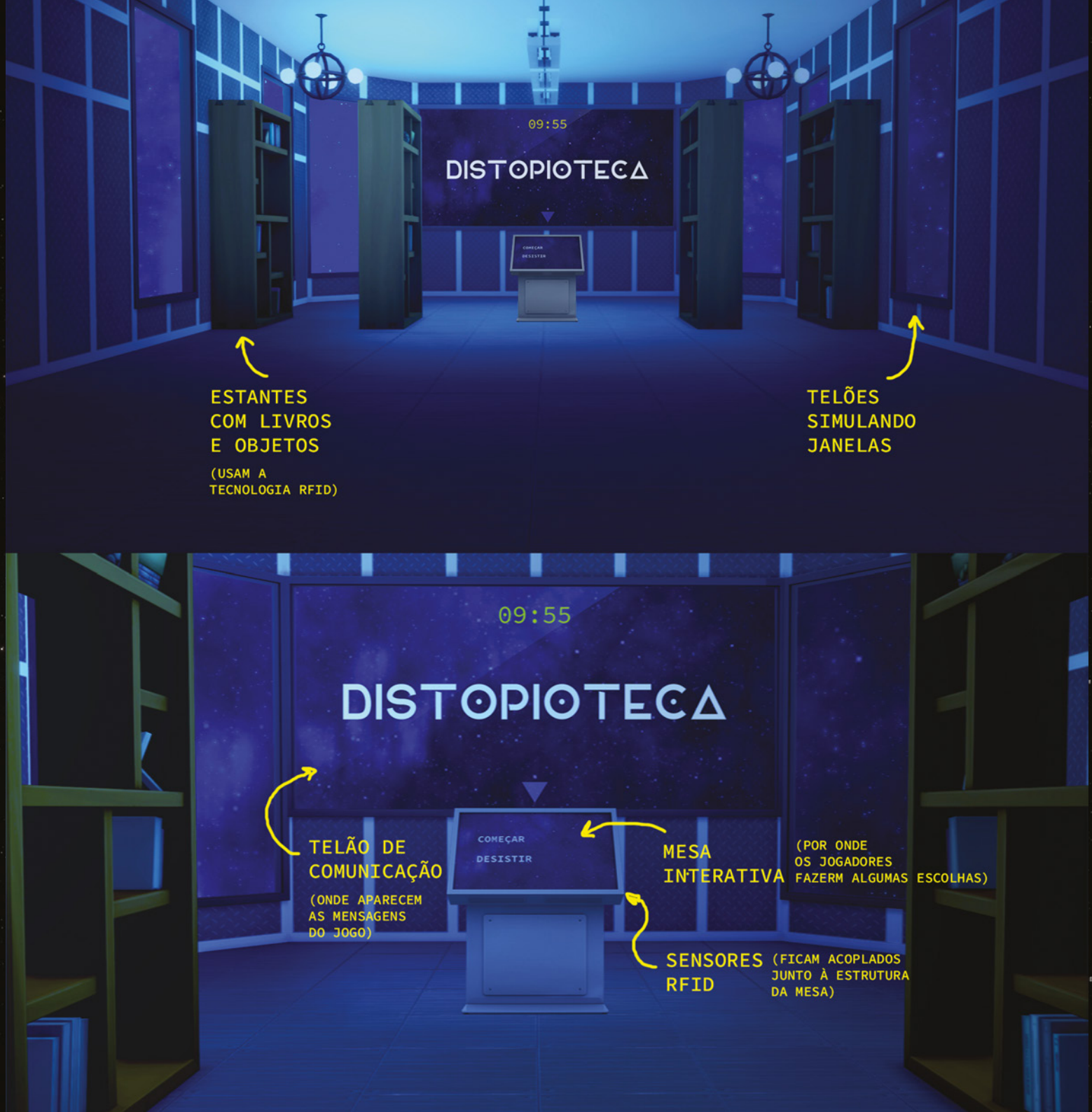


Imagem 29 - Distopioteca: ambientação da experiência (Karen Pötter Radünz)

Imagem 30 - Este livro (Karen Pötter Radünz)

III.V. Este livro

Pensar na parte visual e projetual deste livro (Imagem 30) foi um processo guiado, principalmente, por aspectos criativos e intuitivos, tomando como ponto de partida algumas considerações de Fayga Ostrower (2001).

Devido à sua importância, faz sentido que a estante de livros, citada no prefácio, ganhasse algum tipo de destaque. Também fazia sentido que, de alguma maneira, elementos que me interessam desde criança — como o espaço sideral, que me fascinou ao estudar astronomia através das imagens — permeassem o visual deste livro.

Então, a partir dos aspectos que, intuitivamente, me pareceram mais importantes, recorrentes e íntimos, o visual do livro foi se compondo de forma bastante natural.

A capa e luva[15] deste livro, ainda que digitais, remetem à estante citada logo no prefácio. Essa estante é simbólica, sintetizando e representando aspectos da trajetória pessoal e profissional relacionada aos livros.

Ainda que esteja em um formato digital, a ideia original se mantém: a capa, formada por

15 Luva é o termo usado para designar essa espécie de caixa que envolve o livro.

lombadas ilustradas de livros, fica protegida dentro da luva, que representa a estante com suas janelas de vidro vazadas.

Ao retirar o livro de dentro da luva (Imagem 31), o leitor pode ver, no fundo da estante, um fragmento de texto retirado do fim do prefácio: “O vidro da porta só reflete o que está fora, e então me vejo no fundo de madeira daquelas prateleiras, agora, vazias”.

Embora esta dissertação esteja sendo apresentada em um formato digital, achei importante pensar com cuidado em um tamanho para o livro, tendo originalmente escolhido projetar para o tamanho A5.

Isso porque o tamanho A5[16] corresponde à metade de uma folha de papel A4[17], tamanho comumente encontrado no mercado. Ao dobrarmos uma folha A4, temos uma A5, um tamanho relativamente pequeno que se aproxima ao do livro de bolso, permitindo que esta dissertação, quando impressa, seja carregada e lida de maneira bastante acessível e fácil.

Além da questão da economia de espaço e papel, esses pequenos formatos, que podem ser lidos e levados para quaisquer lugares, são

16 Medidas: 148mm x 210mm.

17 Medidas: 210mm x 297mm.

interessantes: parecem proporcionar um fator extra de afetividade para o leitor.

Ainda que digital, pude trabalhar as páginas considerando-as como um conjunto — até porque livros impressos "(...) devem ser projetados como páginas duplas", pois são as páginas, "e não a página individual, que constituem a unidade básica do projeto" (LUPTON, 2006, p. 141). Jan White também defende que "a página isolada não é uma unidade em si", mas sim parte de "uma página dupla aberta" (WHITE, 2006, p. 4).

Considerando isso, busquei desenvolver este livro de forma que houvesse harmonia, consistência e continuidade entre os elementos das páginas e as próprias páginas. Um exemplo são algumas das imagens que se estendem pelas duplas de páginas. Outro exemplo são as páginas em cores e texturas contrastantes que demarcam o

fim e início de seções importantes no livro que contém a dissertação.

Como esta

As notas de margem são uma boa solução para complementar o diálogo entre quem escreve e quem lê, permitindo uma maior liberdade e naturalidade na comunicação. Enquanto as notas de rodapé[18] explicam aspectos mais técnicos, as notas de margem funcionam como comentários informais à parte, explicando aspectos mais coloquiais.

18 Como esta.

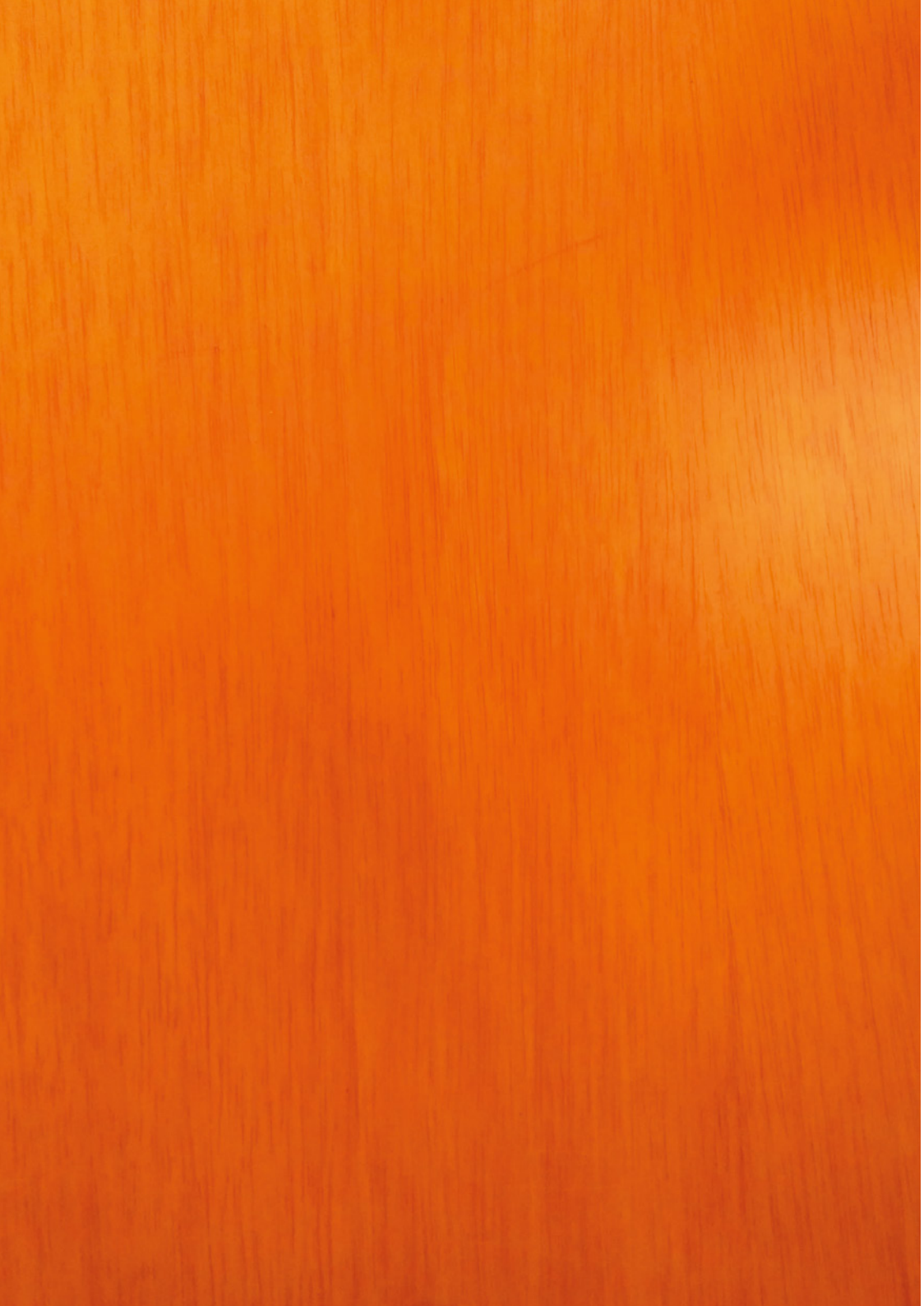
Fragmento: Por trás dos lobos

Antes que alguém pudesse fazer alguma coisa, uma mão enorme em preto e branco emergiu da fenda com um estrondo abafado, ainda que estranhamente ensurdecedor e denso. A abominação estava se tornando maior, eliminando todo o amarelo daquele lugar, reduzindo tudo a preto, branco e silêncio.

Naquele momento, ela percebeu que estava sozinha. Percebeu que conseguia enxergar a situação como se tudo estivesse acontecendo em câmera lenta, mas, ainda que isso pudesse criar a ilusão de ter mais tempo para se salvar, não havia nada que pudesse fazer. Ela tentou correr, e depois tentou gritar, mas aquela atmosfera não permitiu que ela fizesse outra coisa senão ficar parada e continuar sozinha.

Spoiler: este era um sonho recorrente que me atormentava quando criança. Felizmente, eu aprendi a traduzir os meus sonhos, às vezes perturbadores, em pequenas histórias.

Quarta parte



IV. O fim deste livro

E, assim, o livro *Escolha pela forma este livro da estante: o livro como experiência de afeto e design e arte* chega ao seu provisório final. Daqui a algum tempo, ele provavelmente será, de alguma maneira, retomado, reutilizado, revisado, reciclado.

Partindo do intuito primário de desenvolver uma pesquisa que una teoria e prática, é possível discutir alguns aspectos — de design, de arte, de afeto — relacionados ao livro, de forma a agregar à reflexão acerca da importância desse objeto.

Sendo escrito por mim, é natural que apresente parte da minha trajetória pessoal,

profissional e acadêmica, envolvendo aspectos que me movem e motivam — até porque acredito que o que temos de melhor a oferecer ao mundo é uma versão genuína e sincera de nós mesmos.

Uma consequência da escolha intuitiva de costurar abordagens teórica e prática é uma reflexão acerca do livro como experiência de arte e design e afeto, vieses que me pareceram pertinentes ao pensar nesse objeto. Também pude constatar que essa é uma área com a qual sempre é possível contribuir, visto que esse é um objeto que consagrou sua importância na história.

O livro começa como um objeto físico e se adapta ao longo dos anos. Hoje, o livro físico ganha a companhia do livro digital, e nos apresentam novas formas de literatura e novas maneiras de consumir e interagir com essas literaturas.

Conforme dito, é um objeto comum e simples, porém potencialmente carregado de

significados. Esses significados inerentes ao livro — vindos de escritoras, autoras, ilustradoras, artistas — entrelaçam-se com os significados atribuídos pela leitora, enriquecendo o processo de leitura e dando vida ao objeto.

Escolha pela forma este livro da estante também funciona como um objeto didático de natureza lúdica, tendo em vista a interação proposta envolvendo a capa e luva do livro apresentada anteriormente.

Ao desenvolver esta dissertação, a partir do meu recorte, do meu ponto de vista, dos meus interesses e das minhas escolhas, espero ter contribuído para a reflexão acerca da importância do livro.

Espero que continuemos lendo livros — sejam eles impressos ou digitais, físicos ou virtuais. Espero que os tiremos das estantes — reais ou metafóricas — e aproveitemos o que têm

a oferecer — seja arte e/ou design e/ou afeto. Espero que sejamos leitoras melhores e, assim, talvez, pessoas também melhores.

Posfácio: Da madeira da janela

Aquele lugar era enorme. Aos olhos de uma criança, parecia ter limites inalcançáveis, e eu gostava dessa possibilidade de infinitude. Posso dizer com certa segurança que é — foi — o lugar mais especial que já conheci, e meu lugar favorito em todo o mundo.

Com a câmera em mãos, contornei a construção abandonada de madeira que ficava aos fundos da casa dos meus avós. Lembro de que aquele foi um momento meu, em que escolhi, de perto, sozinha e em silêncio, retratar o que via, antes que aquele local não me fosse mais acessível.

Cheguei ao fundo daquela construção, cercada de pedaços de madeiras, árvores, alguns objetos aleatórios, frutos caídos pelo chão e o que um dia havia sido um estábulo. Olo os

objetos, porque esses "que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles" (BERGSON, 1990 apud SILVA; PELLENZ, 2007, p. 2).

Conforme Silva e Pellenz, "ao invés de experimentarmos as imagens, as identificamos, tentando recuperar sua claridade" (SILVA; PELLENZ, 2007, p. 3), e, portanto, primeiramente descrevo as imagens que vi e fotografei. Ainda que retratem apenas um momento bastante singular vivenciado nesse local, remetem a algo maior.

Vejo duas janelas: uma parcialmente quebrada; a outra, com os vidros cobertos de pó. A madeira antiga que forma a construção ainda está lá, conservada, embora empoeirada. No recorte feito pela fotografia, ao redor das janelas, que parcialmente aparecem, formou-se uma moldura natural a partir dos troncos de duas árvores, cobertas por algumas folhagens diferentes.

Ao me aproximar de uma das janelas retratadas, enxergo árvores, flores e parte do céu que aqueles vidros empoeirados refletem. Esse é, claro, somente um pequeno recorte do que existe ao redor da construção, mas está capturado no reflexo desses vidros, emoldurados por ferrugem. Esses dois momentos que fotografei me remetem tanto a um passado quanto a um futuro que estaria por vir; remetem ao que esse lugar um dia foi, durante muitos anos, e ao que viria a se tornar: lembrança.

Ao olhar, sozinha e em silêncio, para essas janelas, me vi lembrando de uma grande parte de minha vida, nesse que foi sempre um lugar especial para mim. Pelo fato de ser distante de onde moro e, consequentemente, pouco acessível, eu viajava para lá somente algumas vezes

por ano – e isso me fez observar uma coisa interessante, embora possa parecer óbvia: a cada viagem até lá – uma a cada seis meses, e, depois, uma a cada ano –, as mudanças – mesmo que sutis aos olhos de quem morava lá – me eram muito evidentes.

Portanto, a cada vez que eu voltava, criava-se uma sensação de nostalgia, que me fazia tentar recriar aqueles momentos que vivi nas últimas vezes em que havia ido lá. Consequentemente, cada uma dessas vezes em que eu me preocupava em recriar os momentos anteriores tornava-se, também, mais uma lembrança, lembrança que eu tentava recriar quando voltava para lá novamente – e assim sucessivamente. Conforme Silva e Bellenz (SILVA; BELLENZ, 2007), identifico aqui uma necessidade de remontar as percepções, tentando recriar o passado.

Claro que não é possível que os dois pequenos recortes que fotografei consigam capturar a imagem do todo daquele lugar, e menos ainda do que o que ele representa. Sentada no chão de concreto, de frente para aquelas duas janelas, me ocorreu que aquela seria uma das últimas vezes – se não a última – em que eu poderia andar por aqueles mesmos caminhos.

Com uma atenção inédita aos detalhes, levantei e andei por alguns deles novamente até chegar a alguns lugares que eu costumava explorar quando criança, e, agora silenciosos, lembrava de como costumavam ter mais barulhos e mais risadas. Mentalmente, ainda consigo trilhar aqueles caminhos e chegar naqueles lugares.

Um desses lugares é a árvore grande e larga, onde, quando crianças, passávamos horas de nossas tardes fazendo piqueniques, subindo

até os locais mais altos e descansando nos galhos surpreendentemente confortáveis. Lembro de que, nessas épocas de férias, perdíamos a dimensão do tempo, e os dias passavam um após o outro sem que quiséssemos que terminassem, mas ao mesmo tempo esperando ansiosamente pelo próximo.

Havia uma sanga — um estreito e comprido riacho localizado no fundo de um barranco, cercado de vegetação densa —, onde também passávamos algumas partes de nossos dias. Por ser considerado o lugar mais "perigoso", era um tipo de refúgio para quando aflorava um certo sentimento de rebeldia. Cercados por água corrente, pedras e vegetação alta, trilhávamos o caminho daquele paraíso por horas.

O rio que passava pela fazenda era um dos melhores lugares: uma quase praia remota, onde íamos, com a família, passar os dias ensolarados. Cercados de colinas de areia branca, água cristalina e vegetação densa, era possível se perder por lá. Lembro de uma vez em que caminhava, e, após subir até o topo de uma das dunas, me deparei com uma visão surpreendente: o céu era de um azul brilhante, de onde o sol forte cobria as colinas de areia branca e fina, e cuja luz era refletida pela água cristalina, cercada de vegetação variada.

Eu me vi cercada por aquilo tudo, sem sinal de qualquer outra coisa, e me vi perdida naquele lugar que nem imaginava que pudesse existir. Lembro, agora, de pensar que gostaria de ter uma câmera para registrar aquele momento, mas imediatamente soube que isso sequer seria possível. Aquele momento aconteceu somente naquele espaço de tempo, a partir de minha visão e de minha vivência, e somente as

pessoas que estavam presentes poderiam ter uma percepção parecida, mas não igual.

Volto às reflexões de Paiva, que usa a metáfora da janela pra falar do livro:

> toda janela poderia ser imaginada como um lugar especial. Limiar, que guarda um espaço de dentro e de fora, esteja ela aberta ou fechada não sendo diferente no caso do livro. (...) Um livro, como toda obra servindo à arte, tem entrada e saída. Pode ser motivado enquanto janela tanto a chamamento, lugar de ficar, apreciar, quanto à passagem muda, reprimida, silenciosa. Pode representar um lugar de exposição, fachada, margem, frente ou fundo, de tipo natural, espontâneo, encantador ou artificial, desgastado, forçado. Pode ser tudo e nada (PAIVA, 2010, p. 97).

Agora, meu pensamento se volta àquelas duas janelas que eu observava, àquele momento no qual eu pensava, justamente, sobre esses momentos aqui descritos. "Não há continuação de um estado sem adição de lembranças de momentos passados ao presente" (SAYEGH, 1998 apud SILVA; BELLENZ, 2007, p. 4)

E foi a memória, a caixa mental de recordações, o que me fez sentar ali, em frente àquela construção – que, por si só, pode não ter

significado algum para qualquer outra pessoa

—, e trouxe à tona todas esses pensamentos.

Referências

BJØRNARD, Kristian; MUIR, Lindsey M. O designer como editor. In: LUPTON, Ellen (ed.). A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers. 1a. ed. São Paulo: Rosari, 2011. p. 154–161.

BODMAN, Sarah. Os “livros” são elétricos? Algumas possibilidades para o livro de artista no século XXI. In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2013. p. 121–143.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos? São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. Remate de Males, [S. l.], v. 0, n. 0, p. 81–90, 1999.

CANDY, Linda. Practice Based Research: A Guide. [S. l.: s. n.].

CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: A invenção do cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2013.

FAWCETT-TANG, Roger; ROBERTS, Caroline. O livro e o designer I. São Paulo: Rosari, 2007.

FONSECA, Ana Luiza. Tijuana. In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2013. p. 111–119.

FUENTES, Rodolfo. A prática do design gráfico: uma metodologia criativa. São Paulo: Rosari, 2006.

GALBREATH, Joseph. Fundamentos do design. In: LUPTON, Ellen (ed.). A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers. 1a. ed. São Paulo: Rosari, 2011. p. 31–47.

HENDEL, Richard. O Design do Livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (org.). Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013. p. 39–62.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (org.). Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013. p. 27–35.

JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo, RS: Unisinos, 1999.

KROEGER, Michael (org.). Conversas com Paul Rand. 1a. ed. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

LEWIS, Clive Staples. Três maneiras de escrever para crianças. In: As crônicas de Nárnia. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 740–751.

LUPTON, Ellen. Pensar com Tipos. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LUPTON, Ellen. A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers. 1a. ed. São Paulo: Rosari, 2011.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. Novos Fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. História do design gráfico. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

META. In: META Dicionário Priberam da Língua Portuguesa., 2018. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/meta-. Acesso em: 26 set. 2018.

MÉTIER. In: MÉTIER Dicio: Dicionário online de português., 2019. Disponível em: https://www.dicio.com.br/metier/. Acesso em: 2 out. 2019.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2013.

NAVAS, Adolfo Montejo. Arte em Livros - Brasil. In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2013. p. 35–57.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 15a. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. A aventura do livro experimental. São Paulo, SP; Belo Horizonte, MG: EDUSP; Autêntica, 2010.

POYNOR, Rick. Autoria. In: Abaixo as Regras: Design Gráfico e Pós-Modernismo. Porto Alegre: Bookman, 2010. p. 118–147.

RADÜNZ, Karen Pötter. O campo de estrelas: um híbrido situado em algum lugar entre o livro ilustrado e a novela gráfica. Suldesign Científico - Encontro Sul-Americano de Design, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 116–129, 2017.

RADÜNZ, Karen Pötter. Protagonismo feminino na literatura infantil: uma abordagem feminista a partir de capas de livros infantis. 2018. Monografia de conclusão de especialização - Instituto Federal Sul-rio-grandense, Pelotas, RS, 2018.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2013.

RAMOS, Elaine. Elaine Ramos / estúdio gráfico. [s. l.], [s. d.]. Disponível em: https://elaineramos-estudiografico.com.br. Acesso em: 10 fev. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. O Destino das Imagens. 1a. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção Arte Físsil).

ROCK, Michael. The designer as author. Eye Magazine, [S. l.], v. 5, n. 20, 1996. Disponível em: http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author. Acesso em: 6 mar. 2018.

ROSA, Luciana Lhullier. Essas coisas. In: VARGAS, Maria Lucia B.; RÖSING, Tânia Mariza K. (org.). Questões de vivências de leitura. Passo Fundo: UPF, 2007.

Significado de Ebook. . [s. l.], 2019. Disponível em: https://www.significados.com.br/ebook/. Acesso em: 16 out. 2019.

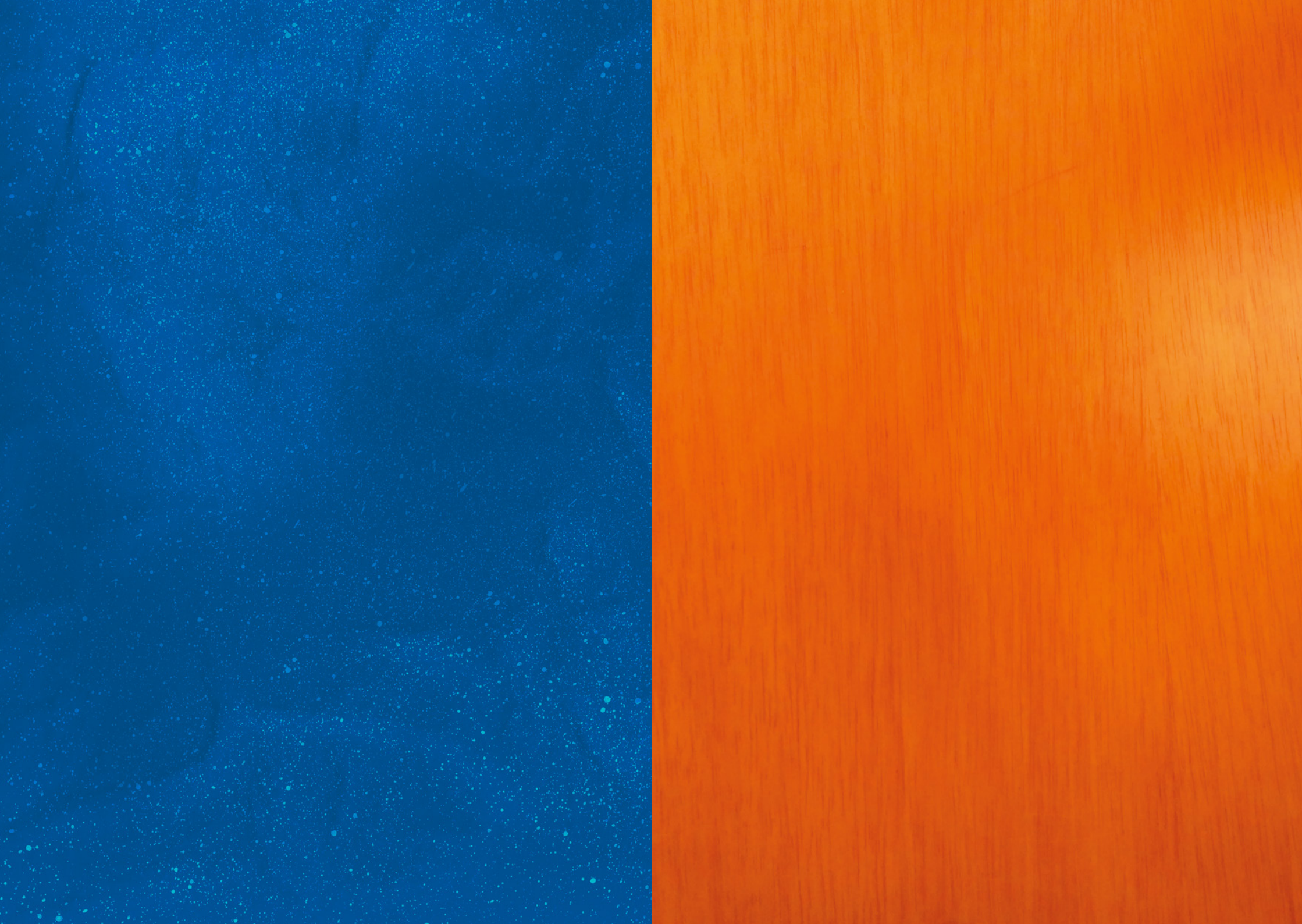
Significado de Solitude. . [s. l.], 2019. Disponível em: https://www.significados.com.br/solitude/. Acesso em: 16 out. 2019.

SILVA, Alexandre Rocha da; PELLENZ, Vinícius da Silva. Três Durações: Nelson, Glauber e Bressane. C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, [S. l.], v. 0, n. 18, 2007. Disponível em: http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/185. Acesso em: 23 ago. 2018.

SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2a. ed. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2008.

TOBIAS, Jennifer. Livros de artistas. In: LUPTON, Ellen (ed.). A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers. 1. ed. São Paulo: Rosari, 2011. p. 162–173.

VARGAS, Maria Lucia B. De fracassos escolares ao sucesso na leitura: horizontes que se abrem. In: RÖSING, Tânia Mariza K.; ROSA, Luciana Lhullier (org.). Questões de vivências de leitura. Passo Fundo: UPF, 2007.

VILLAS-BOAS, André. Identidade e cultura. Teresópolis: 2AB, 2009.

WHITE, Jan. Edição e Design. 3a. ed. São Paulo, SP: JSN, 2006.