

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**ROMANCES HÍBRIDOS**  
CONTRIBUTOS PARA UMA ESTRATÉGIA DE  
(RE)VALORIZAÇÃO DOS LIVROS IMPRESSOS

Tatiana Cristina Luís Alves

Dissertação Teórico – Prática

Mestrado em  
Design de Comunicação e Novos Media

2015



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**ROMANCES HÍBRIDOS**  
CONTRIBUTOS PARA UMA ESTRATÉGIA DE  
(RE)VALORIZAÇÃO DOS LIVROS IMPRESSOS

Tatiana Cristina Luís Alves

Dissertação Teórico – Prática  
Orientado pelo Prof. Doutor Emílio Távora Vilar

Mestrado em  
Design de Comunicação e Novos Media

2015



*“Reading is to the mind, what exercise is to the body.”*  
— STEELE, Richard. (1711)



## RESUMO

O trabalho desenvolvido no âmbito do design de comunicação é raras as vezes o resultado de parcerias estreitas entre designers e escritores. No entanto, esta relação começa a estar presente na edição de romances híbridos. Os romances híbridos são romances onde ao texto principal se adicionam dispositivos gráficos, numa relação complementar para uma nova experiência de leitura. Estes romances podem ser: romances híbridos (originais), romances remediados, romances híbridos (originais) remediados.

Nesta investigação abordamos os dispositivos visuais enquanto ferramentas de (re)valorização dos livros impressos e aliciente à sua leitura. Aborda-se também a forma como, através da transformação gráfica (remediação) de um romance convencional, se podem “recuperar” os romances tradicionais (clássicos ou outros).

Um dos objetivos centrais do estudo descrito nesta dissertação foi conhecer as várias funções que os dispositivos gráficos podem assumir nas páginas dos romances híbridos; compreender as tipologias existentes, como se apresentam, qual o seu papel na narrativa e como contribuem para que a leitura se torne também visual. Através da análise ao romance híbrido de Jonathan Safran Foer, “*Extremely Loud & Incredibly Close*”, de 2005, demonstramos a utilidade e versatilidade que os dispositivos gráficos podem ter para o design de comunicação e como estes podem “provocar” visualmente o leitor.

Sendo esta uma dissertação de natureza teórico-prática, foi complementarmente desenvolvido um projeto onde se demonstra, visual e materialmente, a subsidiariedade entre texto e elementos visuais. Através do redesenho e adição de dispositivos gráficos à dissertação (formato académico) produziu-se um artefacto que reflete hibridamente os conteúdos presentes na componente teórica.

**PALAVRAS-CHAVE** “Romances Híbridos”; “Livros”; “Design de Comunicação”; “Publicações impressas”.



## ABSTRACT

Within the communication design practice, work is rarely the result of a close partnership between designers and writers. Nonetheless, this relationship somehow happens on the conceptualization and editing of hybrid novels. Hybrid novels are novels where graphics devices are added to the main text in a complementary association to produce a new reading experience. These novels can be: (original) hybrid novels, remediated novels and (original) remediated hybrid novels.

In this investigation we approach visual devices as tools for the reevaluation of printed books and as a means to attract new readers. It also discusses how, through the graphical processing (remediation) of any given conventional novel, one can "recover" traditional works (classical and others).

One of the objectives of the study described in this dissertation was to understand the various characteristics that graphic devices can assume on the pages of hybrid novels; understand the existing typologies, how they present themselves, what are their functions in the narrative, and how they contribute to the visual side of reading.

By analysing the hybrid novel "Extremely Loud & Incredibly Close" (2005), by Jonathan Safran Foer, we demonstrate the usefulness and versatility that graphic and visual devices have for communication design and how they can visually challenge the reader.

Since this is a project based dissertation, a hybrid artefact was developed to show the visual and material complementarity between the main text and graphic devices. By redesigning and adding graphic devices to the dissertation itself (in academic format) we developed a hybrid artefact that "shows" the contents of the theoretical research that supports it.

**KEYWORDS** "Hybrid Novels"; "Books"; "Communication Design"; "Printed publications".



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador Emílio Vilar, pelo entusiasmo que colocou em toda a temática da dissertação. À minha Coorientadora Luísa Ribas pela imensa paciência, pela força e interesse que demonstrou por todo o meu trabalho.

À minha Mãe e ao meu Pai que me motivaram e se dedicaram a dar-me os estudos que tenho.

À amizade dos meus amigos que aguentaram-me ao longo deste processo. À Ana Gomes pela motivação, amizade incondicional e “irmã” galinha.

À Sílvia Matias, colega e amiga da Faculdade de Belas-Artes, pela amizade e apoio precioso nas horas que apetecia desistir.

Ao meu João, por tudo.



	<b>ÍNDICE</b>
07	<b>RESUMO</b>
09	<b>ABSTRACT</b>
11	<b>AGRADECIMENTOS</b>
13	<b>ÍNDICE</b>
17	<b>INTRODUÇÃO</b>
23	<b>CAPÍTULO 01: CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA</b>
23	<b>01.01. LIVRO = TEXTO + IMAGEM</b>
27	<b>01.02. “O livro morreu. Longa vida ao livro.”</b>
27	— A morte do livro impresso
29	— Romances híbridos como estratégia de (re)valorização do livro objeto
32	— O papel das novas tecnologias e do designer na construção do livro impresso
35	<b>CAPÍTULO 02: ROMANCES COMO OBJETOS HÍBRIDOS</b>
35	<b>02.01. Romances Híbridos</b>
35	— Definições e distinções
37	— Romances híbridos
39	— Dispositivos gráficos
43	— Reação crítica
45	<b>02.01.01. Sumário Visual</b>
45	<b>02.01.02. Sinopse</b>
46	<b>02.01.03. Identificação da Tipologia</b>
47	— Dispositivos fotográficos
56	— Tipografia
64	— Elementos ilustrativos
66	— Diagramas
67	<b>02.02. Romances Remediados</b>
67	— Romances Remediados
69	— Abordagem prática
74	— Romances (híbridos) remediados



77	<b>CAPÍTULO 03: META PROJETO</b>
77	<b>03.01. Apresentação dos Resultados</b>
79	— Resumo / Abstract
79	— Índice
79	— Aberturas de capítulo
81	— Introdução
83	— Cap. 01: Contextualização
85	— Cap. 02: Romances Híbridos
87	— Cap. 03: Meta-Projeto
89	— Conclusão
90	<b>03.02. Discussão dos Resultados</b>
93	<b>CONCLUSÃO</b>
98	— Do conceito à prática
101	— Limitações e Futuros Projetos
103	<b>REFERÊNCIAS</b>
105	— Bibliografia citada
108	— Bibliografia consultada
111	<b>ANEXOS</b>
113	— Anexo A – Índice de Figuras
117	— Anexo B – Lista de Romances Híbridos
120	— Anexo C – Exemplos tipológicos

*“Design is where literature manifests physical form...”*  
— FITZGERALD, Kenneth. (2005)

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é o resultado de uma investigação sobre os romances híbridos e as suas ramificações: romances híbridos, romances remediados e romances híbridos remediados. Romances híbridos são romances onde dispositivos gráficos como elementos ilustrativos, dispositivos fotográficos, diagramas, tipografia experimental e corte e/ou colagem são parte integrante do texto principal. Neste tipo de romances a interação complementar entre palavras e imagens têm por objetivo desenvolver uma nova linguagem, com que o leitor se pode ativamente relacionar. Romances remediados são romances publicados que foram posteriormente redesenhados introduzindo, a critério do designer ou do autor, elementos que se acham necessários para a materialização visual do romance. Estes elementos adicionados deverão estar em harmonia com a narrativa que o romance encerra. Por sua vez, romances híbridos remediados são romances que, apesar de serem originalmente híbridos, são redesenhados com o objetivo de os atualizar ou de lhes dar uma nova expressão gráfica.

O uso dos dispositivos gráficos nos romances híbridos é fundamental e a sua eventual remoção altera significativamente o sentido do texto principal. A distinção entre dispositivos integrais (complementares) e dispositivos suplementares é crucial neste estudo. Os dispositivos integrais constituem elementos gráficos que fazem parte da narrativa e os dispositivos suplementares acompanham apenas o texto.

A relação de complementaridade entre texto e imagem presente nos livros impressos já é antiga. Nesta dissertação apresentam-se conteúdos relacionados com o livro e a imagem numa perspectiva cronológica, do passado para o presente. Esta investigação tem por objetivo gerar interesse sobre os romances híbridos e contribuir também para uma melhor definição dos mesmos.

Toda a realidade comunicacional, nos dias de hoje, é mediada – por telemóveis, *tablets*, computadores, televisão – e, por essa razão, o leitor exige cada vez mais estímulos visuais na leitura, quer nos livros digitais quer nos impressos. Nos romances híbridos, a leitura individual é cativada quer pelos elementos visuais quer pelos textuais.

Esta dissertação analisa paradigmas de comunicação visual e textual presentes nos romances híbridos e assume-os como elementos

potenciadores da (re)valorização do livro impresso. Para tal, foca-se em quatro áreas específicas: 1) os romances híbridos na perspectiva do design, através do estudo, definição e análise comparativa de diversos romances híbridos; 2) a definição do conceito original de romance híbrido e das suas ramificações; 3) o estudo à relação entre palavra e imagem nos romances, a importância das imagens para a narrativa e para o leitor; 4) a demonstração de como os romances híbridos e a remediação podem ser utilizados como ferramenta para a (re)valorização dos livros impressos.

Através da análise e comparação visual e textual de diversas obras procurou-se estabelecer um enquadramento teórico que sustenta a presente investigação. Recorremos essencialmente aos autores Zöe Sadokierski e Alberto Hernández pela relevância que têm conquistado no panorama atual sobre os romances híbridos, as suas ramificações e os dispositivos gráficos.

A presente dissertação resulta de uma investigação de natureza teórico – prática. A componente teórica apresenta os romances híbridos, analisa os vários dispositivos gráficos e descreve o processo experimental para a criação da parte prática da dissertação — o Meta-Projeto. A parte teórica da dissertação está dividida em quatro capítulos.

A dissertação inicia-se com uma curta introdução sobre o conceito dos romances híbridos. É apresentado a definição do tema, os objetivos da investigação, a metodologia utilizada e a estrutura adoptada.

No capítulo 1, a contextualização está dividida em duas secções. Na primeira secção ‘Livro = texto + imagens’, é apresentada a evolução da relação complementar entre texto e imagem no livro impresso. Na secção seguinte, ‘O livro morreu. Longa vida ao livro!’ expõe-se a evolução do livro impresso para o digital e o uso dos romances híbridos como ferramenta para a (re)valorização dos livros impressos.

O segundo capítulo, ‘Romances Híbridos’, está dividido em três secções. ‘Romances’, a primeira secção, define e distingue o romance convencional do romance híbrido e apresenta um estudo genérico das várias tipologias presentes nestes romances. Discute-se

aqui também a reação crítica ao uso dos dispositivos gráficos nos romances híbridos. Na segunda secção, ‘Sumário Visual’, é desenvolvida uma análise aprofundada ao romance híbrido “*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2008) de Jonathan Safran Foer. A obra apresenta várias tipologias de dispositivos gráficos e todos apresentam uma relação direta com a narrativa. Na terceira secção, ‘Romances Remediados’, definem-se as ramificações que os romances híbridos podem assumir, e descrevem-se exemplos de obras remediadas por designers.

No capítulo 3, ‘Meta-projeto’, é apresentada a parte prática desta dissertação - a remediação dos conteúdos teóricos, a dissertação remediada. Há uma descrição individual de cada capítulo e da sua tipologia. Os resultados serão descritos a partir da pesquisa, experiências, optimização e resultados finais.

A dissertação termina com a ‘Conclusão’, onde apresentamos as vantagens e desvantagens que os romances híbridos podem ter em comparação com os romances convencionais ou romances digitais. Concluimos que os romances híbridos podem ser assumidos como ferramenta para a (re)valorização dos livros impressos.

Por fim, concluimos como o artefacto, da parte prática da dissertação, consegue demonstrar fisicamente o funcionamento dos dispositivos gráficos e se estes conseguem desenvolver uma “nova” linguagem, não linear e interativa, para o leitor.

A componente prática desta dissertação resume-se à exploração criativa do conceito romance híbrido a partir da própria dissertação. Por meio do redesenho da dissertação (formato académico), através da adição de dispositivos gráficos na narrativa, o trabalho científico transforma-se num livro, objeto ou texto híbrido.

O objetivo na construção deste artefacto é, através de diversas estratégias de tipologias específicas, para cada capítulo, envolver o leitor numa nova forma de leitura. O uso de páginas completamente brancas ou pretas tem a intenção de desenvolver ritmos de leitura e repouso. Através destes elementos e de outros pretendeu-se desenvolver uma linguagem visual que complementasse o texto teórico principal.

Todos os elementos textuais e gráficos que se encontram ao longo do artefacto pretendem exemplificar fisicamente uma visão introspectiva das várias composições, técnicas e metodologias abordadas nos romances híbridos apresentados no trabalho.

—

*"Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, - "and what is the use of a book," - thought Alice, - "without pictures (...)"*  
— CARROLL, Lewis. *"Alice's Adventures in Wonderland"* (1865).

## 01. CONTEXTUALIZAÇÃO

### 01.01. Livro = texto + imagem

“(...) *the book is, above all nowadays, a container of narrative and that the purpose of this is to entertain, to gain and hold a readers’ interest, (...)*”  
(Hernández, 2009:8)

Entre 1689 e 1785, na Europa, no período de “literatura ilustrada”, os escritores tiraram partido das ilustrações como ferramenta de informação, fiel à realidade e assumindo um caráter científico. O livro reinventa o seu papel didático <sup>1</sup>, explorando a relação de complementaridade entre texto e imagem. Como exemplo, na obra *Encyclopédie* de Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot (1772)<sup>2</sup> as ilustrações e o texto ensinavam o leitor a identificar a realidade, visual e verbalmente<sup>3</sup>.

Na Era Vitoriana, século XIX, impulsionado por autores como Charles Dickens, Sir Arthur Conan Doyle, Oscar Wilde, Lewis Carroll, Robert Louis Stevenson, nasce um novo género literário, o romance. Com a evolução da impressão móvel nesta época, as ilustrações tornaram-se mais acessíveis e começam a surgir em romances. Este tipo de romances impulsionou a curiosidade entre os escritores vitorianos pela ilustração, sobretudo em livros infantis. Os “contos de fadas” começaram a ser cada vez mais ilustrados, com o objetivo de cativar a atenção, originando, na altura, a subcategoria no género literário, a *nonsense literature* <sup>4</sup> ou literatura infantil anglo saxónico.

Lewis Carroll (1832-1998) é considerado pioneiro deste género literário graças à sua obra “The Adventures of Alice in Wonderland” (1865), encarada como uma das mais marcantes deste

---

<sup>1</sup> O livro reinventa o seu papel didático, pois até à data, o exemplo de papel didático impresso era a bíblia ilustrada. Usada, na altura, como uma ferramenta de ensino, pois o povo era maioritariamente iletrado, e através das iluminuras aprendiam as passagens bíblicas.;

<sup>2</sup> *Encyclopédie*, séc. XVIII, de Diderot e D'Alembert, obra em 35 volumes de texto e 3132 ilustrações, (1751 e 1765).;

<sup>3</sup> enciclopédia, é uma obra de síntese, organizada alfabética ou sistematicamente, que abarca os conhecimentos adquiridos pela humanidade num determinado momento da sua história, sobre todos os temas ou sobre um conjunto de temas relacionados entre si. O discurso nestas obras assume a forma material de um livro ou de uma série homogénea de livros, mas também pode conceber-se sob a forma de um banco de dados consultável. Apesar de a finalidade básica de uma enciclopédia ser a de dar informações sobre todos os ramos do conhecimento, cada enciclopédia tem certos pontos fortes. ;

<sup>4</sup> *nonsense literature*, “relationship between writing and nonsense opened up by the innovative writing of Edward Lear and Lewis Carroll in the mid-nineteenth century, and continuing in manifold forms in poetry, narrative, film and performance, of the modern period up to the present.”;

período. A sua história distinguia-se na época pela sua narrativa fantasiosa acompanhada pelas ilustrações. No projeto do livro, Carroll decidiu que texto e imagens partilhavam informação e tinham de ser interdependentes para a compreensão da narrativa. Carroll apenas com o texto finalizado, alguns esboços e ideias, desenvolveu uma colaboração com o ilustrador John Tenniel (1820-1914) para a construção das ilustrações. Apesar das ilustrações não serem da autoria de Carroll, ele proporcionou informações que Tenniel necessitava para poder desenvolver as ilustrações. Esta parceria faz-se notar ao longo da obra pela preocupação com a apresentação do conteúdo e a coerência visual das páginas (fig. 01, 02,03).

Observa-se que, apesar de haver inter-relação de texto e imagem, *Alice* não constitui um romance híbrido. Embora tenham critérios semelhantes, as ilustrações apresentadas no livro são suplementares ao texto e podem ser alteradas ou substituídas segundo o critério do editor.<sup>5</sup> Esta alteração não interfere com a leitura ou com o entendimento da história. Ao contrário do que se sucede nas ilustrações, o arranjo tipográfico (fig. 01) ao longo do livro é indispensável, não pode ser alterado ou substituído.<sup>6</sup>

Através do conteúdo percebemos porque *Alice* é frequentemente sugerido como um romance híbrido.<sup>7</sup> Outros exemplos de obras literárias que manifestam as mesmas características são as primeiras obras de Charles Dickens onde se observa a existência de vinhetas<sup>8</sup> a acompanhar o texto escrito. No entanto, as mesmas obras podem apresentar-se sem a presença das vinhetas, pois a sua ausência não altera a leitura da narrativa. Os romances *Treasure Island*

---

<sup>5</sup> Sadokierski (2010:50): “*The Lewis Carroll Society website offers links to 110 published editions with illustrations replacing Tenniel’s, from a range of illustrators. So, according to the criteria, the typographic devices are integral, but the illustrations are supplementary. It is worth acknowledging the possibility that different devices within a hybrid novel could be alternately integral or supplementary.(...)*”;

<sup>6</sup> Sadokierski, (2010:49): “*(...) The typographic idiosyncrasies were published as requested – the most well known being the layout for ‘The Mouse’s Tail’. These typographic devices are integral – they cannot be removed without significantly altering the comprehension of the text.*”

<sup>7</sup> Sadokierski (2010:46): “*One of the most frequently suggested ‘hybrid novels’ in my survey of readers and writers was Lewis Carroll’s classic Alice in Wonderland. However, it is debatable whether this book fulfills the criteria for a hybrid novel.(...)*”;

<sup>8</sup> *vinhetas*, nome originalmente dado ao ornamento formado por folhas de videira que decorava os manuscritos. No sentido atual designa uma pequena ilustração gravada, impressa ao alto da página, rodeando o título ou rematando capítulos ou ainda intercalada no texto, onde se presta a inúmeras combinações; a vinheta tipográfica ou vinheta fundida é um ornamento impresso formado por um elemento ou uma combinação de elementos gravados em relevo, que são fabricados não por gravura direta, mas como os caracteres, por molde numa matriz obtida a partir de um punção; o seu uso remonta aos finais do século XVI e teve grande voga no século XVIII. Na história a tipografia as vinhetas aparecem pela primeira vez num *Fasciculus temporum*, impresso em 1476 por J. de Veldelner.;

e *Kidnapped* de Robert Stevenson, são acompanhados por reproduções de pinturas que apesar de fornecerem informação, podem ser substituídas consoante a interpretação do texto.

O próximo subcapítulo divide-se em três secções: a morte do livro impresso; romances híbridos como estratégia de (re)valorização do objeto livro e o papel das novas tecnologias e do designer na construção do livro impresso.



## 01.02. “O livro morreu. Longa vida ao livro!”

No contexto atual, uma questão recorrente é: “Irá o livro desaparecer com o aparecimento da internet?”. Neste subcapítulo mostramos várias opiniões e discutimos a forma como os romances híbridos podem alterar essa situação.

Esta secção está dividida em três partes. Na primeira parte expõe-se a noção da “morte do livro impresso”, a evolução do livro físico ao livro digital, tendo como fator os meios digitais como: *e-books*, *tablets* e *kindles*.<sup>9</sup> Nas segunda parte, demonstra-se como a existência dos romances híbridos podem ser uma reação à “morte do livro”. Ou seja, os romances híbridos como estratégia de (re)valorização do objeto livro. E, na terceira parte descreve-se o papel das novas tecnologias e do designer na construção dos dispositivos gráficos para os romances híbridos.

### — A morte do livro impresso;

O aparecimento da internet (para uso comum), no final do séc. XX, e de tudo o que esta proporciona (leitura electrónica, e-mails, bases de dados digitais) acelerou a separação entre os meios digitais (*new media*) e os meios analógicos (*old media*). Neste contexto, os livros impressos tiveram um período de transformação do meio, do formato de livro objeto (material) para formato digital (imaterial), através da transmediação<sup>10</sup> ou remediação<sup>11</sup> o mesmo. Apesar de controverso nesta investigação, para Lupton (2011), os computadores são mais viáveis e confortáveis para a leitura dos livros<sup>12</sup>. No entanto, para Hernández (2009) afirma que o livro digital banalizou a noção de livro

---

<sup>9</sup> *tablets* e *ipads*, são dispositivos pessoais de dimensões normalmente inferiores a um computador pessoal. Não possui teclado ou rato e manipulação processa-se através de um ecrã interativo. Dispositivo pessoal de dimensões normalmente inferiores a um computador pessoal, que não possui teclado ou rato e cuja manipulação se processa através de *touchscreen*. Apesar de ser muito semelhante a um computador pessoal.;

<sup>10</sup> O termo transmediação é pela primeira vez apresentado por Charles Suhor (1984) como parte do seu desenvolvimento de um programa escolar baseado na semiótica. Suhor, um professor de línguas interessado na integração de *media* e arte nos *curricula* escolares, definiu transmediação como a ‘tradução de conteúdo de um sistema de signos para outro e caracterizou-o como um conceito sintático, uma vez que lida com a estrutura dos sistemas de signos e as suas relações.’ (C.F. Siegel, 1995:460).;

<sup>11</sup> o termo remediação, é utilizado (...) para a tarefa de melhorar a *performance* de alunos mais atrasados, e também utilizada por engenheiros ambientais para designar o “restauração” de um eco-sistema. A palavra deriva em última instância do latim – *remederi* – que significa “curar, ou restaurar a saúde”. Adoptámos esta palavra para exprimir a forma como um *medium* é visto pela nossa cultura como reformador, ou melhorador de outro.” (Bolter e Grusin, 2000:59).

<sup>12</sup> Lupton (2011): “*I much prefer e-books to traditional ones. They are cheaper, easier to carry around and more comfortable to read. Trust me, they are the future(...)*”.

que tínhamos até à data e, que o formato digital não oferecia a sensação de posse do objeto.

Segundo Eva Gonçalves (2011), a tecnologia digital vai substituir o livro impresso não até à extinção, mas sim como uma nova maneira de leitura: a leitura electrónica. Gonçalves afirma que os designers de comunicação têm responsabilidade sobre muitas das alterações que se tem processado, pela adoção deste novo formato, quer no contexto da publicação, quer na forma como a leitura decorre neste nova plataforma, nas suas dinâmicas e ritmos.

Com o uso das normas de apresentação do romance convencional adaptadas para o meio digital, o leitor não perde a “perspetiva” de livro, pois apesar do meio se alterar, o *e-book* tenta sempre assemelhar-se com o livro impresso. Ou seja, os formatos digitais com receio de marginalização pelos leitores tradicionais, reformularam o seu *layout*<sup>13</sup> praticando os princípios da publicação impressa (Gonçalves, 2012)<sup>14</sup>.

Com a mesma opinião, Bruinsma (1997) afirma que as publicações digitais vêm apenas alterar o aspeto físico do que é um livro, porque as regras de *layout* do texto e a composição da página em *e-books* permanecem semelhantes às dos livros impressos. O autor reforça a ideia de que, apesar da literatura electrónica ser um novo sistema de visualização da informação/escrita, esta imita a mesma estrutura de paginação de um livro para o ecrã.

Designers como Coover (1992) defendem a importância da literatura hipertextual<sup>15</sup> na ficção literária como uma nova vida dos romances na era digital e de como essa ação pode atingir um público mais amplo. No entanto, este autor alerta para o facto do hipertexto poder colocar desafios para a escritores e leitores tradicionais acostumados a narrativas convencionais. Descreve ainda como alguns

---

<sup>13</sup> *Layout*, é um aspeto essencial do design de comunicação, consiste quer no ato de planear e projetar a configuração visual que determinada superfície comunicacional, impressa ou digital, irá ter, quer no próprio arranjo gráfico que texto e imagem assumem, conforme o planeamento do designer. Um bom projeto de *layout* deve enfatizar e elevar a comunicação da mensagem contida na informação à qual o designer se encarrega de dar forma (Gonçalves, 2011).;

<sup>14</sup> Gonçalves (2012:75): “O receio da sua marginalização ou obsolescência deu origem a uma renovação do interesse geral na publicação, impressa e sobretudo digital, obrigando a uma reavaliação do seu valor, do seu formato e dos princípios que lhe são subjacentes.”;

<sup>15</sup> *Escrita hipertextual*, para *Web*, consiste igualmente em hipertexto, só que este liga informação contida em diferentes servidores espalhados pelo mundo e por isso extrapola os limites das obras literárias hipertextuais. Estas últimas, pelo contrário, vivem fora da *World Wide Web* e independentes de redes de Internet, sendo as suas ligações — programadas ou aleatórias — definidas e previstas pelos seus autores (Gonçalves, glossário).;

autores ao longo da história tentaram desafiar a estrutura do texto principal para desenvolver novas linguagens para o leitor. Para Coover (1992)<sup>16</sup>, escritores como Laurence Sterne, James Joyce, Raymond Queneau, Julio Cortazar, Italo Calvino e Milorad Pavic foram pioneiros no aparecimento dos romances híbridos pois pretendiam desenvolver uma nova linguagem e um novo gênero de romance através da relação complementar entre palavra e imagem.

Para Heller (2010), a importância que o livro conquistou ao longo dos tempos é algo que não pode ser ignorado só porque as novas tecnologias existem. O livro impresso permaneceu uma ferramenta de informação e entretenimento e, apesar das suas regras convencionais, a extinção não é opção, pois há sempre a possibilidade da transformação. Considera-se que a quebra destas convenções de formatação como um fator para a criação de uma nova linguagem.

— Romances híbridos como estratégia de (re)valorização do livro objeto;

Lupton (1998) afirma que, os livros físicos oferecem sensações que o *e-book* não pode oferecer, como por exemplo a sensação de possuir e ter o livro nas mãos; o sentimento de folhear para trás e para a frente; a sensação e o cheiro do papel; a cor das ilustrações; o som do livro enquanto folheado<sup>17</sup>. Corroborando, Casonato (2012) adiciona o calor dos materiais, as texturas e os cheiros que fazem com que o livro seja um objeto com que todos estamos familiarizados.

Segundo Fusco (2008), citado por Hernández (2009), podemos expandir a noção de livro a um “laço” (material) entre o seu criador (escritor) e o seu dono (leitor)<sup>18</sup>. Hernández (2009) afirma que livros impressos oferecem mais interação do que os formatos digitais pois podem ser folheados, lidos do fim até ao início, abrir-se

---

<sup>16</sup> Coover, (1992): “*Much of the novel's alleged power is embedded in the line, that compulsory author-directed movement from the beginning of a sentence to its period, from the top of the page to the bottom, from the first page to the last. Of course, through print's long history, there have been countless strategies to counter the line's power, from marginalia and footnotes to the creative innovations of novelists like Laurence Sterne, James Joyce, Raymond Queneau, Julio Cortazar, Italo Calvino and Milorad Pavic, not to exclude the form's father, Cervantes himself. But true freedom from the tyranny of the line is perceived as only really possible now at last with the advent of hypertext, written and read on the computer, where the line in fact does not exist unless one invents and implants it in the text.*”;

<sup>17</sup> Lupton (1998): “*Traditional books can be flipped through, read from end to beginning, opened randomly at any page you like. (...)*”;

<sup>18</sup> Fusco (2008) citado por Hernández (2009) : “*but also builds relevant social ties with its maker, as well as with its reader.*”;

aleatoriamente em qualquer página ou ler de pernas para o ar. Por outro lado, explica que graças à nossa vida tão mediada, o livro impresso tem de se adaptar às atuais exigências visuais do leitor. Precisamos mais do que nunca de livros com efeitos visuais com o propósito de atrair a atenção dos possíveis leitores<sup>19</sup>.

Segundo Heller (2001)<sup>20</sup>, tanto designers como escritores têm de redefinir as regras convencionais, pois nesta nova geração de romances são vistos como emancipadores dos livros impressos e como inventores de novas linguagens. Ao adicionar dispositivos gráficos à narrativa, conseguem aumentar e cativar a curiosidade do leitor.

Hernández (2009), sustenta que existem uma série de escritores, editores, designers e leitores que têm trabalhado durante séculos para a criação de novas “línguas literárias”. Acredita que hoje há uma grande necessidade de alfabetização visual para acompanhar a alfabetização escrita. Além disso, acredita que a hibridação do texto pode-se tornar numa ferramenta versátil para envolver o leitor numa leitura ativa<sup>21</sup>.

Atualmente, os romances híbridos estão em expansão<sup>22</sup>, pois cada vez mais há produção de obras deste género a entrar no mercado. Esta expansão é justificada com o aparecimento de espaços como *The Publishing Lab*<sup>23</sup> que promovem várias vertentes que uma publicação híbrida pode abranger. É um espaço onde designers partilham trabalhos sobre romances híbridos como: remediações independentes, desenvolvimento, criação de romances híbridos e promoção de romances híbridos.

Esta expansão também é sustentada pela investigação de Stevenson (2007)<sup>24</sup> sobre a evolução cronológica dos vários dispositivos gráficos presentes nos romances híbridos do séc. XXI. A sua

---

<sup>19</sup> Hernández (2009): “(...)On the other hand, nowadays we need books with visual effects more than ever in order to attract the attention of possible readers and make people read physical books”;

<sup>20</sup> Heller (2001): “Designers in the digital age must be open to the redefinition of their roles. [...] Although not everyone can become an author or entrepreneur, pushing type and images around on a PC or Palm Pilot display will yield fewer rewards. Then it will be time to give authorship a chance.”;

<sup>21</sup> Hernández e Serrano (2011): “(...)fiction writers have been struggling for centuries trying to create literary languages which respond to the historical and cultural contexts familiar to their readers (...) importance of visual literacy has matched that of written literacy (...)text hybridization has become a powerful tool (...)”;

<sup>22</sup> Hernández (2009): “the use of visual devices in books — to encourage us to read them in our own hands and feel the experience, which we cannot feel through the digital world — is increasingly important.”;

<sup>23</sup> The Publishin Lab (2010) <URL: <http://the-publishing-lab.com>>;

<sup>24</sup> STEVENSON, Greg. (2007) <URL: <http://www.greg-stevenson.co.uk/21st-Century-Novel>> ;

investigação corrobora o aparecimento, nos últimos anos, de um número significativo de romances híbridos e a razão são as novas tecnologias e a nossa relação com as imagens<sup>25</sup>.

O trabalho de Sadokierski (2010) apresenta a perspectiva do designer sobre a construção de um romance híbrido. Através da análise a vários romances híbridos e ao que designa como “criaturas híbridas”, desenvolveu uma classificação para a identificação dos mesmos. Sadokierski divide os romances híbridos em tipologias, que analisa para perceber a intenção do escritor em relação ao uso dos dispositivos gráficos na narrativa. Argumenta que há muito poucos estudos sobre os romances híbridos pois sempre os encarámos como romances convencionais embora este género se encontre no mercado há vários séculos.

Hernández (2009) selecionou um romance convencional e, desenvolvendo uma linguagem visual representativa da narrativa, transformou graficamente, designando esta ação como “remediação”. Hernández (2009), apropria-se da noção de remediação para a transformação gráfica e física de um romance convencional para um romance híbrido. Mas, para compreendermos a noção remediação de Hernández, temos de entender o conceito de remediação original criado por Bolter e Grusin (2000)<sup>26</sup>.

Remediação (*remediation*) é a ação de importação ou transformação do que se designa por velhos média (*old media*) para novos média (*new media*), ou seja é a evolução de um meio para outro meio mais moderno como, por exemplo, a transformação de um livro (*old media*) numa obra cinematográfica (*new media*). Contudo, remediação não é apenas a evolução do meio mas também do suporte ou formato, é a transcendência ou a transmediação de um suporte. No contexto dos romances híbridos a noção de remediação significa a transmutação do conteúdo da narrativa. É a evolução do livro impresso para uma “vida nova”.

---

<sup>25</sup> Stevenson (2007:1): “In recent years a significant number of innovative novels have been appearing on the scene.(...)”;

<sup>26</sup> BOLTER, J. D. e GRUSIN, R. (2000) *Remediation: Understanding New Media.*;

— O papel das novas tecnologias e do designer na construção do livro impresso;

Graças às novas tecnologias, a remediação e redesenho de obras é cada vez mais frequente do que antigamente, nesse sentido as novas tecnologias podem ser observadas como uma ferramenta para valorizar os livros.

Estas ferramentas, novas tecnologias, podem ser usadas eficazmente pelo designer para a criação de dispositivos gráficos. Como Wulff (1990) afirma, todos nós (humanos) aprendemos a comunicar com palavras, oralmente e por escrito, no entanto apenas designers ou estudantes de arte são capazes de comunicar eficazmente com representações visuais<sup>27</sup>.

Serrano (2009) defende que apesar destas capacidades visuais, durante muitos séculos, o papel do design editorial e do designer na área literária era quase invisível, pois a sua função era a de melhorar a tipografia e a legibilidade do texto, criando os “retângulos cinzentos de texto justificado”<sup>28</sup>. Mas, com a evolução dos tempos surgiram várias vozes discordantes que se esforçaram por dar visibilidade ao design editorial, aos designer e à sua importância na construção do livro (Serrano, 2009). Neste contexto, o papel de autoria para o designer surge<sup>29</sup>, quer na construção de romances híbridos originais, quer na construção de um romances remediados.

Na construção de um romance híbrido (original) o escritor normalmente convida o designer para uma parceria, onde o texto e os dispositivos gráficos são construídos simultaneamente. O designer assume assim ser coautor da narrativa<sup>30</sup>, um papel que poucos escritores estão dispostos a partilhar. Como Poynor (2003) afirma, a maioria dos escritores não gostam de desistir de qualquer aspeto da sua autonomia no romance e não têm nenhum interesse em estender o papel de autor ao designer<sup>31</sup>. A reação dos autores é um reflexo da

---

<sup>27</sup> Wulff (1990:9): *“It is possible that ... designers have an advantage in these situations. Everybody learns to communicate with words, both orally and in writing, while most people — unless they study design or art—are not able to communicate effectively with visual representations.(...)”*;

<sup>28</sup> Sadokierski (2010:22): *“(...) the grey rectangle of justified type is so familiar it is essentially invisible, or clear as an elegant crystal goblet.(...)”*;

<sup>29</sup> Gonçalves (2012:70): *“O designer já não se resume aquele que dá a forma, que dá corpo à mensagem; deste ponto de vista, o designer é agora também editor. Editor da mensagem, da comunicação, da informação.(...)”*;

<sup>30</sup> Casonato (2012:23): *“This implies that the designer is in a way co-author of the piece, a role that very few writers are willing to share.”*;

<sup>31</sup> Poynor (2003): *“(...) because most writers have no desire to give up any aspect of their*

competição que emerge na produção de um livro impresso, pois é na produção que nasce a questão da autoria e o papel que o designer assume no romance híbrido<sup>32</sup>.

Na desenvolvimento de um romance remediado, como se trata de uma obra já escrita e editada o designer tem “carta branca” para desenvolver a sua interpretação gráfica da narrativa, com ou sem autorização do escritor<sup>33</sup>. Exemplo de uma colaboração positiva entre autor e designer é o romance “*VAS: An Opera in Flatland*” (2002) de Tomasula (escritor) e Farrell (designer). Nesta parceria tanto o escritor como o designer partilham o mesmo crédito para a narrativa visual e escrita, pois são igualmente importantes e foram construídas paralelamente. Contudo, existem casos, onde o escritor desempenha também o papel do designer como por exemplo Mark Z. Danielewski com o seu romance híbrido “*House of Leaves*” (2000).

Os romances híbridos são a herança da longa evolução da relação complementar entre a palavra e imagem no livro impresso. A complementaridade entre imagem e texto sempre foi utilizada como ferramenta didática. No entanto, hoje é usada como ferramenta de valorização do livro impresso. O designer assume neste contexto o papel de autor e desenvolve os conteúdos visuais para a construção dos romances híbridos.

No próximo capítulo clarificaremos o que se entende por romance convencional, romance híbrido e as suas ramificações. Apresentaremos as várias tipologias gráficas que podem surgir nas páginas dos romances híbridos e os seus critérios de identificação.

---

*autonomy and no interest in extending the designer's role.”;*

<sup>32</sup> Casonato (2012:34): “(...) But if “any book ideally involves direct collaboration between author, designer, printer and publisher”, how can we regard to the role that designers are called to take? Should they share the very same glory that writers have and be genuinely considered auteurs themselves?(...);

*"Images and graphics are necessary, but not as decoration. They are narrative tools."*

— ERREA, Javier. (2010)

## 02. ROMANCES COMO OBJETOS HÍBRIDOS

### 02.01. ROMANCES HÍBRIDOS

*“The main idea of a hybrid novel is to engage readers in a more dynamic narrative experience. As such, hybrid novels are books that require the readers’ actions and also to be handled and experienced.” (Hernández, 2009)*

Este subcapítulo, está dividido em três partes: a primeira parte, ‘Definições e distinções’, trata de uma forma geral as várias categorias e gêneros na literatura. A intenção é contextualizar das obras híbridas no meio literário. A segunda parte, dispositivos gráficos, consiste numa introdução ao estudo dos vários dispositivos tipológicos que os romances híbridos nos podem apresentar. A terceira parte proporciona uma discussão da ‘Reação Crítica’ ao uso de dispositivos gráficos nos romances.

— Definições e distinções;

O romance<sup>34</sup> é um gênero literário onde a narrativa é em prosa e cujo o enredo é uma intriga vivida por personagens. Contudo, os romances também podem ser caracterizados pelo seu tratamento gráfico, como romances “convencionais” ou “tradicionais” e romances híbridos (fig.04, 05). Estes podem ser divididos em: romances híbridos originais; romances remediados e romances híbridos originais remediados.



Fig. 04 e 05 – SADOKIERSKI, Zöe. Representação comparativa entre romances convencionais e romances híbridos (2010).

<sup>34</sup> *Romance*, é um gênero narrativo ficcional em prosa, mais longo que a novela ou conto, em que as personagens são apresentadas com maior densidade psicológica, e o tempo e o espaço são categorias mais elaboradas. Os subgêneros são definidos a partir das temáticas, como amor, história, ficção, não-ficção ou crime.

Os romances convencionais são os que seguem as normas tradicionais de publicação: o conteúdo tipográfico é orientado por regras de paginação onde a leitura do texto é linear; a narrativa está disposta de cima para baixo e da esquerda para a direita. Quando há imagens, estas são geralmente suplementares ao texto.

Dentro do subgênero do romance existe o romance híbrido, onde o tratamento gráfico e o conteúdo remete para a relação complementar entre narrativa e dispositivos gráficos. No entanto, partilhando algumas semelhanças, existe o se designa “criaturas híbridas” ou livros multimodais, livros onde o conteúdo é composto por palavras e imagens que, coexistem lado a lado<sup>35</sup>. No entanto, as imagens podem ser substituídas sem alterar o sentido da narrativa<sup>36</sup>, são livros de imagens onde também há texto, mas não é obrigatório. Como por exemplo: *graphic novels* (*novelas gráficas*), livros de autor ou artista (*artists books*), livros de imagens, literatura infantil (Sadokierski, 2009) (fig. 06).

Os livros multimodais diferenciam-se dos romances híbridos porque não pertencem ao gênero literário romance mas sim a outros tipos literários. Não é apenas o uso de imagens no texto que torna um romance num romance híbrido, mas sim a sua complementaridade na narrativa. Segundo Sadokierski (2009), qualquer livro contendo dispositivos gráficos pode ser considerado multimodal<sup>37</sup>.

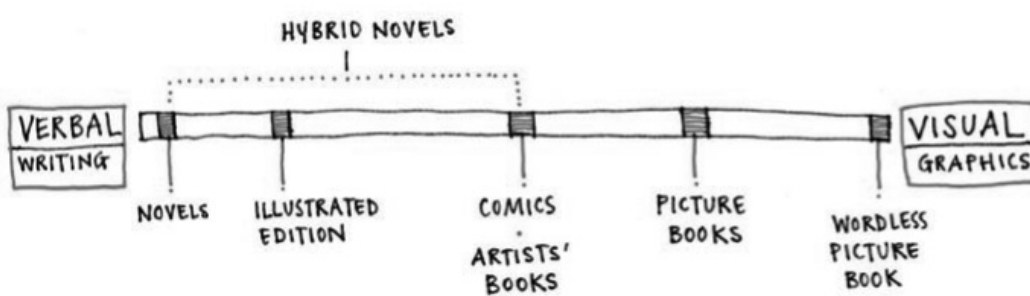


Fig. 06 – SADOKIERSKI, Zöe. Diagrama representacional entre linguagem verbal e linguagem gráfica (2010).

<sup>35</sup> Sadokierski (2010: 3): “‘Multi-modal’ implies word and image coexist side by side, in their original modes.”;

<sup>36</sup> Sadokierski (2010:50): “(...)is not a hybrid text, because the writing and drawings can be separated without significantly changing the primary text.”;

<sup>37</sup> Sadokierski (2010: 25): “any novel containing graphic devices is multi-modal, but here, only novels where those devices are integral to the story are defined as hybrid novels.”;

— Romances Híbridos;

Para Sadokierski (2010), romances híbridos são romances que combinam a palavra e a imagem (dispositivos gráficos) para formar um tipo de experiência que não é nem puramente verbal nem puramente visual<sup>38</sup>. Os dispositivos gráficos são essenciais para a narrativa e não podem ser removidos sem alterar significativamente o texto principal. A noção de híbrido designa a relação entre palavra e a imagem produzindo uma nova espécie, uma nova criatura e, por sua vez, uma nova linguagem<sup>39</sup>.

Segundo Hernández (2009), um romance híbrido é um gênero literário dentro dos romances, onde a imagem (dispositivos gráficos — ilustração, fotografia, diagramas ou tratamentos tipográficos) e o texto principal se complementam e têm como objetivo cativar e manter o interesse do leitor. Estes elementos podem acrescentar interatividade dando à página impressa a sensação de uma superfície visual multidimensional, incentivando a imaginação ativa dos leitores. É um tipo de romance onde a narrativa exige por vezes ações do leitor para ser experienciada e compreendida. É da opinião do autor que apesar de ser um estilo de livros que o público tradicional não está acostumado, a sua presença no mercado tem vindo a aumentar gradualmente (Hernández, 2009)<sup>40</sup>.

Casonato (2012), emprega o termo romances de metaficção (*metafiction novels*) para designar os romances híbridos e descreve-os como romances que vão para além do conteúdo. São romances auto reflexivos pois o leitor reflete-se na narrativa. Metaficção pode ser descrita como ficção transfigurada para a realidade: tem como objetivo fazer com que o leitor experiencie a narrativa identificando a ficção na realidade, usando os dispositivos gráficos como transcendência do texto<sup>41</sup>. Casonato (2012) afirma que os dispositivos

---

<sup>38</sup> Sadokierski (2010): “Written and graphic elements are grafted together into a cohesive primary text – a hybrid text.”;

<sup>39</sup> Sadokierski (2010:25): “novels in which graphic devices like photographs, drawings and experimental typography are integrated into the written text. Within hybrid novels, word and image combine to create a text that is neither purely written, nor purely visual. Although not new, hybrid novels are increasingly appearing in commercial publishing, and increasingly recognised as an insufficiently explained phenomenon by both literary critics and academics.(...)”;

<sup>40</sup> Hernández, (2009): “the use of visual devices in books — to encourage us to read them in our own hands and feel the experience, which we cannot feel through the digital world — is increasingly important.”;

<sup>41</sup> Casonato (2012:45): “In other words, meta-fiction can be described as fiction about the nature and purposes of fiction, the prefix meta standing for beyond or transcending. In meta-fiction, authors are used to break out of the narrative to address the nature of what they are

gráficos devem sempre melhorar a experiência de leitura e não obstruí-la<sup>42</sup>. A autora também afirma que os romances híbridos não podem ser comparados com os romances convencionais pois apesar de partilharem o mesmo formato, o tipo de experiência que cada um oferece é substancialmente diferente, na medida em que o romance híbrido proporciona ao leitor uma abordagem mais interativa e lúdica da narrativa. É uma exploração de escrita visual com intervenções gráficas como parte integrante da narrativa (Casonato, 2012).

A definição de romance híbrido continua em construção, não sendo possível apresentar uma noção definitiva. É um conceito ambíguo. São romances onde as palavra e as imagens se combinam e interagem com o intuito de criar uma nova linguagem que contém ação para o leitor, incentivando a curiosidade sobre a narrativa e exigindo ação.

Distinguimos os romances híbridos de romances convencionais através de algumas características. Estas características alteram-se consoante os diferentes autores. Sadokierski (2010), usa os seguintes critérios:

- os livros devem pertencer ao género literário Romance;
- os dispositivos gráficos devem ser "desenhados" como parte integral do manuscrito original, e não como acrescento a uma edição anterior;
- os dispositivos gráficos devem são constituintes do conteúdo, não deve haver nenhuma evidência de que estes dispositivos podem ser adicionados, substituídos ou removidos do texto pois são intrínsecos ao texto principal.

Apesar de concordar com alguns critérios de Sadokierski, Hernández acrescenta:

- tem de haver uma relação predominante entre o texto e a imagem, ou seja, o corpo de texto e os dispositivos gráficos como ilustração, fotografia, diagramas ou tratamentos tipográficos são dependentes um do outro e não podem ser substituídos;

---

*actually doing in the story itself.(...)"*;

<sup>42</sup> Casonato (2012:25): "(...)this new interactivity is less about the reader having to create a story and more about offering the reader opportunities to find more of the story for themselves(...)" ;

- os dispositivos gráficos têm de ser manuseados, têm de requerer ações do leitor, para este interagir diretamente ou indiretamente com a história;
- não podem ser considerados como livros infantis, romances gráficos, bandas desenhadas ou livros de artista.

— Dispositivos gráficos;

Para compreender o papel que os dispositivos gráficos têm no texto principal, temos de abordar o conceito de paratexto<sup>43</sup>. Segundo o conceito apresentado por Gérard Genette (2009), os dispositivos gráficos nos romances tradicionais são convencionalmente suplementares e apenas o apoiam, não fazendo parte do texto principal. No entanto, Genette também admite que os dispositivos gráficos não são supérfluos<sup>44</sup>.

Para compreender a noção de paratexto, é necessário entender que texto principal é o conteúdo, não mediado, do escritor. É o processo da obra imaterial (formato digital) a material (formato impresso) para as mãos do leitor. A relação entre autor e leitor é sempre mediada. Para Genette (2009), paratexto são os elementos que enquadram e apresentam o texto (desde o título ao papel); é o conjunto de elementos que são necessários para um texto principal se materializar num objeto. Genette (2009) afirma que o paratexto está dividido em duas partes: peritexto e epitexto (fig.07).

- PERITEXTO – Função retórica/comunicacional – são dispositivos ou recursos contidos no interior do livro. O Peritexto associa-se a aspectos espaciais, temporais, substantivos, pragmáticos e características funcionais. Estes aspectos funcionam como limiar da interpretação do texto principal. Ex: Títulos, subtítulos, tipografia, capa, índice, pseudónimos, prólogos, diagramação, notas, dedicatórias, epígrafes, prefácios, epílogos, posfácios.

---

<sup>43</sup> *paratexto*, é a franja textual que rodeia um texto e cuja finalidade consiste em fazer a adaptação entre o texto e o público. Termo que privilegia a abordagem textual de um livro.;

<sup>44</sup> Genette, (2009): “[Paratexts] surround and extend [the text] precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text’s presence in the world, its ‘reception’ and consumption in the form... of a book... the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers.”;

— EPITEXTO – Função material – dispositivos ou recursos exteriores ao livro. Epitexto são elementos que compõem a “história” do livro, a apresentação do texto de forma material. Ex: marginália<sup>45</sup>, entrevistas, marketing, catálogos ou diários autor, anotações.

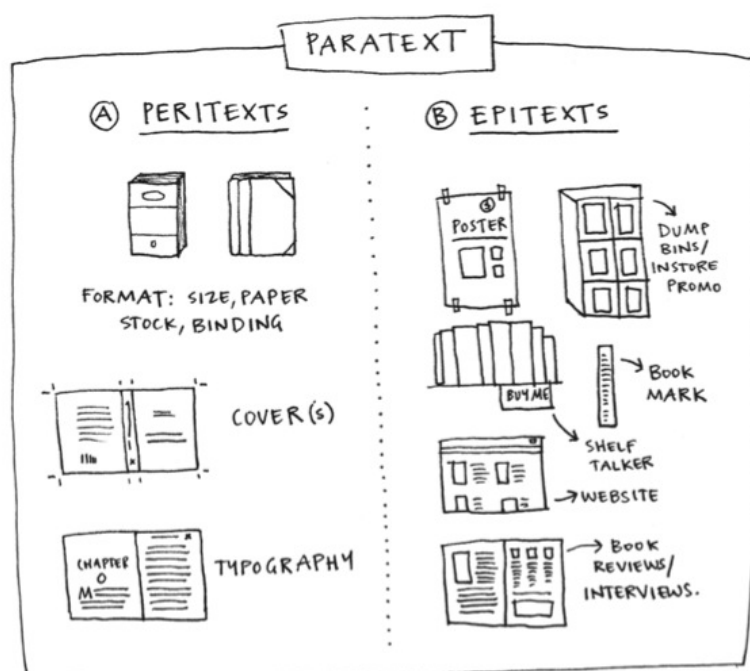


Fig. 07 – SADOKIERSKI, Zöe. Diagrama da divisão de Paratexto em Peritexto e Epitexto (2010).

Sadokierski (2010) expande a noção de paratexto na perspectiva do design de comunicação, adotando o termo “embalagem articulada” (*articulate package*). “Embalagem” descreve a função material do paratexto. Sadokierski (2010) assume os dispositivos gráficos como uma extensão do paratexto, enquanto são elementos que afetam a interpretação do texto<sup>46</sup>. Ou seja, “embalagem articulada” é o texto principal materializado com recursos visuais que participam na interpretação do texto<sup>47</sup>. Além dos

<sup>45</sup> *Marginália*, termo que designa “coisas escritas na margem”; refere-se tanto à escrita como à decoração colocada nas margens de um manuscrito; estes elementos podem fazer parte do plano inicial do trabalho, mas também podem ser secundários. Podem incluir anotações, diagramas, notas ou comentários;

<sup>46</sup> “*The articulate package = material + typographic + graphic devices*” (Sadokierski, 2010);

<sup>47</sup> “*(Typography + graphic elements) + materiality = book design. + Materiality (tangible form)*” (Sadokierski, 2010:21);

elementos paratextuais e dos dispositivos gráficos, Sadokierski (2010), tal como Genette (2009), mencionam a intertextualidade como uma possibilidade de explorar novas formas de trabalhar o texto.

Intertextualidade<sup>48</sup> diz respeito à existência de um texto dentro ou através de outro texto. O texto não reside no texto em si mas é produzido pelo leitor em relação ao texto principal ou à complexa rede de textos que podem estar relacionados com o processo de leitura. Existem várias formas de assimilarmos a intertextualidade num texto como: sinais de leitura ou marginália. Como por exemplo, no romance híbrido “*Finnegates Wake*”(1922) de James Joyce, na fig.08.

A noção de paratexto lançada por Genette (2009) não inclui necessariamente os dispositivos gráficos, pois assume-os como suplementares e supérfluos. No entanto, Sadokierski argumenta que os dispositivos gráficos podem ser vistos como uma extensão do texto, sendo elementos paratextuais. Ou seja, esta abordagem considera que os dispositivos gráficos são parte integrante do romance e, por sua vez, deixam de ser vistos como artifícios da narrativa.

Os dispositivos gráficos são muitas vezes usados para exemplificar visualmente o que verbalmente não se consegue<sup>49</sup>. Foer (2006) afirma que a maior parte dos dispositivos gráficos que utiliza no livro, apresenta-os porque não encontra outra forma mais eficaz de explicar. Para Casonato (2012), os dispositivos gráficos devem ser utilizados para acrescentar e não para diminuir a experiência do leitor: para revelar uma nova interpretação do texto; estimular o leitor; desafiá-lo numa leitura com ativa em vez de passiva.

Segundo Sadokierski (2009), os dispositivos gráficos podem ser divididos por tipologias e há cinco tipologias que se revelam frequentemente: tipografia, dispositivos fotográficos, diagramas, elementos ilustrativos e elementos efémeros. No entanto, a autora argumenta que estas tipologias são uma categorização geral das tipologias mais comuns nos romances híbridos que analisou<sup>50</sup>. A

---

<sup>48</sup> O termo foi lançado por Julia Kristeva, em 1966, numa tentativa de sintetizar a semiótica de Ferdinand de Saussure com o dialogismo de Bathkin, sendo que a noção de intertextualidade substitui a de intersubjetividade, pois o texto não é transmitido diretamente do autor ao leitor mas mediado por códigos pré-estabelecidos.;

<sup>49</sup> Foer (2006) citado por Sadokierski (2010): “*Most of what I do in my books I do exactly because I can’t explain in any other way.*”;

<sup>50</sup> Todos os termos usados para as tipologias são traduções livres dos nomes anglo saxónicos apresentados na investigação de Sadokierski.;

acompanhar as definições das tipologias é apresentado vários exemplos das mesmas<sup>51</sup>.

- Tipografia (não convencional) – é o arranjo visual detalhado do texto, ou seja é a visualização da comunicação escrita, englobando tanto a antiga caligrafia como a tipografia digital.  
Ex: STERN, Laurence (1759). “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” ; JOYCE, James. (1939) *Finnegans Wake*; JOHNSON, B. S. (1969). “The Unfortunates”; DANIELEWSKI, Mark Z. (2000). “House of Leaves” (2000); S. FOER, Jonathan (2002). *Everything is illuminated*; HALL, Steven (2007) “The Raw Shark Texts”; THIRLWELL, Adam. (2012) “Kapow!”; SAPORTA, Marc (2011) “Composition No.1”.
- Dispositivos fotográficos – são reproduções de fotografias ou originais (produzidas especificamente para o romance) ou adaptados (fotografias que são reutilizadas). A fotografia é considerada um meio de memória associado com o mundo real.  
Ex: GRUEN, Sara. (2006) “Water for Elephants” (2006); RIGGS, Ransom (2012). “Miss Peregrine’s: Home for peculiar children”.
- Diagramas – são gráficos, mapas, desenhos de instrução ou códigos visuais. Desenhos que têm como objectivo simplificar conjuntos de dados complexos, mas desenhados de forma simplificada.  
Ex: A. ABBOTT, Edwin (1884). “Flatland : A Romance of Many Dimensions” (1884); TOMASULA, Steven (2004). “VAS: An Opera in Flatland” (2004).
- Elementos ilustrativos – são ilustrações que são parte integrante do texto principal. São elementos que o narrador ou as personagens estão cientes de que estes existem.  
Ex: CLARKE, Susannah. (2004) “Jonathan Strange & Mr Norrell”.
- Elementos efêmeros<sup>52</sup> – são “objetos” criados para uma função efêmera e depois adaptados para outra função. Exemplos são: bilhetes de viagem, menus, etiquetas, convites e calendários.

---

<sup>51</sup> Os exemplos de romances híbridos são apresentados paralelamente com cada tipologia estão organizados por ordem cronológica. A visualização dos romances híbridos destina-se a demonstrar a versatilidade que os dispositivos gráficos podem ter na área do design de comunicação e como estes podem criar uma nova leitura. A seleção cumpre uma intenção demonstrativa e exemplificativa do funcionamento dos dispositivos e de tornar a informação, até agora discutida, mais compreensível. Procurou-se seleccionar aqueles que tornam mais evidente o contributo dos dispositivos gráficos para a narrativa, ajudam a contar transmitir a história assim exemplificando a interdependência entre texto e os dispositivos gráficos.;

<sup>52</sup> o termo surgiu no Centro de Estudos Efêmeros na *Reading University*. Trata-se de “objetos” que deixam de ter propósito original e são adaptados para o romance, ganhando assim uma nova vida (Sadokierski: 2009).;

Apesar de Hernández (2009) adotar as classificações tipológicas definidas no estudo de Sadokierski (2010), modifica algumas e justifica essa mudança mediante com o objetivo do seu estudo. Hernández (2009) afirma que as tipologias mais regulares nos livros que analisou são: tratamentos tipográficos (não convencionais), fotografias, desenhos, diagramas e *flip books*<sup>53</sup>. Para Casonato (2012:62) a classificação pode ser dividida em tipografia, fotografia, ilustração, *layout* e infográficos.

No âmbito desta dissertação foi considerado pertinente manter algumas das tipologias definidas por Sadokierski (2010) como: tipografia (não convencional), dispositivos fotográficos, diagramas, elementos ilustrativos. No entanto, optou-se por substituir “elementos efêmeros” pela tipologia “corte e/ou colagem”, pois mediante a informação analisada concluiu-se que a tipologia elementos efêmeros é apenas mencionada no trabalho de Sadokierski (2010). A tipologia corte e/ou colagem é utilizada como tipologia principal em vários romances híbridos, como “*Tree of Codes*” (2010) de Jonathan Safran Foer sendo que os elementos efêmeros são apenas usados em pequenos apontamentos na narrativa, como por exemplo no romance híbrido “*The Mysterious Flame of Queen Loana*” (2004) de Humberto Eco.

— Corte e/ou colagem – é uma intervenção física sobre o suporte. Ou seja, o designer ou autor tem o poder físico para alterar a disposição da página, adicionando ou retirando informação física.

Ex: RAWLE, Graham (2005) “*Woman’s World: a Graphic Novel*”;  
QUENEAU, Raymond.(1961) “*Cent mille milliards de poems*”;  
FOER, Jonathan S. (2010) “*Tree of Codes*”.

— Reação crítica;

*Gimmick* é um termo de marketing que se refere a uma novidade ou ao incentivo suplementar para a compra de um objeto. Se transferirmos este conceito para a literatura, i.e. os dispositivos gráfico como *gimmicks*, os críticos define-os como técnicas de marketing e não como dispositivos integrais na narrativa. Afirmam que estes dispositivos gráficos são desnecessários e que as imagens privam o leitor do direito de criar a sua própria representação mental. (Sadokierski, 2009)

---

<sup>53</sup> *flipbooks* ou folioscópico, é uma coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral no formato de um livreto para ser folheado dando impressão de movimento, criando uma sequência animada sem a ajuda de uma máquina.

Como Steven Hall (2007)<sup>54</sup> afirma, tanto escritores como designers contemporâneos têm de estar dispostos a enfrentar este tipo de ceticismo quando publicados. Hernández (2010) afirma que, nem tudo na publicação impressa é para ser lido de forma tradicional, que temos de dar azo a novos modos de leitura, que correspondem a novos modos de escrita<sup>55</sup>.

O escritor Jonathan Safran Foer é um dos vários escritores considerados como “cisnes negros” no meio literário (Upchurch, 2005), graças às suas experimentações no campo romances híbridos (Casonato, 2012)<sup>56</sup>. Embora as suas tentativas de combinação de imagens com narração tenham revelado destreza e sucesso, Foer ainda manifesta o seu descontentamento com o facto dos críticos literários julgarem o uso de imagens nos romances como *gimmicks* para disfarçar a fraca linguagem do escritor e da narrativa<sup>57</sup>.

Conclui-se assim, que os dispositivos gráficos são muitas vezes encarados como *gimmicks* ou chamarizes de *marketing*. São muitas vezes julgados como ferramentas de ilusão para mascarar uma má escrita ou má narrativa. Como consequência, os romances híbridos, são rotulados como romances experimentais.

No subcapítulo seguinte, Sumário Visual, exemplifica-se num estudo visual, como os dispositivos gráficos são articulados na narrativa de um romance, “Extremely Loud & Incredibly Close” (2005) de Jonathan Safran Foer.

---

<sup>54</sup> Heller citado por Casonato (2009:17): “*Novelists integrating typo/graphic devices within their texts often have to face this type of skepticism.(...)*”;

<sup>55</sup> Hernández (2009:4): “*(...)not everything in print is to be read in a traditional way; there are new modes of reading which correspond to new modes of writing 6 ‘which correspond to new modes of writing (...)’*”;

<sup>56</sup> Casonato (2012:22): “*Jonathan Safran Foer considered another black swan in the field of literary experimentation. Though his attempts of combining images with his narration result to be fairly flexible and sensible. Foer complains that “the use of images in novels is still considered to be a gimmick or some expression of failure of language.”*”

<sup>57</sup> Foer citado por Casonato (2012:22): “*Jonathan Safran Foer is to be considered another black swan in the field of literary experimentation. (...) though his attempts of combining images with his narration result to be fairly flexible and sensible. Foer complains that “the use of images in novels is still considered to be a gimmick or some expression of failure of language”.*;

## 02.01.01. SUMÁRIO VISUAL

Para percebermos como os dispositivos gráficos são articulados numa narrativa, desenvolvemos um estudo usando o romance “*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2005)<sup>58</sup> de Jonathan Safran Foer como exemplo. O estudo destina-se à visualização e demonstração da versatilidade que os dispositivos gráficos podem ter na área do design de comunicação para a criação de uma nova linguagem. Procurou-se selecionar os dispositivos gráficos que tornam mais evidente o seu contributo na narrativa e que melhor ajudam a transmitir a história.

O romance foi escolhido a partir da longa lista<sup>59</sup> de romances híbridos recolhidos durante a pesquisa e é o romance que mais dispositivos gráficos apresenta na narrativa<sup>60</sup>.

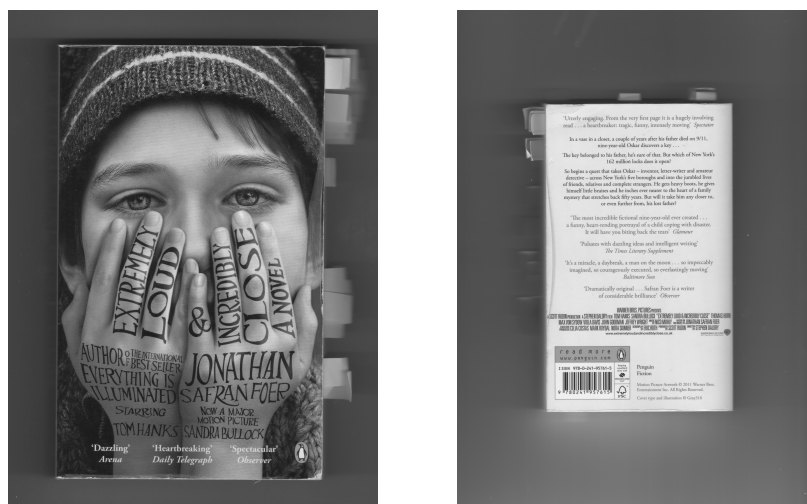


Fig. 08, 09 – Capa e contra-capa do romance “*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2005) de Jonathan Safran Foer.

## 02.01.02. SINOPSE

“*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2005) observa a vida de três gerações da família *Schell*, traumatizadas após a morte de um ente querido. Thomas, pai de Oskar (um menino de 9 anos que anda sempre de branco) morre no ataque terrorista ao *World Trade Centre*, dia 11 de setembro. (Jain, 2005)

<sup>58</sup> A edição analisada é de 2011 publicada pela editora Penguin Books, em inglês. ;

<sup>59</sup> Em anexo.;

<sup>60</sup> Hernández (2009:14): “(...) uses a wide range of graphic devices, from blank pages and a flip book to photographs which work as a part of the text. It also includes typographic elements to alter the pace of the reading. (...)” ;

As personagens principais do romance são: Oskar, a avó que vive do outro lado da rua e o avô mudo (Thomas Sênior) que, apesar de ter abandonado a esposa enquanto ela estava grávida (de Thomas, pai de Oskar), volta para casa sem ninguém saber. As três vezes diferentes são reconhecíveis à primeira vista através dos dispositivos gráficos usados no texto, pois estes alteram-se conforme o narrador.

A história começa quando Oskar volta do enterro do seu pai, acompanhado pela mãe e a avó. Quando chega a casa, fecha-se no roupeiro do pai e, devido a um ataque de pânico, parte uma jarra, onde se encontrava uma chave desconhecida e um envelope com a palavra “BLACK”. Essa chave embarca-o numa aventura por Nova Iorque à procura da correspondente fechadura.

Ao longo desta aventura, Oskar conhece o avô, que o acompanha para todo o lado, mas que nunca se dá a conhecer como avô mas sim como inquilino da avó.

Os pais são mencionados na narrativa, não de forma direta mas através das histórias de Oskar. Assim, nota-se uma distância entre este e a mãe por causa da morte do pai.<sup>61</sup> No entanto sente-se a presença do pai através dos elementos ilustrativos.

### 02.01.03. Identificação da tipologia

Os dispositivos gráficos presentes neste romance híbrido estão divididos em quatro tipologias: dispositivos fotográficos, tipografia, diagramas e elementos ilustrativos. (Kirn, 2005)

Alguns dos dispositivos gráficos só se compreendem quando são apresentados em conjuntos temáticos da narrativa, como: “*Stuff That Happened To Me*”; “*The Falling Man*”; “*Abby Black*”; “*A simple solution to an impossible problem*”. Cada conjunto de dispositivos está intitulado com citações da narrativa.

O objetivo destes conjuntos é desenvolver um paralelo entre a narrativa e os dispositivos. Todos os conjuntos presentes nesta investigação são formados de modo a haver uma melhor compreensão e apresentação do conteúdo da narrativa.

---

<sup>61</sup> Citação do livro “*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2005:71): “*That secret was a hole in the middle of me that every happy thing fell into.*”;

### 02.01.03.01. DISPOSITIVOS FOTOGRÁFICOS

Os dispositivos fotográficos são a tipologia predominante neste romance, pois são as referências da realidade de Oskar. Todos os dispositivos fotográficos estão em preto e branco e são, maioritariamente, apresentados na página da direita de duas formas: em página inteira preenchida (fig. 10 / 11 / 12) ou delimitada com o formato do texto.

Os dispositivos aparecem visualmente isolados do texto principal e afastados da sua explicação. Esta ação tem como objetivo desenvolver a expectativa no leitor para a próxima página.



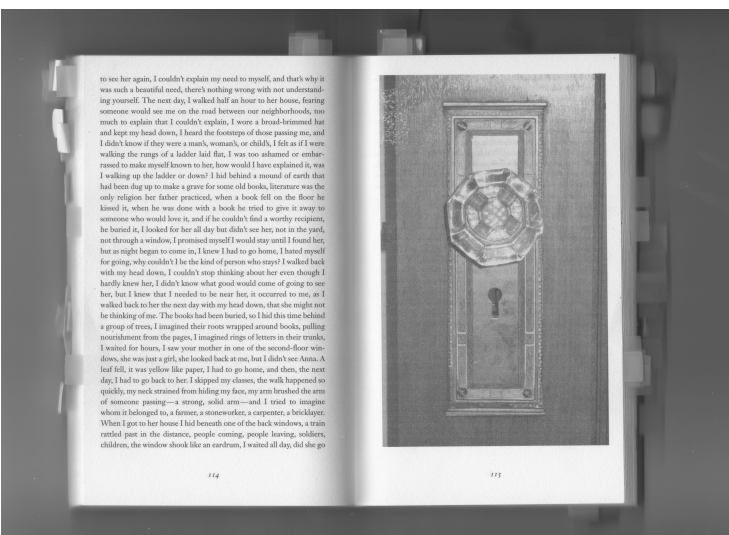
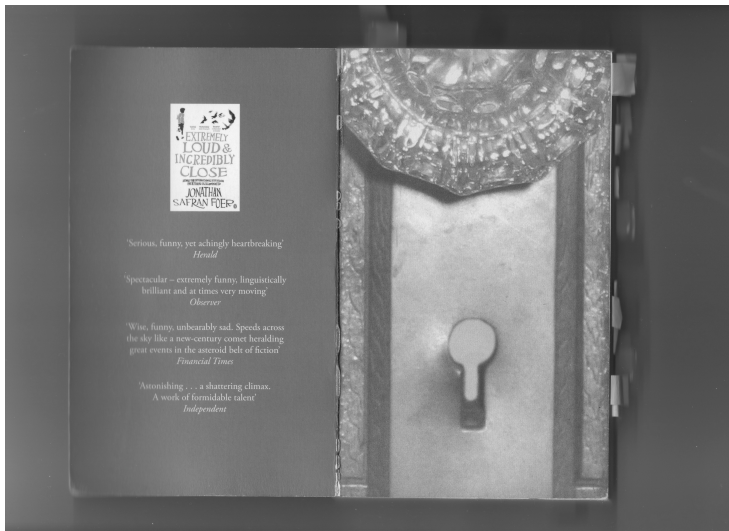
Fig. 10, 11, 12 – FOER, Jonathan. “Extremely Loud & Incredibly Close” (2005), pps. i, ii, v (2010).

### “THE KEYHOLES”

“*The Keyholes*” ou “Fechaduras” são um conjunto de dispositivos fotográficos captados por Thomas Sénior, para o seguro da casa. No entanto, foram adaptados para a história como narrativas visuais para representar os seus sentimentos e estão associadas a cartas que Thomas Sénior escreve para o seu filho (Thomas) antes e depois deste morrer.

As fechaduras são também uma analogia para o leitor, como curiosidade que este tem pela vida íntima desta família, sendo um apelo ao sentimento voyeur<sup>62</sup> do leitor.

<sup>62</sup> *voyeur*, termo francês *voyeurism*. Patologia que consiste na obtenção de prazer sexual pela observação dissimulada de cenas de cariz íntimo ou erótico. Curiosidade patológica por tudo o que é privado e íntimo.



Figs. 13, 14, 15 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 1, 29, 115.

O primeiro dispositivo é apresentado na pp. i (fig.13) frontalmente e em página inteira preenchida. Sendo a primeira página do romance, é a primeira mensagem que o leitor retém. O dispositivo é um *close-up* de uma fechadura debaixo do puxador de vidro.

O segundo dispositivo está exposto na pp. 29 (fig.14) frontalmente e com o formato do texto principal. Aparece no meio da carta<sup>63</sup> de 5/21/63, que foi escrita a partir do aeroporto enquanto Thomas Sênior abandonava a avó grávida. O dispositivo é um puxador de vidro por cima de uma fechadura, estando uma chave inserida e girada num ângulo de 45° para a direita.

Continuando na carta, é apresentada na pp. 115 (fig.15) uma fechadura livre debaixo do puxador de vidro e, apesar de parecer igual à da pp. 29, apresenta ligeiras diferenças. Na narrativa, Thomas Sênior relembra a sua verdadeira paixão, a irmã da avó, Anna.

No fim da carta é apresentada na pp. 134 (fig. 16) a mesma fechadura da pp. 29, mas com a chave rodada para o lado esquerdo deixando-a na vertical. Neste enredo, Thomas Sênior tenta justificar o abandono da esposa e do seu filho. A chave rodada é usada como analogia aos sentimentos de Thomas Sênior, remetendo para a abertura dos seus sentimentos para com o filho.

No meio de outra carta, 4/12/78 (15 anos depois da última), na pp. 212 (fig. 17) aparece uma porta de madeira com puxador e espelho de metal mas sem fechadura. Escrita a partir de Dresden, descreve como correu as ruas, durante a 2º Guerra Mundial, à procura de Anna. Através da carta percebemos o seu trauma e como se tornou numa porta fechada, sem chave. Este dispositivo é uma metáfora visual da sua solidão e da sua incapacidade de amar.

Presente na última carta, de 9/11/03 (2 anos após a morte de Thomas), é apresentada na pp. 265 (fig.18) uma fechadura por cima de um puxador de metal moderno. Esta carta foi escrita no presente, justificando-se, assim, a fechadura. É uma carta que nunca será lida. No verso da página está a citação dos *daybooks*<sup>64</sup> de Thomas Sênior a pedir desculpa ao filho (fig. 18, lado esquerdo) — “*I’m sorry.*”.

---

<sup>63</sup> Carta de Thomas Sênior, 5/21/63, intitulada “*WHY I’M NOT WHERE YOU ARE*” .;

<sup>64</sup> *daybooks*, livros ou cadernos diários para pequenas anotações, normalmente são de pequeno porte, em formato de bolso.

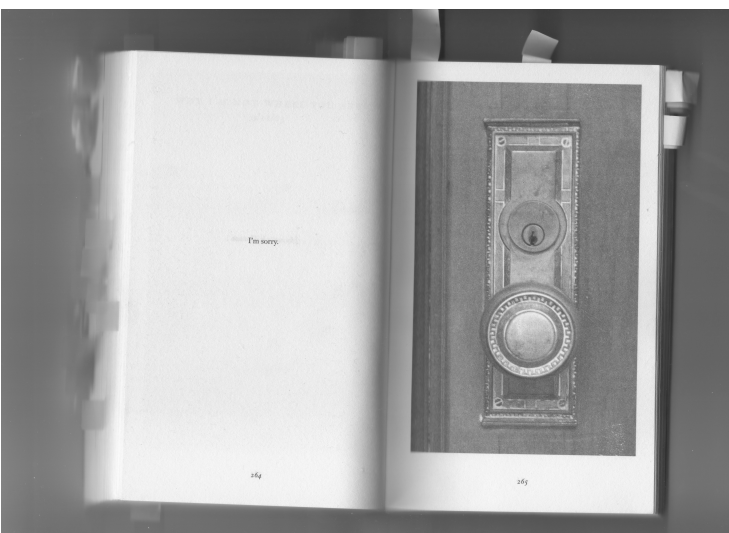
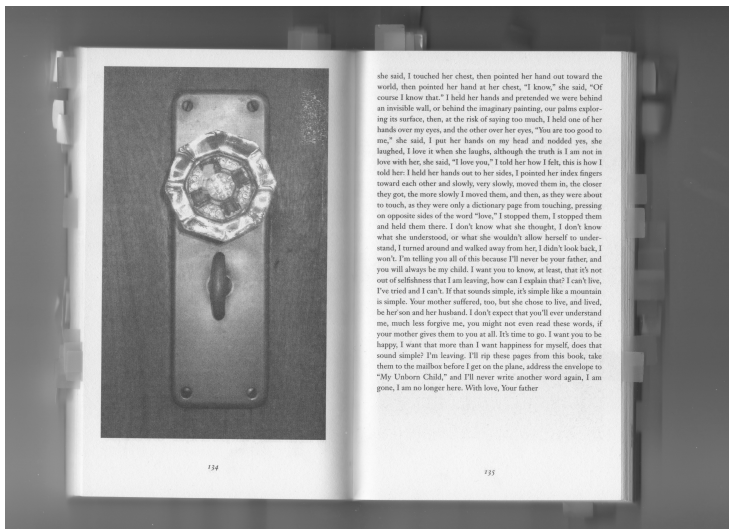
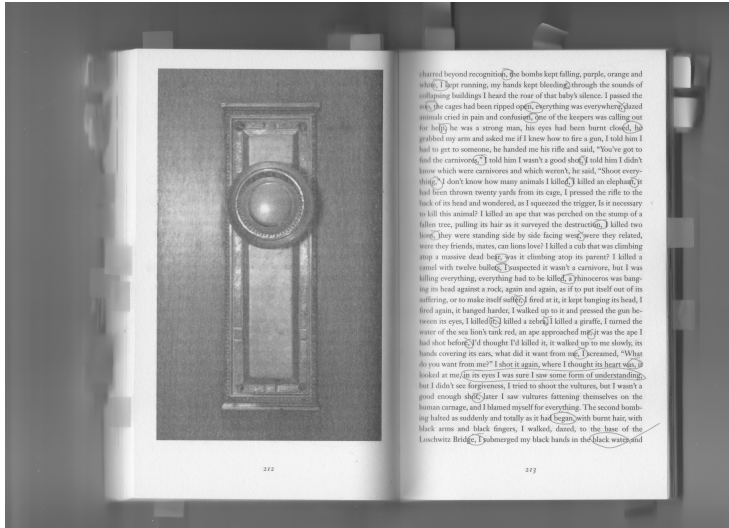


Fig. 16, 17, 18 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 134, 212, 265.

## "STUFF THAT HAPPENED TO ME"



Fig. 19 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pp. 54-55.

“*Stuff that happened to me*” é um álbum fotográfico designado como “coisas que aconteceram comigo”, construído por Oskar após a morte do pai. Composto por vinte e cinco dispositivos, em que quinze são páginas consecutivas (pps. 53-67) e dez são apresentados aleatoriamente na narrativa (pps. 148, 155, 166-167, 191, 198, 241, 246, 253, 318), entende-se que cada dispositivo representa um momento ou sentimento de Oskar, fig. 19.

Todos os dispositivos do álbum foram encontrados ou fotografados por Oskar ao longo da sua aventura. Algumas são violentas e perturbadoras. E, apesar do álbum ser designado “coisas que aconteceram comigo”, muitas não lhe aconteceram mas sentiu-as como se lhe tivesse acontecido. São representações de sentimentos que não consegue verbalizar.

A imagem que lhe é mais significativa e perturbadora é apresentada múltiplas vezes na narrativa, chamando-lhe “O homem em queda” ou “*The Falling Man*” (fig. 20).

**"THE FALLING MAN"**

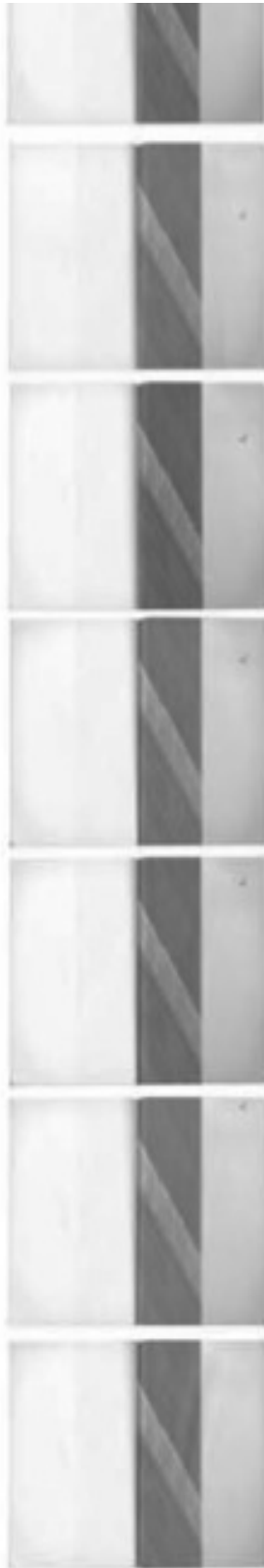


Fig. 20 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005)  
pps. 327-368.

## “THE FALLING MAN”

“*The Falling Man*” é um conjunto de dispositivos fotográficos que representam uma fotografia documental em várias perspetivas (fig.20). É a representação desfocada de um homem em queda livre, para fugir às chamas da segunda torre gémea, durante o ataque de 11 de setembro. Encontrada na internet, Oskar questiona-se obcecadamente se esta captação desfocada é o seu pai. Existem várias repetições deste dispositivo ao longo da narrativa, que tem como intenção assombrar o leitor. Está presente na pp. 59, a representação do homem quando começa a cair, na pp. 205 o homem ainda caindo e, na pp. 62 um *close up* do homem em queda.

No final do enredo, a avó conta a Oskar um sonho que tem, onde o tempo volta para trás e o corpo que flutua volta para dentro do edifício, desfazendo a tragédia; onde a representação do homem retorna para a torre e tudo volta ao que deveria ser. Nas quinze páginas finais do romance (pps. 327-368), é apresentado um *flipbook*<sup>65</sup> feito por dispositivos fotográficos da queda do homem.

Este dispositivo obriga uma participação direta dos leitores, forçando-os a se associar ao ato do tempo voltar para trás, acabando por dar vida ao homem que está nas suas mãos. Esta ação é poderosa especialmente porque se trata de um facto real. O leitor retrocede visualmente à morte “real” de um homem.

Segundo Sadokierski (2010), os dispositivos fotográficos apresentados no *flipbook* são foto-manipulações de uma fotografia documental pois, em termos físicos, um corpo humano a cair de um prédio em queda livre não teria um movimento congelado e exatamente na mesma posição.

---

<sup>65</sup> *flipbook* (termo anglo saxónico) ou folioscópico é uma coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral no formato de um livro para ser folheado dando impressão de movimento, criando uma sequência animada sem a ajuda de uma máquina.

### “ABBY BLACK”



Fig. 21, 22, 23 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005)  
pps. 5, 98, 289.

Quando Oskar encontra a chave desconhecida, depara-se com um envelope com a palavra “BLACK”. Após a ida à papelaria<sup>66</sup> apercebe-se que “BLACK” pode ser o sobrenome de alguém. Decide, então, procurar nas páginas amarelas todas as pessoas com o sobrenome Black, sendo a primeira Abby Black.

Ao procurar a casa de Abby, atravessa a *Brooklyn Bridge* (pp.89), e ao chegar à porta (pp.92/fig.23) depara-se com uma discussão doméstica. Ao entrar na casa, ouve a voz de um homem, que designa como “*uma pessoa desesperada*” (“*a desperate person*”). Abby começa a chorar e, para confortá-la, Oskar diz que os seres humanos são os únicos animais que choram. Abby responde que os elefantes também o fazem, enquanto aponta para uma imagem na parede (pp.95/ fig. 21). Para Oskar, a imagem era bizarra pois era um olho gigante a olhar diretamente sobre si e, por sua vez, para o leitor com sentimento de dor. Oskar pede-lhe um beijo, o qual ela recusa educadamente. Então, este pede para lhe tirar uma fotografia (pp.98/fig.22). Neste pequeno enredo, Oskar vê em *Abby Black* uma pessoa magoada e reflete-se nesses sentimentos, daí o beijo e o retrato. Identificou-se com a sua dor.

<sup>66</sup> Situação que irá posteriormente explicada na tipologia elementos ilustrativos.

**“A SIMPLE SOLUTION  
TO AN IMPOSSIBLE PROBLEM”**



Fig. 24, 25, 26 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005)  
pps. 289, 294, 303.

“Uma simples solução para um problema impossível” é a resolução da aventura de Oskar e do dono da chave e da fechadura.

No fim da aventura, Oskar volta à casa de Abby Black (pp. 289/fig.25) mas encontra o marido de Abby, Mr. Black, (a “*pessoa desesperada*”). Oskar ao explicar a sua busca, descobre que a jarra que tinha partido era do pai de Mr. Black (fig. 26) e que tinha sido vendida por engano. Esta continha a chave do cofre do pai de Mr. Black (fig. 26). Oskar, perplexo, não acredita que a chave não desvendava nada para ele, mas sim para outro filho, um que procurava uma chave e não uma fechadura (pp.303). Mr. Black, admirado, convida Oskar a abrir o cofre e, para surpresa de ambos, encontram apenas uma carta.

Quer no conjunto “ABBY BLACK” ou “*A SIMPLE SOLUTION TO AN IMPOSSIBLE PROBLEM*”, os dispositivos fotográficos são fotografias captadas por Oskar e são representações da sua realidade. Contudo, é de reparar que ambos partilham uma fotografia, a da entrada da casa dos Black que está presente na pp. 92 e na pp. 289 (fig.21 e 24). Aparece repetida pois é a casa de duas personagens, em situações distintas.

## 02.01.03.02. TIPOGRAFIA

Neste romance, o arranjo visual da narrativa altera-se conforme a importância do texto, da personagem ou do meio. Foer, altera a apresentação do texto na página através da variação da fonte tipográfica, do tamanho ou da largura da linha de texto, com o objetivo de enviar a mensagem mais realisticamente ao leitor. Os diferentes estilos de composição ajudam a distinguir as diferentes vozes presentes na narrativa.

A primeira presença de tipografia não convencional encontra-se na pp.10 (fig. 27) e trata-se de um recorte de jornal com uma pequena mensagem assinalada de Thomas para Oskar. Esta também é a primeira manifestação que Thomas tem na narrativa<sup>67</sup>. Este dispositivo é também considerado um “duo” pois apresenta duas tipologias: a tipografia e os elementos ilustrativos.

A apresentação do arranjo tipográfico deste recorte tenta assemelhar-se com o *layout* de um jornal. O texto está centrado na página, o tamanho da letra diminui e o espaçamento entre as frases é pequeno.

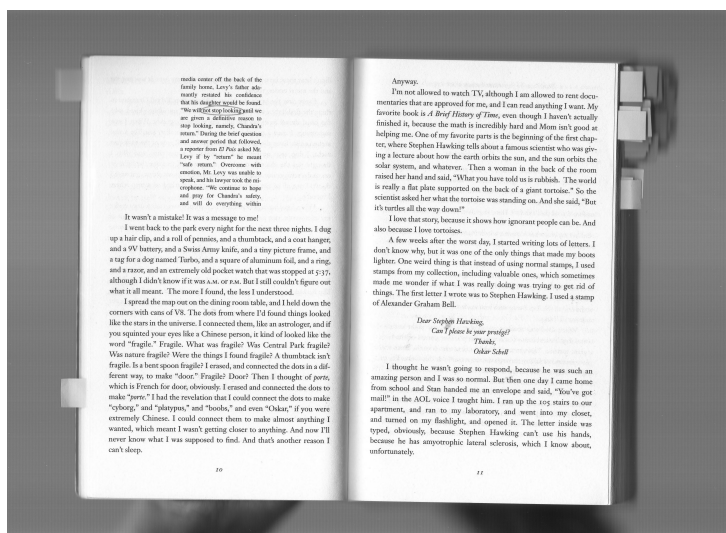


Fig. 27 – FOER, Jonathan S. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 10-11.

<sup>67</sup> A presença de Thomas, Pai de Oskar, na narrativa é sempre indireta e feita através da tipologia elementos ilustrativos.

No início da narrativa, de forma humorística, Oskar escreve várias cartas e envia-as com os melhores selos da sua coleção. As primeiras cartas foram enviadas para Stephen Hawking, que responde automaticamente (pps. 11, 106, 200, 242). No entanto, nas pps. 304 à 305, Hawking responde pessoalmente às cartas afirmando que as leu mas, cada vez que chegava uma nova carta, surgiam mais questões às quais ele não podia responder apesar de as compreender. Ao longo da narrativa, Oskar recebe respostas de Ringo (pp.40), Marcel (pp.51), Patrícia Roxbury da Fundação Americana de Diabetes (pp.151), Marty Mabaltra, o condutor de táxi (pp.193), Gary Franklin (pp.197) e Jane Goodall (pp.199)<sup>68</sup>.

Foer apresenta as cartas na página tentando assemelhar o *layout* das cartas do enredo ao real. O tipo de letra é alterado e passa para itálico. O texto é alinhado ao centro e justificado, criando um pequeno “retângulo cinzento” no meio da página (fig.28).

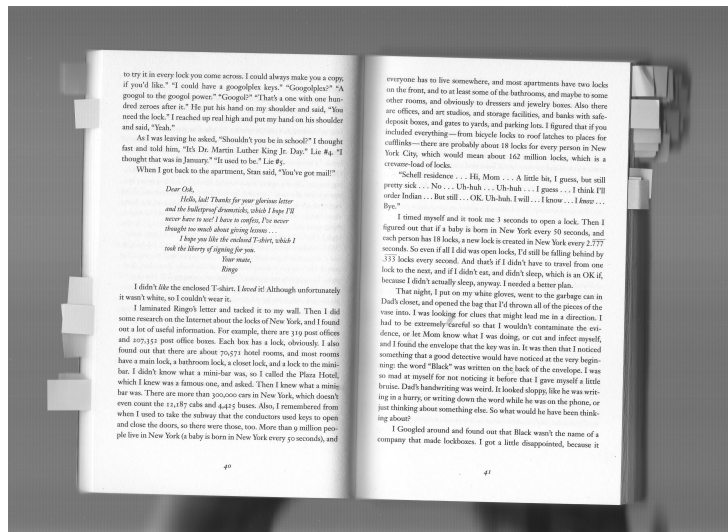


Fig. 28 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 40-41.

<sup>68</sup> Ringo; Marcel; Patrícia Roxbury; Marty Mabaltra; Gary Franklin e Jane Goodall são personagens secundárias que vão surgindo ao longo da aventura de Oskar. Apesar de não deterem grande relevância no enredo do romance Foer os menciona.

Dias antes do avô abandonar a avó, este aconselha-a a escrever a história da sua vida. A avó aceita o desafio e escreve centenas de folhas. Thomas Sênior, curioso, lê-as mas descobre que todas as páginas estavam em branco. Na narrativa não é explícito se a avó não consegue ver direito e se, por isso, não notou que não estava a escrever nada, ou se ela fez de propósito para o avô perceber o quanto ela estava só. No entanto, assumimos esta ação como uma mensagem, pois através deste silêncio nas páginas temos a perspectiva do vazio que a avó sempre sentiu na sua vida.

Com o espaço em branco, Foer partilha a experiência em “tempo real” com o leitor (fig. 29). E, ao demonstrar esta “realidade” nas folhas do romance está a manipular diretamente a composição tipográfica da narrativa, alterando o ritmo de leitura.

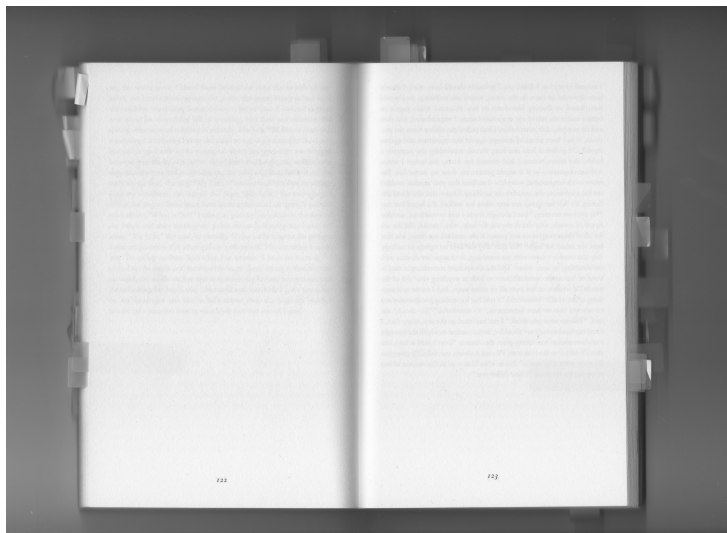
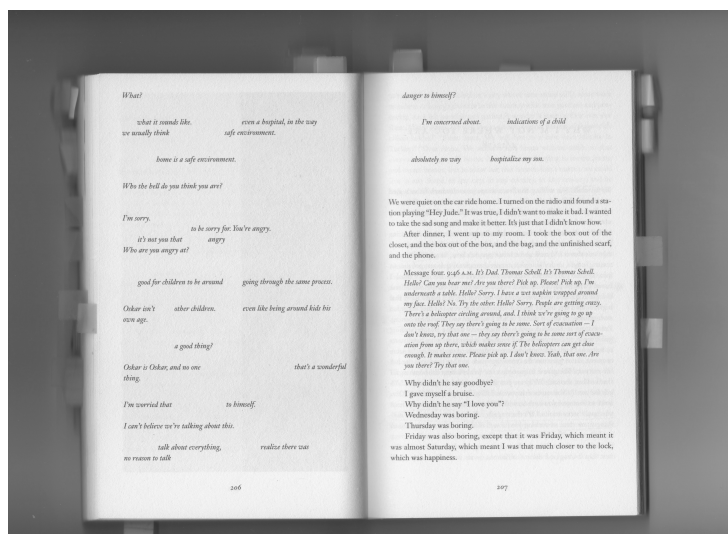
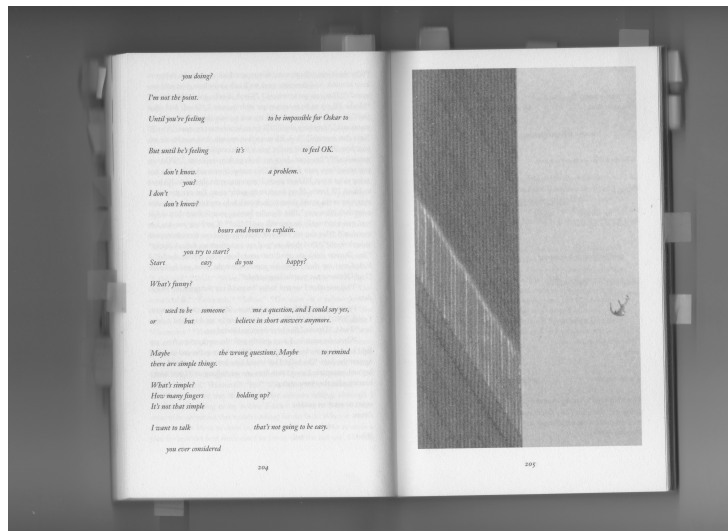


Fig. 29 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 121-123.

Por ordem da mãe Oskar começa uma terapia, pois quando se sente frustrado ou triste inflige ferimentos em si próprio. Depois de uma sessão, a terapeuta pede para falar a sós com a mãe e, de porta fechada, Oskar tenta ouvir a conversa mas só ouve palavras soltas.

Para representar este momento, Foer altera o arranjo tipográfico adicionando grandes espaçamentos entre as palavras, causando quebras de texto e sintaxe, manipulando assim o ritmo e a coesão da leitura. Através destes espaçamentos, como podemos observar nas figs. 30 e 31, os leitores têm de se esforçar para decifrar o que se perdeu da conversa, tentando preencher os vazios, tal como Oskar faz. A fragmentação da narrativa simula a experiência em tempo “real”, para o leitor.



Figs. 30, 31 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 206-207, 208 – 209.

## “DAYBOOKS”

Quando o avô se tornou mudo, tatuou as palavras "YES" (sim) e "NO" (não) nas palmas das suas mãos (fig.32). O dispositivo demonstrado na pps. 260-261 pode ser considerado um duo de tipologias pois é um dispositivo fotográfico que contém tipografia.

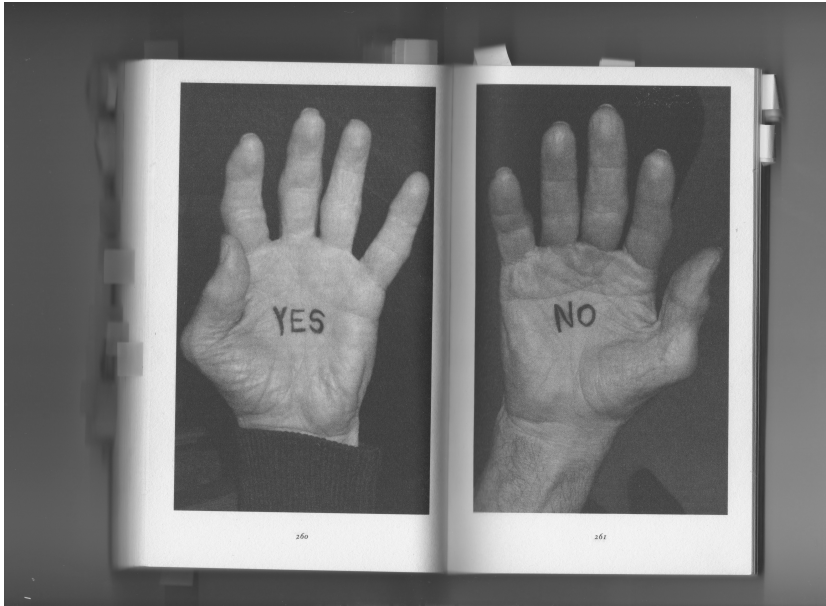


Fig. 32 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 260 - 261.

Como segundo meio de comunicação, Thomas Sénior anda sempre com pequenos cadernos de notas, os "*daybooks*", onde escreve o mais importante do dia-a-dia. Foer apresenta esta comunicação no romance expondo uma linha por página, centrada e rodeada pela brancura da mesma. Esta ação interrompe, novamente, o ritmo da leitura. A frase é exposta visualmente como algo isolado, flutuante num contexto limitado, refletindo a sua profunda solidão (fig.33, 34).

Estas citações<sup>69</sup> são o meio de comunicação de Thomas Sénior para o mundo exterior, contudo, podemos separá-las em três conjuntos, ou seja, três momentos onde esta “voz” se torna narrador. O primeiro conjunto de citações estão presentes nas pps. 19-27, 32, 112, 118, 125, 129, 131 e apresentam-se após a carta “*To my unborn child*”, onde Thomas Sénior explica como perdeu a fala e como tem de comunicar a partir da escrita destes cadernos.

<sup>69</sup> É designado como citações pois são frases reescritas de cadernos que são “falas” de uma personagem;

O segundo conjunto de citações, presente nas pps. 136-141, representam o momento em que Thomas Sênior abandona a avó de Oskar.

O terceiro conjunto pertence à carta “WHY I’M NOT WHERE YOU ARE” (“Porquê que não estou onde tu estás”) de 9/11/03, nas pps. 262-264,266. Aqui, Thomas Sênior pede várias vezes desculpa — “*I don’t speak, I’m sorry.*”, “*I’m sorry.*”, “*I’m still sorry.*”. Entre estas citações, aparece a imagem da porta com a fechadura mais moderna (pp. 265).

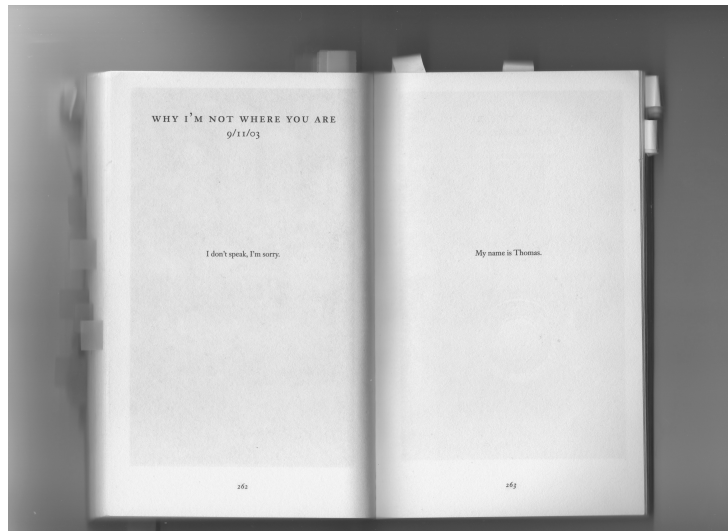
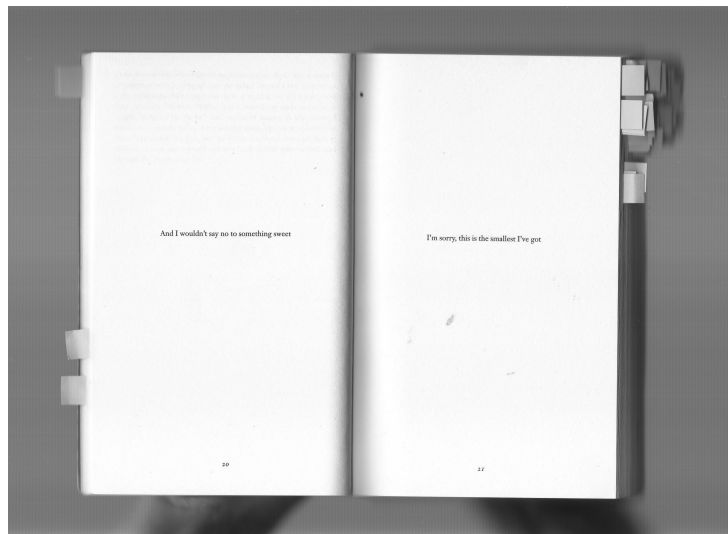


Fig. 33, 34 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 20-21, 262-263.

## “MESSAGES”

Na narrativa são apresentadas cinco mensagens de voz que o pai de Oskar (Thomas) deixa na máquina do telefone durante o ataque. As mensagens são apresentadas aleatoriamente ao longo da narrativa, entre as pps. 14, 69, 207, 280 e estão visualmente com o mesmo arranjo tipográfico, apenas alterando particularidades na sua escrita. Este arranjo tenta representar, visualmente, como a mensagem de voz ficou gravada na máquina do telefone. Apesar de serem cinco mensagens, a terceira é inexistente na narrativa.

Na primeira, Thomas deixa uma mensagem clara e linear, apresentada na página centrada e justificada com letras em itálico e regular. A segunda (fig. 35) e a quarta mensagens apresentam-se sob a mesma forma.

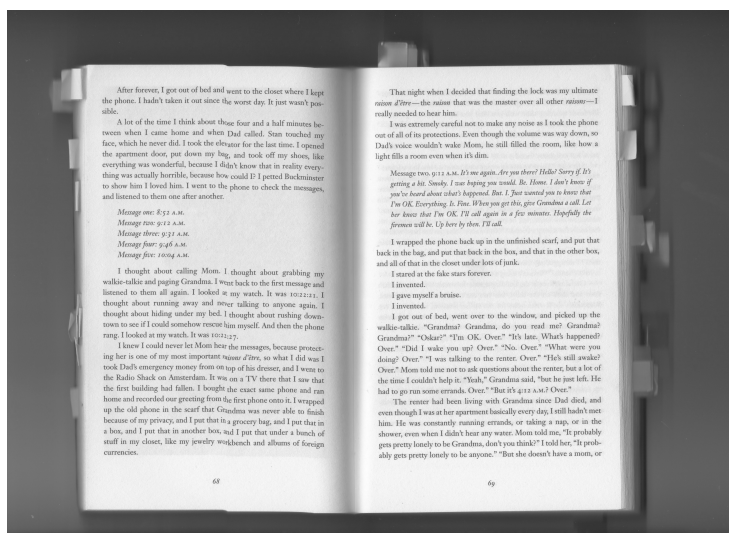


Fig. 35 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 68-69.

A quinta mensagem, por sua vez na pp. 281-282 (fig. 36), é apresentada com letras de caixa alta para o leitor associar a gritos; a adição de grandes espaçamentos entre as palavras são intervalos que representam o silêncio provocado pelas interferências da rede do telefone. Este arranjo demonstra uma mensagem não coerente e “real” para o leitor, tal como Oskar e Thomas Sênior a estão a ouvir.

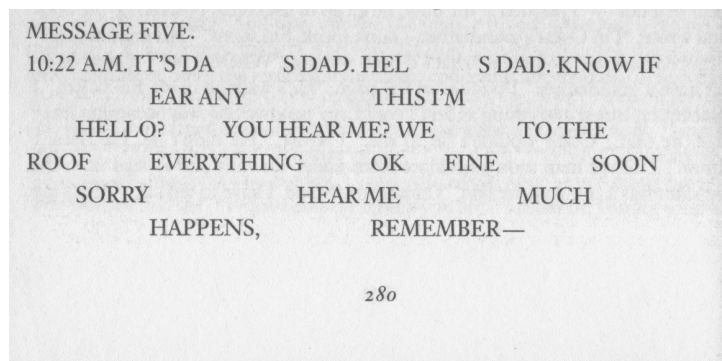


Fig. 36 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), pormenor da página 280 (fig. 54).

Foi com esta mensagem que Thomas Sénior ouviu a voz do filho pela primeira vez dizendo que iria morrer. Os seus sentimentos tornam-se visíveis a partir do arranjo tipográfico presente ao longo das pps. 267 à 284 mas torna-se mais perceptível a partir das pps. 280-284 (fig. 37, 38, 39). A justaposição tipográfica e a falta de espaçamentos entre palavras e linhas tornam o texto ilegível, representando assim a experiência devastadora de Thomas Sénior ao enfrentar a angústia coletiva da sua família após anos de isolamento auto - imposto.

Thomas Sénior tem na narrativa duas presenças “tipográficas”, a brancura das suas citações nos *daybooks* e o negro da justaposição visual do texto mostrando a sua mágoa. Ambas as presenças são representações dos sentimentos do mundo em que Thomas Sénior vive, tal como os dispositivos fotográficos das fechaduras.



Figs. 37, 38, 39 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 278-279, 280-281, 282-283.

### 02.01.03.03. ELEMENTOS ILUSTRATIVOS

Os elementos ilustrativos presentes na narrativa são integrantes do corpo de texto, pois ilustram objetos que Oskar possui fisicamente e representam a presença indireta de Thomas (pai) no enredo.

A primeira presença desta tipologia e de Thomas está na pp.10 (fig.27). Trata-se de um recorte de jornal onde Thomas assinala uma pequena mensagem para Oskar — “*not stop looking*”.

A segunda presença dos elementos ilustrativos aparece quando Oskar se questionou sobre a palavra BLACK, escrita em caneta preta. Ao ir à papelaria mais próxima para identificar o tipo de caneta, a funcionária terá esclarecido que, para experimentar as canetas, havia folhas de rascunho (fig.40) e, quando as pessoas testam as canetas de cor, normalmente, escrevem o seu nome ou o nome da cor que estão a experimentar. Só assim Oskar reflete que a palavra “BLACK” pode ser o sobrenome de alguém. É neste momento que Oskar decide procurar todas as pessoas em Nova Iorque com o sobrenome BLACK.

Estas folhas de rascunho ou teste para canetas de cor estão presentes em quatro páginas (pps. 45, 47, 48-49). Um leitor atento verifica que na terceira página (fig.40) aparece o nome “Thomas Schell” em vermelho, mas para o leitor menos atento, na página seguinte, Oskar exclama — “*Its my dad!*”. Perplexo, questiona-se se é mesmo o pai ou alguém com o mesmo nome.

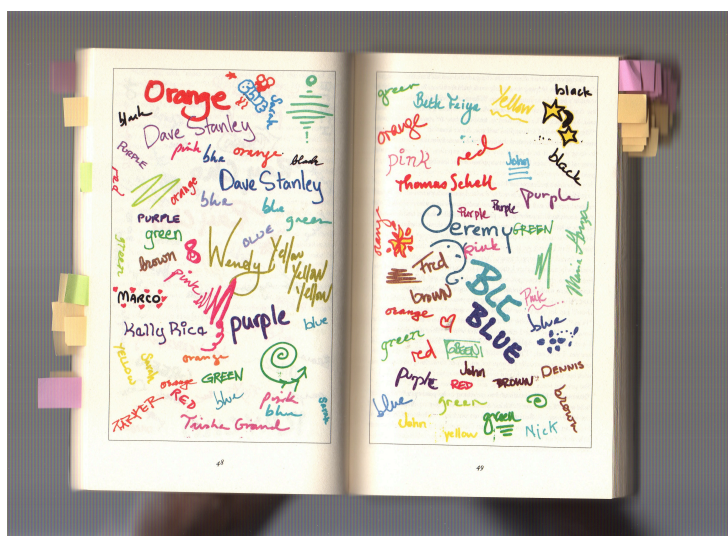


Fig. 40 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 47-49.

A existência destas páginas não são essenciais para a história, no entanto mostram a presença indireta de Thomas na narrativa e são o ponto de viragem para o começo da aventura.

Quando a narrativa começa, Thomas já tinha falecido e essas marcas de correção são a única “voz” que ele tem no romance. No início Oskar descreve a capacidade que o seu pai tinha para encontrar erros ortográficos no jornal *New York Times*, circundando-os com uma caneta vermelha. Estas marcações são anotações gramaticais, erros de ortografia, erros de factos e omissões ou erros de identificação e estão presentes nas pps 208-216 (fig. 41). As marcas de caneta são também usadas para deixar pistas para Oskar perseguir.

Inconsciente ou consciente, Foer ensina-nos a associar as marcas de caneta ao pai de Oskar. Isto mostra-se relevante na única carta que Thomas recebe de Thomas Sénior, seu pai<sup>70</sup>.

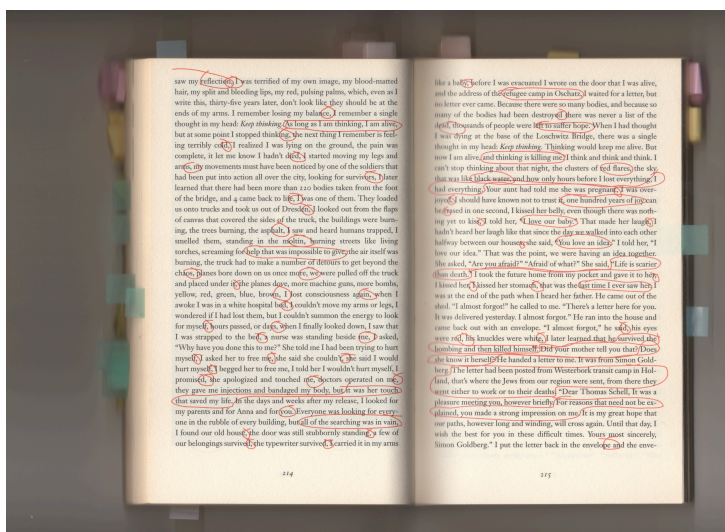


Fig. 41 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) pps. 214 - 215.

<sup>70</sup> Carta intitulada “to my unborn child”, para a minha criança ainda não nascida. ;

02.01.03.04. DIAGRAMAS

Nesta narrativa, o uso dos diagramas são representações da evolução do cartão de visita de Oskar (fig. 42), o qual vai dando às pessoas que ia conhecendo e, apesar de se tratar de uma criança de nove anos, mostra, desde o início, uma faceta adulta que é estranho na realidade do leitor. Há também na narrativa a presença dos cartões das várias personagens que ele próprio vai conhecendo (fig. 43).

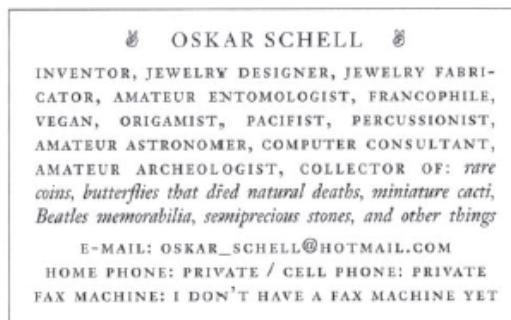
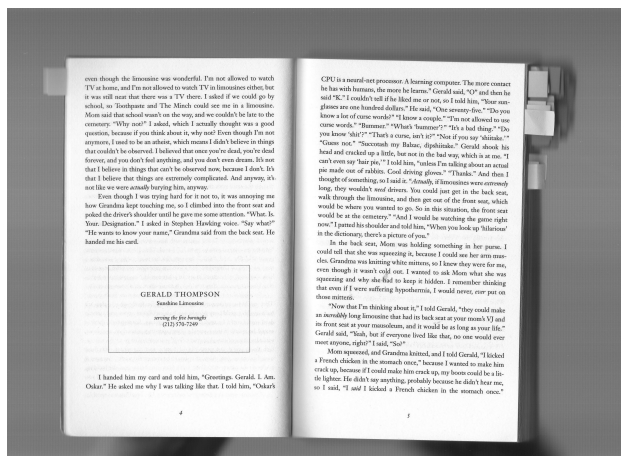


Fig. 42 – FOER, Jonathan S.. *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), pormenor da pp. 99<sup>71</sup>.

A representação destes cartões é exposta de forma simples através da exposição do formato real de um cartão pessoal no meio do texto principal. Esta apresentação dá ao leitor a opção de tomar conhecimento da personagem através de um pequeno objeto que tem sempre na sua posse e que oferece às personagens que vai conhecendo ao longo da sua aventura.



## 02.02. ROMANCES REMEDIADOS

*“(...) a total engagement with the text and story: there [must be] an interactive process between the two of continuity and disjuncture, clarification and confusion, beautifying and foreboding; all of which prepare you for and reflect the story itself (...).”*  
(Hernández, 2010:15)

Os romances híbridos estão divididos em três categorias: romances híbridos (originais), romances híbridos remediados e romances híbridos (originais) remediados (fig. 44). Enquanto que Sadokierski (2010) faz apenas referência aos romances híbridos (originais), Hernández, por outro lado, apresenta os romances híbridos em geral e uma das suas ramificações, os romances (híbridos) remediados. Como terceira categoria, existem os romances híbridos (originais) remediados, que são uma fusão das duas primeiras categorias. São romances híbridos (originais) que passaram pela remediação do seu conteúdo.

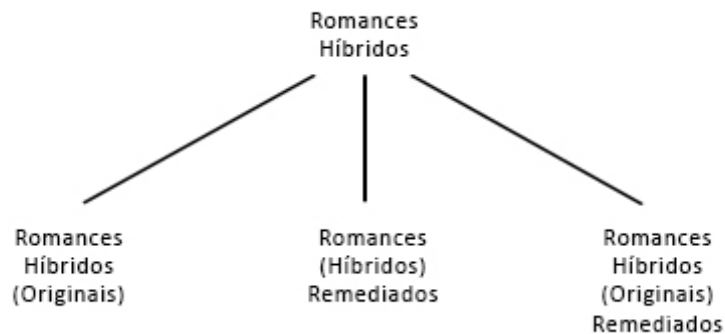


Fig. 44 – Diagrama das ramificações dos romances híbridos.

— Romances remediados;

Num período em que o livro impresso compete com o livro digital, o romance convencional precisa de repensar o seu lado físico e visual. Neste contexto, obras literárias já publicadas podem ser reavivadas através da expansão do seu conteúdo, desenvolvendo-se elementos paratextuais na narrativa e transformando-os em romances remediados. Estes são romances convencionais que a partir do redesenho e da adição de dispositivos gráficos ao seu conteúdo, ganham uma nova linguagem que força o leitor a distanciar-se do que

conhece como a leitura linear e simples para uma leitura não linear e visual, dando à obra literária uma “nova vida” (Hernández, 2010).

A noção de remediação, no contexto dos romances híbridos, refere-se à criação de um conteúdo paratextual dentro de um romance convencional. Desta fusão surge o romance híbrido remediado, usando os dispositivos gráficos como ferramenta para melhor ajudar a transmitir a história<sup>72</sup> e desenvolver curiosidade sobre o mesmo.

Segundo Hernández (2010), para redesenhar o conteúdo de um romance tem de haver um compromisso total com o texto e a história. A intenção de um projeto de remediação é valorizar o romance, envolver os leitores numa nova narrativa e oferecer uma experiência mais dinâmica. Dá-se a transformação de uma página impressa numa superfície visual multidimensional. Hernández (2010) afirma que a remediação dos romances convencionais como um meio para o “revivalismo dos romances”, (re)valorização de obras literárias e (re)valorização dos livros como objetos.

Para Casonato (2012)<sup>73</sup>, a seleção de um romance convencional para remediação passa por vários factores: a história necessita de ser persuasiva e interessante, dando assim novas possibilidades para interpretações gráficas. O tempo tal como o número de páginas são também elementos a ter em consideração.

Por outro lado, Hernández (2009) afirma que a escolha de um romance convencional é bastante subjetiva pois tem de ir ao encontro do seu gosto pessoal<sup>74</sup>. Quando preferiu o romance “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (1886) de Robert Louis Stevenson para remediação, tinha a noção de que já havia projetos de remediação da obra. No entanto, era uma das suas preferidas. Ao intervir num romance tão conhecido, questionou-se como poderia recontar a história de forma original ou como poderia expandir a experiência do leitor.

---

<sup>72</sup> Remediação, Cap. 01 – Contextualização ;

<sup>73</sup> Casonato (2012:39): “(...)The story needed to be compelling, to have a strong theme and various keys of reading, in order to make it possible for me to unveil the invisible layers of meaning through graphic interventions. It also needed to be fairly short, in consideration of my time restraints.”;

<sup>74</sup> Hernández (2013): “(...) - What are the narrative ingredients that make a compelling story? - Actually, I do not think there are any clearly defined ingredients that make a story more compelling.(...)”;

— Abordagem prática;

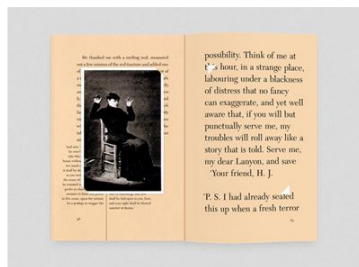
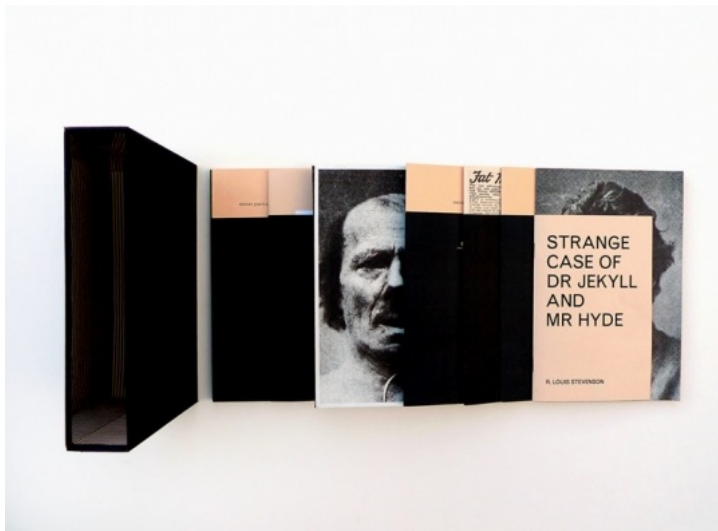
Com a dupla personalidade da personagem principal como base, Hernández (2009) desenvolveu uma linguagem não só textual mas também visual. O leitor precisa de interagir fisicamente com os dispositivos gráficos para os poder ler, ver e experienciar a narrativa (fig. 45). Existe sempre um exercício mental e físico para a leitura do romance.

Dividido nos vários capítulos da história original, Hernández (2009) tem sempre em conta a época, a contextualização e a história, explorando a intervenção gráfica como instrumento para envolver fisicamente o leitor, transportando-o em tempo “real”, por meio de um tratamento lúdico do texto para a narrativa (Hernández, 2009)<sup>75</sup>.

Através de dispositivos como páginas fora de formato, são representadas as ações da personagem; o uso predominante de preto e o uso de dispositivos fotográficos de tratamentos medicinais vitorianos ilustram o estado de espírito da personagem; os materiais envelhecidos e de tipografias antigas representam o período vitoriano, fig. 45, 46, 47.

---

<sup>75</sup> Hernández (2013): “*I wanted something that was integral to the whole story and design, and not just images, for instance, on a page.*”;



Figs. 45, 46, 47 – HERNÁNDEZ, Alberto. “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (2009).

A dupla Jungundwenig (2008), desenvolve o mesmo romance em inglês e alemão (“*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*”, 1886), no entanto, abordaram-no com uma linguagem textual e visual moderna. Jogando com o tema de reflexão e com a dupla personalidade, apresentaram combinações diferentes de técnicas, vários meios de comunicação, o uso de materiais incomuns e diversas linguagens visuais. Por exemplo, o primeiro capítulo está escondido sob um acabamento que tem de ser raspado para que o leitor consiga ler a narrativa. Quando o leitor esfrega as áreas escondidas ele pode decidir o quanto quer saber e quanto quer que permaneça oculto<sup>76</sup>.

Os dispositivos fotográficos usados na narrativa, fig. 48 e 49, são de diferentes fontes, retiradas de literatura médica de guias de viagens, panfletos, etc.



Figs. 48, 49 – JUNGUNDWENIG. “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (2008).

<sup>76</sup> Jung & Wenig (2008): “*The first chapter is hidden under a finish, which the reader has to rub off before discovering the narration [excerpt from the project description]*”;

O projeto de Backhouse (2003), “Drácula” de Bram Stoker, compreende-se num estojo (fig. 50 e 52) contendo um conjunto de três livros. Cada livro utiliza um formato comum, uma estrutura de rede e um tipo de letra. Este projeto apresenta um sistema alternativo para mapear a passagem do tempo da narrativa para a estrutura.

O uso predominante das tonalidades vermelhas faz uma referência óbvia ao sangue, embora o tratamento das capas seja intencionalmente inexpressiva, fugindo à capa amarela original.

O romance inclui uma série de entradas de um diário ficcional, cartas e documentos "escritos" pelas personagens principais do romance. Muitos destes textos relacionam-se entre si por meio da sua descrição de eventos, locais e ponto de vista de cada participante.

A sua intenção e foco principal do projeto era conseguir desenvolver uma cronologia com as várias informações da narrativa relativas à temporalidade, sempre deixando o corpo de texto intacto como na história original.



Figs. 50, 51 – BACKHOUSE, Sarah. “Dracula” de Bram Stoker (2003).

O *John Morgan Studio* remediou, em 2008, a obra literária “*Dracula*” de Bram Stoker (1897), publicado pela editora *Four Corners Books*<sup>77</sup>. Esta reedição é uma homenagem à primeira edição do livro de Stoker, capa amarela brilhante, com título em letras de *Art Nouveau*<sup>78</sup>, (fig. 52 e 53), cor vermelho sangue<sup>79</sup>.

No conteúdo textual, são utilizadas várias fontes tipográficas diferentes para refletir as personagens. No entanto, todos os tipos de letra usados no texto principal foram escolhidos com base nas várias edições existentes após a primeira. As ilustrações são reproduções de *James Pyman*.



Figs. 52, 53 – MORGAN, Jonh. “*Dracula*” de Bram Stoker (2008).

<sup>77</sup> *Four Corners Books*,(2004) ver em anexo. ;

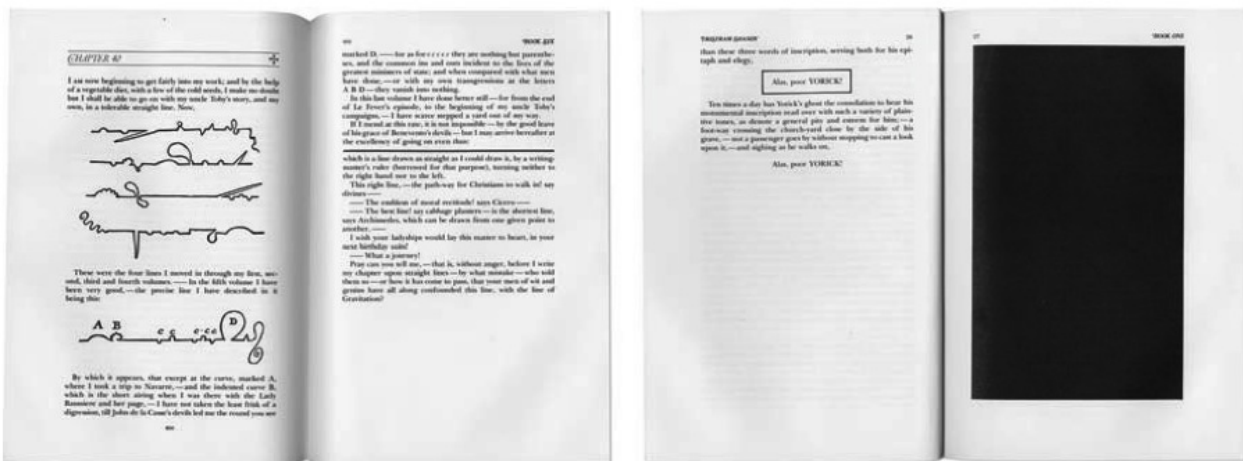
<sup>78</sup> *Art nouveau* (termo francês) ou *Arte Nova*, é um movimento artístico do século XIX, inspirado principalmente por formas e estruturas naturais, não somente em flores e plantas, mas também em linhas curvas.;

<sup>79</sup> MORGAN, John (2008): “(...)The book’s binding is reminiscent of *The Yellow Book* – another near-contemporary. Except that, instead of black, the blocking of the stylish title-piece is blood red – as are the endpapers, the head-and-tail-bands, and the tops of the pages.” ;

## — Romances (híbridos) remediados;

Devido às novas tecnologias de edição gráfica, o redesenhar de um livro impresso é prático e fácil para qualquer designer. Alguns desses romances remediados são romances híbridos (originais) que precisam de se renovar para se adaptar às exigências do leitor do séc. XXI. O objetivo de remediar uma obra híbrida é transportar e introduzir a obra para um contexto atual, melhorando o seu grafismo para uma perspectiva mais atualizada. Como por exemplo o romance híbrido (original) “*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*” (1759) (fig.54 e 55) de Laurence Stern.

Esta obra foi reeditada pela *Visual Editions* e remediada pelo estúdio de design *A Practice for Everyday Life*, em 2010. Apesar da reedição se manter fiel à história e às tipologias que Stern apresenta na sua obra de 1759, o estúdio de design dá uma nova perspectiva nos elementos paratextuais existentes. O estúdio encarou o livro como um projeto de reedição contemporânea<sup>80</sup>, adicionando alguns novos elementos visuais como por exemplo, a cor, o que não era possível no séc. XVII (fig. 56, 57, 58).



Figs. 54, 55 – STERN, Laurence. “*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*” (1959).

<sup>80</sup> Em 2011, o livro foi nomeado como o melhor Design do ano, pelo London Design Museum.



Figs. 56, 57, 58 – STERN, Laurence. “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” (2010).

*“Form and content have to work together to deliver an idea that is enjoyable, useful, and informative.”*  
— FRANCHI. (2010)

### 03. META - PROJETO

A intenção deste meta-projeto é redesenhar graficamente o conteúdo da dissertação, pois havia necessidade de explorar, em termos práticos, as temáticas mencionadas ao longo do trabalho. O objetivo é demonstrar e exemplificar como os dispositivos gráficos podem dar expressão ao conteúdo e criar a leitura mais envolvente.

A pesquisa teórica de base à dissertação influenciou o desenvolvimento de estratégias específicas para tratar cada texto, resultando em diferenças significativas entre os vários capítulos. A partir da análise do conteúdo de cada secção, procurou-se escolher os dispositivos gráficos que melhor se lhes adequassem.

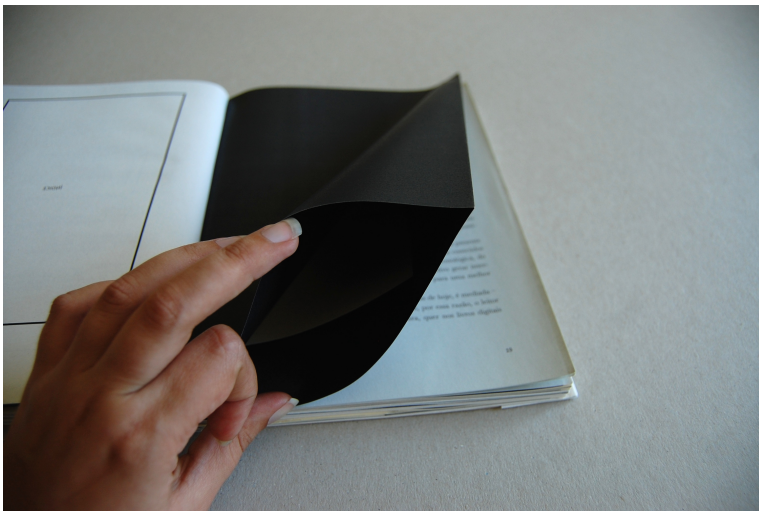
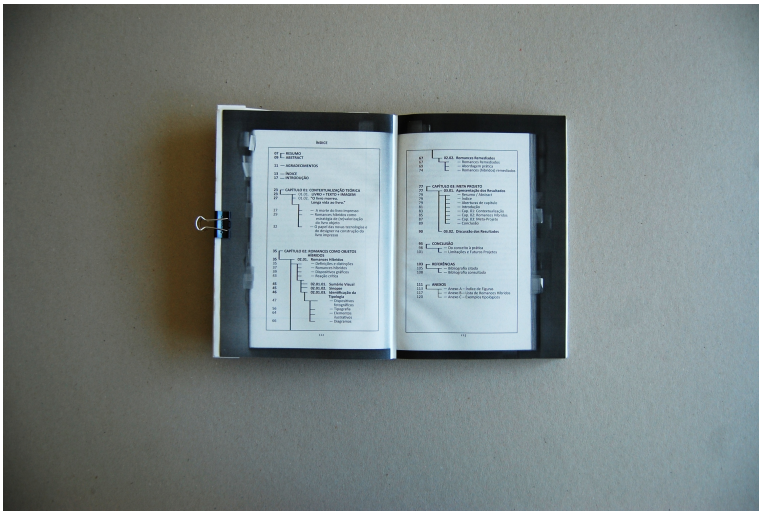
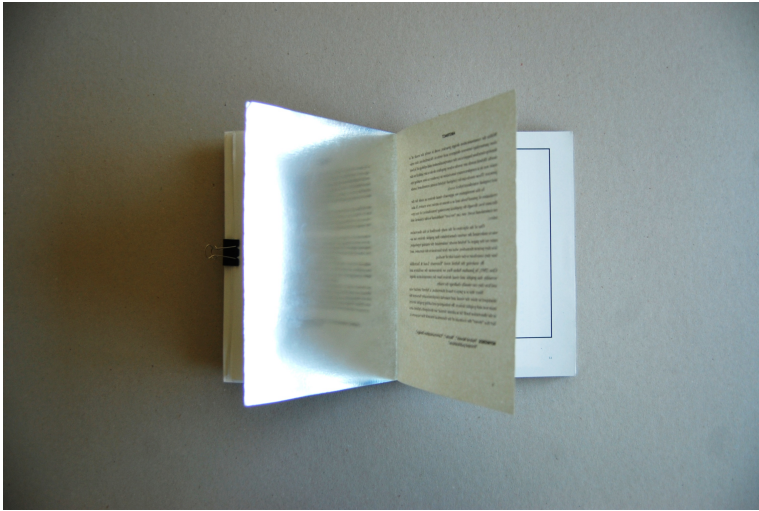
Vários factores foram levados em conta, pois apesar de não existirem à priori limitações à construção do artefacto, houve um grande esforço na exploração entre estrutura linear e não-linear relacionada com a apresentação escrita e visual do mesmo.

Apresentaremos neste capítulo os resultados alcançados através da descrição dos dispositivos gráficos presentes em cada capítulo.

#### 03.01. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Para cada capítulo desta dissertação escolheu-se a tipologia — tipografia, elementos ilustrativos, dispositivos fotográficos, diagramas e corte e/ou colagem —, que mais se identifica com o seu conteúdo. Nas restantes secções, como aberturas de capítulo, índice, resumo/*abstract* e agradecimentos, optou-se por uma repetição tipológica mas não de dispositivos.

Para o capítulo “Introdução” escolhemos os diagramas; para o capítulo da contextualização, optamos pelos elementos ilustrativos; no capítulo “Romances Híbridos”, utilizámos a técnica corte e/ou colagem; para o capítulo do meta-projeto, decidimos pelos dispositivos fotográficos; e, para a “Conclusão”, cooptamos tipografia. Para as aberturas de capítulos e para o resumo/*abstract* adotámos o corte e/ou colagem. No “Índice”, usamos os diagramas e nos “Agradecimentos” recorreremos à digitalização.



## RESUMO / ABSTRACT

Para o resumo/*abstract* utilizou-se a técnica de corte e/ou colagem. Sendo o texto do resumo idêntico ao do *abstract*, mas em inglês, tentou-se amplificar de forma visual essa “duplicação” de conteúdos. Para isso, adicionou-se entre dois uma repetição textual invertida (da direita para a esquerda) e um papel refletor onde o texto se reflete de modo a poder ser lido.

## ÍNDICE

No índice utilizou-se a tipologia “diagramas”. A partir do design do catálogo ‘Teatro Maria de Matos’, criado pelo Ateliê *Barbara Says*, desenvolveu-se um sistema de ramificações a partir de linhas e setas.

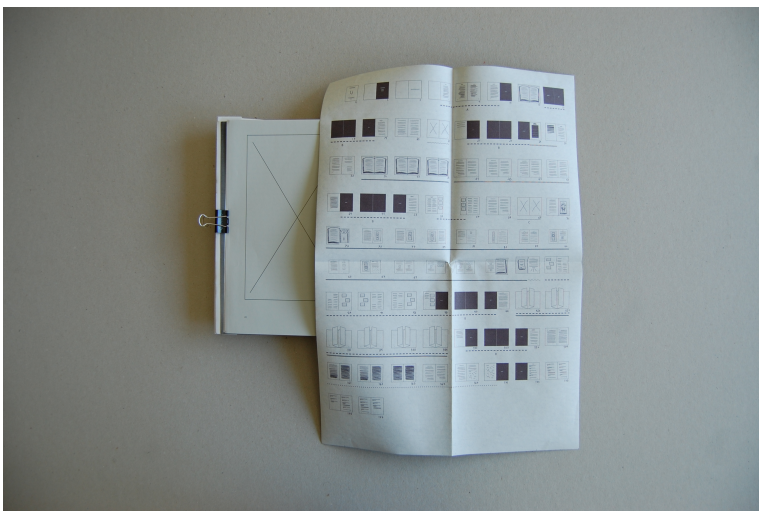
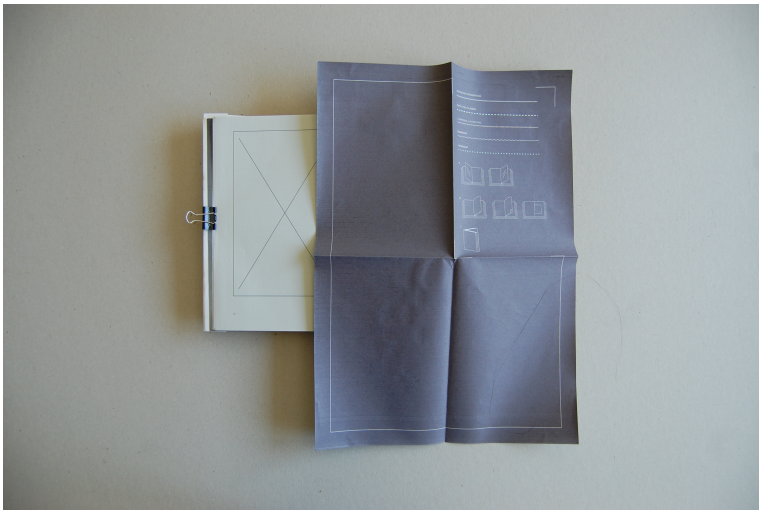
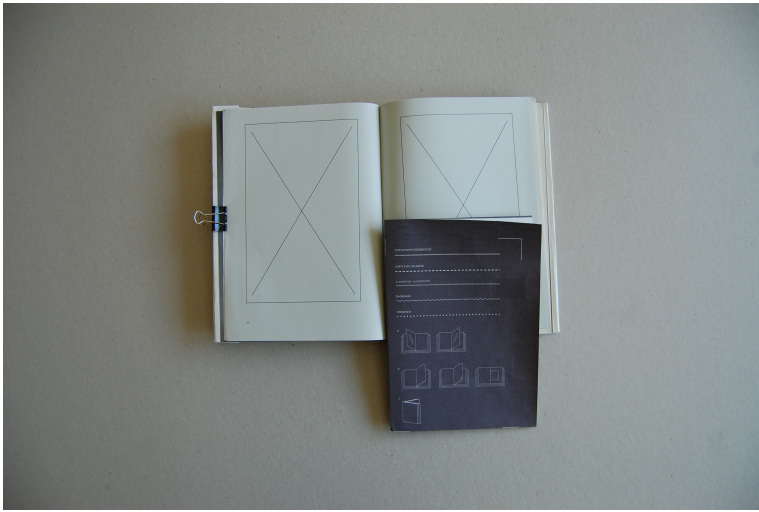
Como numa árvore, destacaram-se hierarquias e organizaram-se os vários conteúdos da dissertação. Com esta opção, estão também representadas as ramificações hierárquicas como se tratassem de ficheiros digitais num computador.

Toda a estrutura está num plano, com uma imagem de um livro aberto, em branco, como fundo. A estrutura é acompanhada por ícones transparentes, representativos dos conteúdos.

## ABERTURAS DE CAPÍTULO

Desde o início do projeto, ficou decidido que os capítulos constituiriam pontos de viragem ou de mudança de assunto. Para esse efeito, houve a necessidade de desenvolver um dispositivo que interrompesse a leitura. O objetivo foi fazer com que o leitor tivesse a possibilidade de reter a informação anterior e, simultaneamente, pudesse avançar para informação do capítulo posterior. Esta pausa visual e textual dá ao leitor a oportunidade de se preparar para um novo conjunto de ideias, ao mesmo tempo que interioriza as anteriores.

O dispositivo gráfico é composto por um plano de quatro páginas pretas, que têm de ser rasgadas pelo pontilhado para revelar uma citação. Esta resume de forma sucinta o capítulo em que o leitor está a entrar.



## INTRODUÇÃO (Diagramas)

Para o capítulo ‘Introdução’ escolheu-se a tipologia “diagramas”. Como esta secção descreve todos os conteúdos presentes na dissertação, considerou-se pertinente a utilização deste tipo de dispositivos, pois permitem, para além da sua função informativa, também uma tradução esquemática dos conteúdos.

Para a apresentação da estrutura da dissertação pensou-se em duas explorações gráficas que demonstrassem o conteúdo. A primeira consistiu na construção um caderno A5 com diagramas explicativos, que demonstram, tal qual um manual de instruções, como manobrar os dispositivos gráficos representados. A segunda proposta trata-se de um cartaz (horizontal ou vertical) onde apresenta a esquematização de todos os conteúdos da presente dissertação em miniaturas.

Após algumas experiências gráficas, abandonámos o manual de instruções, mantendo apenas a ideia do cartaz. O cartaz começou por ter formato horizontal, para se poder obter uma disposição dos conteúdos mais ampla, mas a opção acabou por recair na posição vertical para representar um mapa. A sua legendagem é composta por diagramas/ícones desenhados a partir de linhas, no mesmo registo gráfico do utilizado no índice.

Como resultado final obteve-se um cartaz, em formato A3, na vertical, dobrado quando está dentro da dissertação. Na frente, é apresentado o resumo da dissertação remediada em miniaturas, com o objetivo de mapear os diferentes tipos de elementos gráficos. No verso é apresentada esquematicamente através dos ícones a legendagem dos dispositivos gráficos que são necessários a ação do leitor como: o espelho; as aberturas de capítulo ou o jornal.



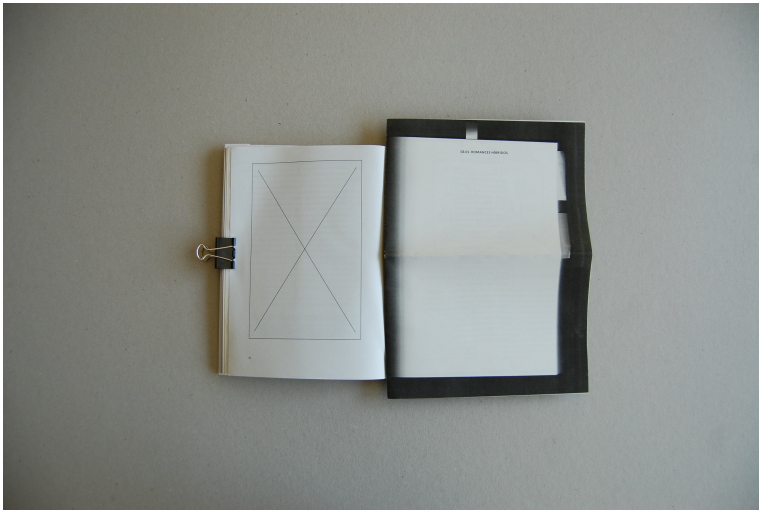
## CAP 01: CONTEXTUALIZAÇÃO (Elementos Ilustrativos)

Para o capítulo ‘Contextualização’ utilizaram-se os dispositivos “ilustrativos”. Esta escolha é justificada efeito visual que tem na página, uma vez que o objetivo aqui seria dar ênfase a um autor ou conceito.

A partir da pesquisa notamos que a utilização de “sinais de leitura” é algo comum em obras híbridas. Autores como Posavec ou Foer, no romance “*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2005), utilizam o circundar gráfico de palavras e expressões para chamar a atenção do leitor. A utilização de cor para o mesmo efeito, como o romance “*House of Leaves*” (2000) de Mark Danielewski, também foi levada em consideração.

Ao longo das várias revisões da dissertação, o orientador, Professor Emílio Vilar, foi desenhado, pontualmente, alguns “sinais de leitura” como: anotações, chamadas de atenção e ligações. Apesar de alguns serem completamente marginais À revisão propriamente dita – i.e. resultam de outras ações – foi decidido mantê-los esboçados nas margens da dissertação.

Como o objetivo deste dispositivos é, repetimos, realçar conceitos e autores principais, utilizámos, depois de digitalizadas e manipuladas graficamente, os vários apontamentos e anotações do Professor Emílio Vilar, como setas, “chamadas de atenção” sublinhados. Deste modo, através de ligações complementares ou marginais, orientamos conscientemente a atenção e a leitura do leitor.



## CAP 02: ROMANCES HÍBRIDOS ( Corte e / ou colagem )

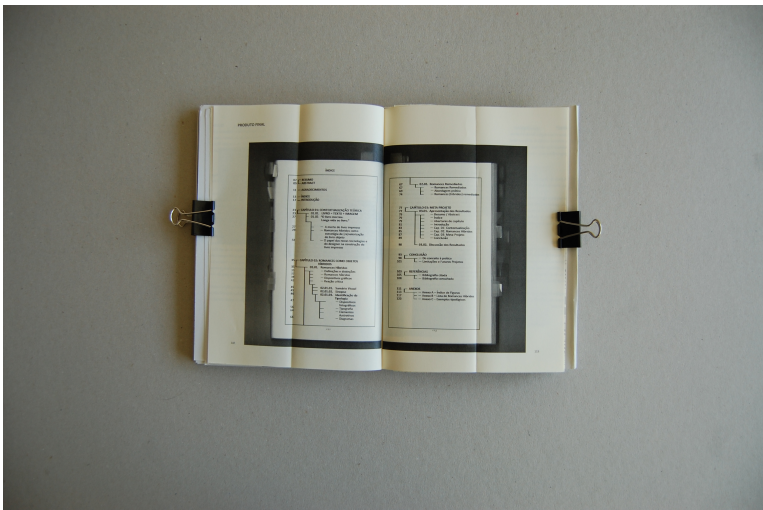
Para o capítulo ‘Romances Híbridos’ utilizámos a técnica corte e/ou colagem, a técnica mais “física” e “prática de todas, este é o capítulo que apresenta conteúdos mais concretos.

Este capítulo desenvolve-se a partir de várias experiências desde o corte e a extração física de conteúdos até à dobragem de folhas. O texto está dividido em três secções: ‘Romances Híbridos’, ‘Sumário Visual’ e ‘Romances Remediados’, o que justificou três abordagens diferentes.

Na secção ‘Romances Híbridos’, desenvolveu-se um jornal de quatro páginas. É um objeto “anexo” mas que integram o texto principal. O jornal tem como objetivo demonstrar, visualmente, alguns exemplos de romances híbridos que existem no mercado.

No ‘Sumário Visual’, relembra-se, apresentamos um estudo aprofundado do romance *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005). Recorrendo à utilização de páginas num formato menor, aquele precisamente que é utilizado no romance analisado – 15 x 17 cm - criámos um livro dentro da dissertação. O objetivo é apresentar fisicamente o romance que está a ser analisado dando ao leitor a oportunidade de desfrutá-lo no seu formato original. O material das folhas (papel) também se altera para traduzir o romance híbrido original.

Na secção ‘Romances Remediados’ recorre-se à extração física de conteúdos. Com o romance *“Tree of Codes”* (2010) de Jonathan Safran Foer como referência, recortaram-se pequenos retângulos ao longo do texto principal. O objetivo foi abrir pequenas janelas que mostram as referências mencionadas no texto e, simultaneamente, promover a curiosidade do leitor sobre as mesmas.



### CAP 03: META-PROJETO (Dispositivos Fotográficos)

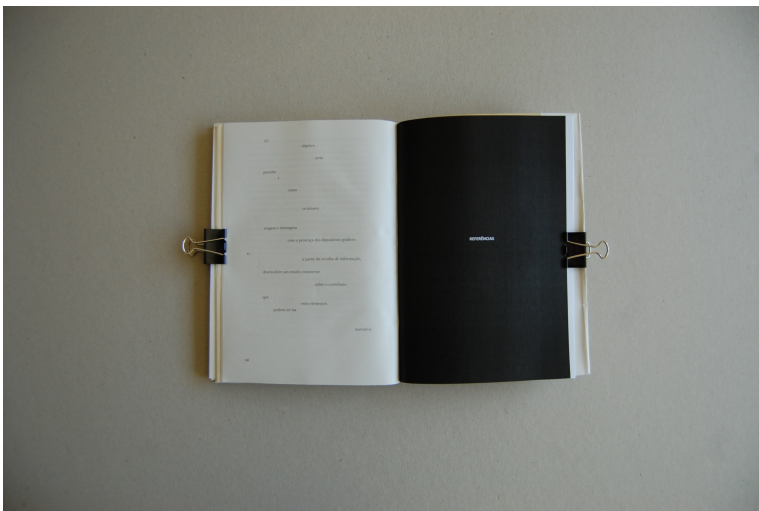
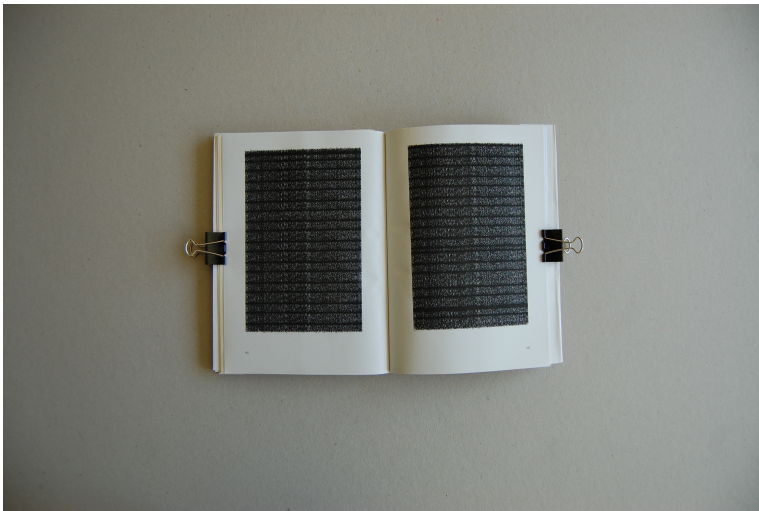
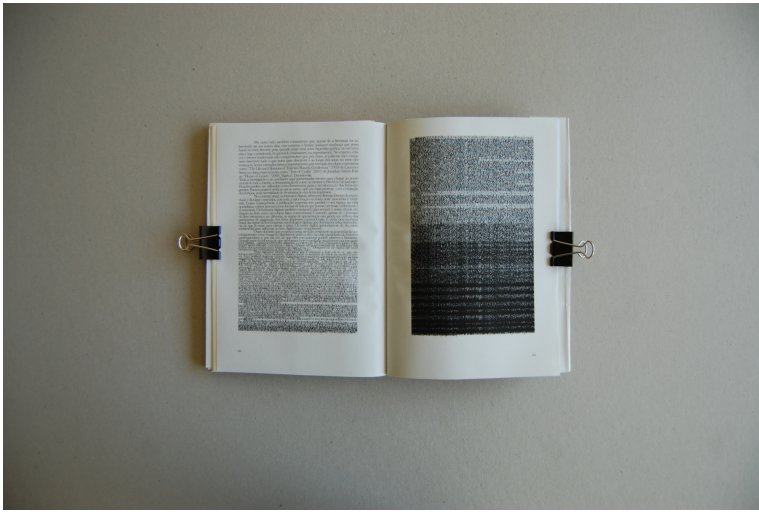
Para o capítulo ‘Meta-projeto’ empregámos a tipologia “dispositivos fotográficos”, pois neste capítulo tornou-se necessário mostrar visualmente as referências utilizadas para a criação do artefacto. Houve também a necessidade de mostrar as várias experiências, a optimização dos dispositivos escolhidos e, por fim, o produto final.

Esta proposta manifestou-se em duas versões, sempre com o objetivo de desenvolver uma narrativa visual onde o leitor pudesse intuitivamente ligar texto e dispositivo.

A primeira versão consistiu na apresentação das referências, experiências e produto final em páginas dobradas ao meio. Apenas depois de desdobradas permitiam ver os conteúdos visuais por completo. Como segunda versão, surgiu a ideia de dobrar as páginas em forma de Z, uma para cada capítulo. Os conteúdos visuais estão impressos em páginas separadas, mas com a sua dobragem, as páginas “atuam” como uma página só.

Através de várias experiências gráficas e recolha de exemplos com dobragem de páginas, foi escolhida a primeira versão.

Como resultado final, para a apresentação do ‘Meta-projeto’, desenvolveu-se uma narrativa mais visual do que textual. Dividiu-se em três planos de imagens: referências, experiências e produto final — para cada capítulo. O primeiro plano apresenta as referências estruturais. O segundo plano está presente em duas Meias folhas dobradas e adjacentes que mostram o texto principal, quando desdobradas, estas expõem o produto final. O terceiro plano apresenta as imagens das várias experiências até ao produto final.



## CONCLUSÃO (Tipografia)

Para a Conclusão, utilizámos a tipologia “tipografia não convencional”. Esta escolha justifica-se pela forma como usamos o dispositivo. Sendo a conclusão um resumo dos conceitos e dos temas da presente dissertação, existe, visualmente, uma sobreposição de ideias nas páginas.

Para esta intervenção surgiram duas estratégias possíveis: a sobreposição textual das várias versões apresentadas e corrigidas pelo Professor Emílio Vilar ou o acumular do texto, anulando o espaçamento entre as linhas e palavras, tal como no romance “*Extremely Loud & Incredibly Close*” (2005).

Após várias experiências, alteraram-se os espaçamentos, provocando uma acumulação textual tal que o resultado é uma página completamente preta. Na página seguinte apresenta-se uma reconstituição do texto principal com o espaçamento restituído. O objetivo aqui é mostrar o conteúdo “recusado” nas páginas anteriores .

Como resultado visual, criou-se camadas de informação gráfica com o texto principal dando à página uma textura própria e particular. As variações tipográficas no texto têm como objectivo provocar diferentes ritmos de leitura visual e verbal, pois com a evolução da mancha o leitor tenta sempre ler até ao limite da sua capacidade perceptiva. Quando a mancha se torna não verbal, o leitor pára e reavalia a existência de mais texto ou a hipótese de uma falha ou erro gráfico.

### **03.02. Discussão dos Resultados**

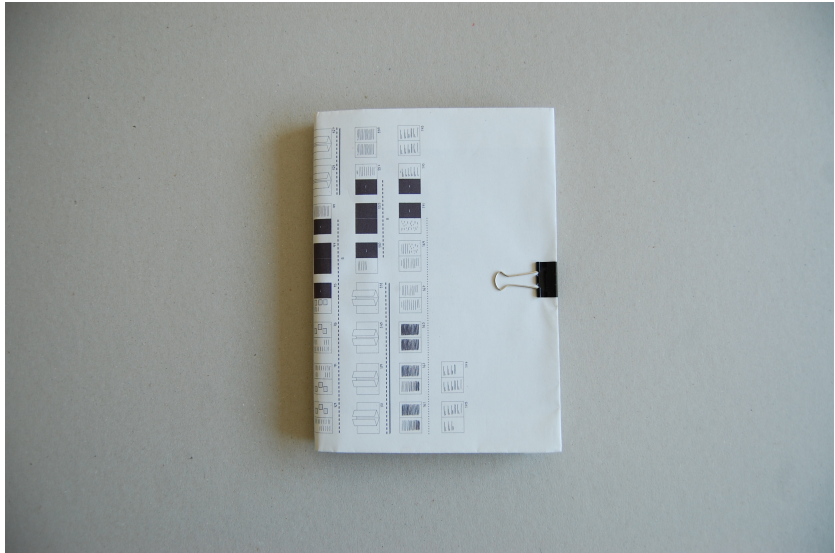
Esta publicação aborda a relação complementar entre texto e imagem que surge do redesenho e adição de dispositivos gráficos ao texto da presente dissertação. A materialização deste objeto editorial tem como objetivo apresentar uma visão reflexiva e crítica sobre todos os conteúdos apresentados.

Cada componente da publicação, capítulos e secções, tem a sua própria linguagem, que parte dos vários elementos adicionados e termina numa abordagem reflexiva, centrada, um texto híbrido.

Cada parte funciona como um corpo único e independente, passível de ser isolado fisicamente do restante texto da dissertação, sem perder a ligação a um domínio comum.

O meta-projeto explora, através de uma reestruturação dos conteúdos, as várias etapas do processo criativo, expondo uma visão não convencional sobre a edição de conteúdos no âmbito do design e no âmbito académico.

Através da liberdade de interpretação dos vários textos nucleares de cada capítulo, foi-se introduzido um conjunto de dispositivos, considerados necessários à materialização de um objeto físico que se deseja em estreita harmonia com a narrativa que encerra. A definição do imaginário do livro deve articular-se com uma estrutura formal e adequada à ideia, essencial, de que há uma mensagem a comunicar.



*“(...) working out a redesign is about breaking with tradition and polarizing the readership. (...). The challenge is to create the necessary urgency.”*  
— MEIRÉ. (2010:15)

## CONCLUSÃO

No início desta dissertação identificou-se a necessidade de estudar os romances híbridos como uma possível forma de (re)valorização dos livros impressos. Através de vários estudos verificou-se que é cada vez maior o número de romances híbridos no mercado; que se trata de um género em expansão e que, muitas das vezes, estes constituem o resultado de uma colaboração entre escritores e designers/artistas. Para entendermos esta nova geração de romances adoptámos as metodologias de análise de Zöe Sadokierski, de Alberto Hernández e debruçamo-nos sobre os trabalhos disponíveis na plataforma digital *The Publishing Lab*.

A componente prática desta dissertação surge como processo reflexivo do estudo apresentado na componente teórica. Pelo que foi necessário criar um objeto que refletisse os conteúdos apresentados em toda a dissertação. O objetivo do mesmo, é demonstrar, visual e fisicamente, como os dispositivos gráficos podem proporcionar uma diferente experiência de leitura. Apesar da mutação do formato académico não produzir um romance híbrido, foi possível desenvolver uma criatura híbrida, segundo os critérios de identificação de Sadokierski (2009).

Por definição, romances híbridos são romances onde os dispositivos gráficos como: elementos ilustrativos, dispositivos fotográficos, diagramas, tipografia experimental e corte e/ou colagem, são parte integrante do texto primário. A criação do texto principal e dos dispositivos surge em paralelo, ambos são desenvolvidos e editados em simultâneo. As palavras e as imagens combinam-se e relacionam-se com o intuito de criar uma nova linguagem que interage com o leitor, incentivando curiosidade sobre a narrativa e, por vezes, exigindo ação por parte do leitor.

Foi possível estabelecer que cada autor interpreta esta definição e determina os critérios de denominação de um romance híbrido de forma independente. Para Sadokierski, (2010) os romances híbridos têm de pertencer ao género literário do romance e os elementos gráficos integram todo o conteúdo do manuscrito. Hernández (2009) considera que o romance híbrido não pode ser um livro infantil, romance gráfico, banda desenhada (b.d.) ou os conhecidos livros de artista. Tem de haver uma relação complementar entre o texto e a imagem, pois ambos são dependentes um do outro, ambos são imprescindíveis à leitura e compreensão do livro. Hernández também acrescenta que os dispositivos gráficos podem interagir com a história de forma direta ou indireta.

Estabeleceu-se também, através da pesquisa, que os romances híbridos estão divididos em três categorias possíveis: romances híbridos (originais), romances remediados e romances híbridos (originais) remediados. Os romances híbridos podem publicados de forma independente, por opção dos autores/designers, ou podem ser publicados por editoras com ideias inovadoras, que acreditam na nova geração que está em expansão.

Apesar destes avanços, a definição de romances híbridos continua em construção, não sendo possível ainda apresentar-se uma proposta consensual e definitiva.

Apesar da ambiguidade dos romances híbridos, estes podem ser distinguidos de outros tipos de literatura que pertencem à mesma genealogia mas não são do mesmo género. Os livros multimodais, por exemplo, não podem ser considerados como romances híbridos porque não pertencem ao género literário romance. O uso de imagens neste género de narrativa não tem uma função essencial, podem ser substituídas sem alterar os conteúdos pois são apenas suplementares ao texto.

Outro ponto que a presente dissertação focou foi a importância dos dispositivos gráficos na narrativa e como estes podem contribuir para a experiência do leitor. O ditado "Uma imagem vale mais que mil palavras" refere-se à noção comum de que uma ideia complexa pode ser traduzida numa única imagem estática, neste contexto através dos dispositivos gráficos. Esta citação também caracteriza apropriadamente um dos principais objetivos dos dispositivos gráficos, ou seja, a ideia de que a visualização de um objeto torna possível ao leitor a absorção de maiores quantidades de informação de forma mais rápida e funcional.

No caso da relação complementar entre texto e imagem existente nos romances híbridos, os dispositivos gráficos têm a função de transmitir ideias, noções ou ações que o texto principal não consegue descrever. Estes dispositivos dão a possibilidade ao leitor de experienciar, em tempo real e, por vezes, fisicamente, as ações e ideias que o texto tenta transmitir. No entanto, surge muitas vezes a questão: se uma imagem vale mais de mil palavras, como se adequa um dispositivo gráfico ao texto principal, sem que este altere o significado ou o sentido do texto? Como é que o texto e os dispositivos gráficos podem ter o mesmo valor e equilíbrio num romance híbrido?

Segundo Casonato (2010), os dispositivos gráficos têm a função de melhorar a experiência de leitura e não obstruí-la. Os dispositivos gráficos têm de proporcionar ao leitor uma abordagem mais interativa e lúdica da narrativa, logo, têm de partir da análise do conteúdo textual, realizando-se primeiro uma pesquisa vasta dos dispositivos gráficos mais adequados ao conteúdo e, posteriormente, realizando várias experiências que permitam a seleção e optimização das opções.

Se virmos esta relação complementar no contexto do design de comunicação, segundo Wulff (1990) desde cedo todos nós aprendemos a comunicar com palavras, oralmente e por escrito. No entanto, o autor afirma que, apenas designers ou

estudantes de arte têm uma posição privilegiada e única na capacidade de comunicar eficazmente com representações visuais e na criação de dispositivos gráficos.

Também foi possível estabelecer que o processo de inserção de dispositivos gráficos em obras literárias ou o redesenho de obras publicadas (remediação) se tornou, nos dias de hoje, cada vez mais frequente devido às novas tecnologias. Apesar dos velhos média terem sido, até à data, eficazes na construção de alguns dos dispositivos gráficos — tipografia não convencional ou ilustrações, por exemplo — os novos média desempenham um papel fundamental quer na produção como também na impressão de um romance impresso. Apesar de as novas tecnologias serem um dos factores contributivos da desvalorização dos livros impressos, estas podem simultaneamente também ser consideradas uma ferramenta crucial para a “nova” existência dos romances impressos.

Por outro lado também constatámos que, apesar de a literatura ter sobrevivido até aos nossos dias, esta continua a limitar qualquer mudança que possa haver no meio literário pois, quando surge uma nova expressão gráfica na narrativa esta é logo considerada de *gimmick* (chamarizes) ou experimental. No entanto, críticos e leitores tradicionais não compreendem que, por vezes, as palavras não conseguem descrever tudo o que autor quer descrever e ao longo dos anos, no meio dos romances, houve exemplos dessa comportamento por exemplo em obras centenárias como “*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*” (1959) de Laurence Stern ou obras mais recentes como “*Tree of Codes*” (2010) de Jonathan Safran Foer ou “*House of Leaves*” (2000), Mark Z. Danielewski.

Toda a investigação e as conclusões aqui apresentadas servem para chegar ao ponto crucial de todo o estudo: a demonstração de como os romances híbridos e as suas ramificações podem ser utilizados como ferramentas para a (re)valorização dos livros

impressos. Foi-nos possível verificar que se torna cada vez mais presente, com a evolução dos tempos, uma necessidade de revalorização dos livros impressos.

No contexto atual, os formatos digitais oferecem diversas formas de reproduzir e divulgar conteúdos, pois toda a informação recebida neste momento é mediada. Como consequência, a publicação impressa tem perdido o seu espaço na vida quotidiana; o leitor procura novas formas de leitura que possam ser mais confortáveis e económicas. Os formatos digitais também mudaram para sempre a nossa atitude em relação ao livro como um objeto físico convencional. Contudo, apesar de o formato do livro electrónico ser diferente, as regras de apresentação são ainda um reflexo dos parâmetros de paginação dos livros impressos convencionais. É nesta permanência visual das regras do livro impresso nos formatos digitais que denotamos uma dependência do que já existe para cativar o leitor. Os meios digital aproveitam-se do seu meio multimédia para adicionar ao livro digital mais componentes.

Outro domínio que ocupou a nossa atenção centrou-se na importância que componentes como imagens/dispositivos gráficos têm na vida quotidiana do homem contemporâneo e, por sua vez, no que estes mecanismos podem oferecer à literatura. Grande parte da informação que recebemos hoje é mediada visualmente por mecanismos digitais, consequentemente afetando a percepção do livro enquanto objeto. Esta, requer uma reflexão conceptual e física, criando uma necessidade de redefinição das regras dos conteúdos num romance ou num livro — “*Designers in the digital age must be open to the redefinition of their roles.* (Heller, 2001).

Num romance híbrido, um leitor não lê somente o livro, ele lê, vê, age, observa e interpreta. Num romance híbrido, todos os sentidos do leitor são postos à prova. Tal é possível observar quando comparámos romances convencionais com as suas respectivas versões híbridas como o “*The Strange Case of Dr.*

*Jekyll and Mr. Hyde*” (1886) de Robert Louis Stevenson com as versões híbridas “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (2008) de Jungundwenig e “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (2009) de Alberto Hernández; ou quando se comparou o romance convencional “*Dracula*” de Bram Stoker (1887) com as versões híbridas “*Dracula*” (2003) Sarah Backhouse e “*Dracula*” (2008) Jonh Morgan. Trata-se de obras que através do redesenho ou remediação de conteúdos e adição de dispositivos gráficos ganham uma narrativa textual e visual que oferece mais interatividade ao leitor e permite uma nova linguagem, não linear, e uma nova experiência da narrativa. isto permite-nos concluir que o uso de dispositivos gráficos nos romances funciona como uma ferramenta de valorização dos livros.

### **DO CONCEITO À PRÁTICA**

A par do estudo teórico, foi desenvolvida uma componente prática constituída pela produção de um artefacto híbrido que teve como objetivo demonstrar visualmente a relação complementar entre texto e imagem, abordada na componente teórica. Criou-se um objeto que tem como finalidade demonstrar fisicamente o funcionamento dos dispositivos gráficos e como estes desenvolvem uma nova linguagem, não linear e interativa, para o leitor da presente dissertação.

Estimulada pelas questões da temática e dos exemplos apresentados ao longo da investigação, a presente dissertação segue uma prática projetual que retrata os mesmos. A edição do conteúdo textual é o reflexo do estudo das alternativas viáveis, passando pela experimentação dos comportamentos dos materiais, das fontes tipográficas mais adequadas, distanciando-se cada vez mais do modelo de publicação académica.

O desenvolvimento deste artefacto baseou-se na análise da possível estrutura global da dissertação e na respetiva divisão em capítulos. Através do redesenho e da adição de dispositivos

gráficos ao longo do texto da presente dissertação, pretendeu-se estudar alternativas viáveis de apresentação do texto principal. Apesar deste projeto não poder ser considerado um romance híbrido, podemos encará-lo como uma criatura híbrida ou multimodal, com base nos critérios de Sadokierski (2010). Todo o processo prático, de redesenho gráfico da dissertação acadêmica, tem como objetivo representar fisicamente os conteúdos teóricos da mesma.

Neste meta-projeto procurou-se demonstrar, fisicamente, como os dispositivos gráficos, bem como o texto principal, se conseguem articular de forma coerente e equilibrada na página e na narrativa. Esta construção é fundamental para essa compreensão dos mesmos, pois só assim conseguimos compreender completamente como os dispositivos gráficos podem ser manobrados. Por outro lado, e especificando, importou analisar a mutação do formato acadêmico ao híbrido; a relação que pode ser desenvolvida entre o texto teórico principal, com as várias tipologias — dispositivos fotográficos, diagramas, elementos ilustrativos, corte e/ou colagem, tipografia —, sempre tendo em conta a integridade da dissertação, a sua importância e o seu valor acadêmico.

Quanto às diferentes tipologias dos dispositivos utilizados na parte prática do projeto, houve alguma preocupação na sua concepção pois pretendíamos desenvolver uma nova leitura que não obstasse a que o leitor percebesse o verdadeiro sentido dos conteúdos, mas sim que o ajudasse a compreendê-los mais facilmente. Todas as tipologias utilizadas na hibridiz da dissertação foram influenciadas pelas obras de referência presentes nos vários capítulos mas principalmente aquelas presentes no capítulo Meta-Projeto.

Apesar da construção de todos os dispositivos gráficos desta dissertação terem sido projetados para serem intuitivos, intuitivos e fáceis de manusear, houve a necessidade de desenvolver uma linguagem como um “manual de instruções”

ou um “mapa de miniaturas” dos conteúdos, quer da dissertação quer dos dispositivos gráficos. A necessidade de desenvolver um manual de instruções mostrou que, em parte, os dispositivos gráficos podem bloquear ou não a leitura e compreensão de um romance híbrido, pois alguns dos dispositivos, como aberturas de capítulo, podem, por vezes, podem ter uma percepção difícil. Por outro lado o mapa de miniaturas dos conteúdos da dissertação tem como intenção ajudar o leitor a situar-se na obra, a encontrar os dispositivos gráficos existentes e a perceber onde cada tipologia mais predomina.

Outro dos objetivos da parte prática foi conceber um artefacto onde os dispositivos gráficos — como o poster, o jornal, ou as aberturas de capítulo — pudessem tornar a leitura da presente dissertação mais personalizada e interativa para o leitor. Personalizada e interativa pois o leitor pode optar por interagir ou não com os objetos internos ou anexados no artefacto. O leitor tem o poder de escolher o que acha mais importante para a sua leitura e não seguir aquela desenvolvida do autor.

Com este meta-projeto — construção do artefacto, escolha de dispositivos gráficos e a preocupação de equilíbrio entre texto e imagem — foi possível concluir que, apesar de ainda haver espaço de manobra para melhoramentos na parte gráfica, conseguimos atingir vários dos objetivos principais a que nos tínhamos proposto no início desta dissertação e na construção do artefacto híbrido. Primeiramente conseguiu-se desenvolver um processo de remediação, através da mutação do formato académico (impresso) até ao formato híbrido (impresso), com conteúdo académico. Outro objetivo concretizado foi conseguir desenvolver uma relação complementar entre o texto teórico e os dispositivos gráficos para obter uma nova linguagem, transformando o conteúdo numa narrativa mais visual e interativa quando comparado com a versão formato académica.

Conseguimos também demonstrar, de forma física e visual que, os dispositivos gráficos devem ser percebidos no contexto do design de comunicação como elementos paratextuais, ou mecanismos gráficos. Apesar destes surgirem de um modo subtil nas narrativas, são vitais na construção de novas linguagens e podemos vê-los como outra forma fundamental de comunicar ideias e conceitos. Estas novas comunicações visuais e textuais podem ser expandidas não só nos romances como em todo o tipo de obra, como por exemplo esta dissertação.

### **LIMITAÇÕES e FUTUROS PROJETOS**

Apesar de ter sido desenvolvida uma pesquisa extensiva sobre os romances híbridos, surgiram algumas limitações que poderão permitir novos estudos ou projetos.

Algo que ficou por aprofundar foi um levantamento rigoroso de quantos romances híbridos estão no mercado neste preciso momento e de como estão as vendas dos mesmos. O objetivo seria perceber estatisticamente quantos romances híbridos existem no mercado e como os leitores estão a aderir a este novo género.

Outro tema por abordar nesta dissertação é o papel autoral que os designers têm na construção dos romances híbridos, na narrativa e dos dispositivos gráficos quando estão em parceria com escritores ou com um texto de outrem.

A desenvolver também seria o papel das editoras na produção e expansão dos romances híbridos. ou seja, investigar como as editoras podem contribuir para a produção, comercialização e distribuição dos romances híbridos originais ou remediados no mercado da literatura.

Futuramente, este estudo poderá passar pelo acompanhamento e colaboração prática de mais designers e autores, com o objetivo de recolher informação sobre todos os fatores que estão

relacionados com o processo de construção e produção de um romance híbrido.

Será também pertinente, um estudo mais especializado sobre a utilidade dos dispositivos gráficos, quer na compreensão da narrativa, quer na qualidade da leitura do leitor. A ideia geral deste estudo é, através de grupos de teste como: leitores tradicionais, leitores digitais e não leitores, conseguir uma várias opiniões destes três grupos sobre a leitura de romances convencionais e romances híbridos correspondentes e compará-las. O objetivo seria perceber como os leitores reagem e interagem com a presença dos dispositivos gráficos e, a partir da recolha de informação, desenvolver um estudo consistente sobre o contributo que estes elementos podem ter na narrativa.

## REFERÊNCIAS



## Bibliografia Referenciada

**BAUDOUIN, Paulo V. (2010-2011)**

TRANS-MEDIA-ACÇÃO — Processos de Transmediação como ferramenta criativa em Design de Comunicação. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, Portugal.  
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6953> [Acedido 20.01.2013]

**BLACKHOUSE, Sarah (2003)**

*Narrative and Temporality in "Dracula"*. Londres: UAL: University of the Arts London. Dissertação em design gráfico.  
<http://the-publishing-lab.com/uploads/bookshelf/pdfs/SarahBackhouse.pdf>  
[Acedido: 29.05.2010]

**BJORNARD, Kristan e MUIR, Lindsey M. (2012)**

*Designer as Publisher*. Indie Publishing: How to design and produce your own book por LUPTON, Ellen. Londres: Princeton Architectural Press.

**BOLTER, J. D. e GrulsIn, R. (2000)**

*Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

**BRUINSMA, M. (1997)**

*The Oldness of New*. EYE: The international review of graphic design, Max Bruinsma Editorialism, nº. 26, vol.7. UK: EYE.  
<http://www.maxbruinsma.nl/eye/index.html?26edit.htm>  
[Acedido: 29.05.2010]

**CASONATO, Martina. (2012)**

*[This is not] If on a Winter's Night a Traveler: Research Project*. Londres: UAL: University of the Arts London.

**CASONATO, Martina. (2013)**

*[This is not] If on a Winter's Night a Traveler*. Londres: UAL: University of the Arts London.  
<http://www.lccpgdesign.com/2012/students/martina-casonato>  
[ Acedido 15. 07.2012]

**COOVER, Robert. (1992)**

*The End of Books*. The New York Times [on the web], Books review.  
[http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?_r=2) [Acedido 02.2013]

**DEKEL, Gil. (2012)**

*Expressive Typography: Graphic Designer Alberto Hernández* [Entrevista via correspondência de email]. Poetic Mind. UK: Plataforma digital.  
<http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/expressive-typography/>  
[Acedido 04.2012]

**Department of English and Related Literature University of York (2014)**

*English and related Literature the literature of nonsense*. UK: Heslington.  
<http://www.york.ac.uk/english/undergraduate/courses/modules/module-catalogue/special-modules/literature-of-nonsense/>  
[Acedido em 04.02.2013]

**ECO, Humberto e CARRIÈRE, Jean-Claude (2010)**

*Não contem com o fim do livro*. Portugal: Record [tradução de TELLES, André] pp. 13 - 15. [Acedido 07.2012]

**FARIA, Maria e PERIÇÃO, Maria. (2008)**

*Dicionário do Livro: Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Edições Almedina, S.A..

**GENETTE, Gerard e MACLEAN, Marie (1991)**

*Introduction to the Paratext: New literary History*, Vol.22, nº. 2, Probing: Art, Criticism, Genre. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, pp.261-272.

[http://www.ihc.ucsb.edu/research/history\\_books/Introduction%20to%20the%20Paratext.pdf](http://www.ihc.ucsb.edu/research/history_books/Introduction%20to%20the%20Paratext.pdf)

[Acedido 20.02.2013]

**GONÇALVES, Eva M. C. (2012)**

*Do Códex ao E-book: O Papel do Design de Comunicação na Remediação da Experiência de Leitura do Livro Digital*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, Portugal.

<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6542>

[Acedido 20.01.2013]

**HELLER, Steven. (1993)**

*Culto of the Ugly*. EYE: The international review of graphic design, vol.9. UK: EYE.

<http://www.design2012.fba.ul.pt/documentos/cultoftheugly.pdf>

[Acedido 15.01.2013]

**HELLER, Steven. (2010)**

*Who Cares About Books?*. Nova Iorque: AIGA: The Professional association for design.

<http://www.aiga.org/who-cares-about-books/>

[Acedido em 29.02.2011]

**HERNÁNDEZ, Alberto. (2009)**

*Hybrid Novels: A new way of reading narrative fiction*. Londres: LCC: London College of Communication. Dissertação em Design Gráfico.

**HERNÁNDEZ, Alberto. (2013)**

*Hybrid Novel: A New Way of Reading narrative Fiction* (2009). ISSUU: plataforma online.

[http://issuu.com/hereigo/docs/hybridnovels\\_report?mode=embed&viewMode=presentation&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Fdark%2Flayout.xml](http://issuu.com/hereigo/docs/hybridnovels_report?mode=embed&viewMode=presentation&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Fdark%2Flayout.xml) [Acedido 2011/2012]

**HERNÁNDEZ, Alberto & SERRANO, Maria. (2013)**

*It's nice that*. THE PUBLISHING LAB: Plataforma Online.

<http://www.itsnicethat.com/articles/alberto-hernandez-maria-serrano-the-publishing-lab> [Acedido 27.02.2013]

**HUDSON, G. (2005)**

*Everything is Interrogated*. The Village Voice. Nova Iorque: LLC.

<http://www.villagevoice.com/2005-03-22/books/everything-is-interrogated/> [Acedido 20.02.2013]

**JUNGUNDWENIG (2008)**

*Der Seltsame Fall Dr. Jekyll und Mr. Hyde.* Berlim: Projeto independente.  
<http://jungundwenig.com/project/dr-jekyll-und-mr-hyde--diplom/>  
[Acedido 2011/2012]

**KLANTEN, R. & Ehmann, S. (2010)**

*Turning Pages: Editorial Design for Print Media.* Berlim: Gestalten.

**MORGAN, Jonh. (2005)**

*Dracula.* Londres: Four Corners Books.  
<http://www.fourcornersbooks.co.uk/#/books/dracula/>  
[Acedido 23.03.2012]

**POYNOR, R. (2003)**

*Evolutionary tales.* EYE: The international review of graphic design, no.49  
vol.13. UK: EYE.

**SADOKIERSKI, Zöe. (2010).**

*Visual Writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a  
visual communication design perspective.* Sidney: University of  
Technology. Tese de doutoramento.  
<http://zoedadokierski.blogspot.pt> [Acedido 23.08.2012]

**SERRANO, Maria. (2009)**

*Ediciones híbridas: Diseño editorial y experiencia de lectura.* Londres:[s.n.]  
<http://the-publishing-lab.com/uploads/bookshelf/pdfs/MariaSerrano.pdf>  
[Acedido 22.02.2013]

**STEVENSON, Greg. (2007)**

*21st Century Novel an investigation of graphic devices in literary fiction.  
Graphic devices in literary fiction.* Londres: LCC: London College of  
Communication. Dissertação em Design Gráfico.  
<http://www.greg-stevenson.co.uk/21st-Century-Novel>  
[Acedido 22.02.2013]

**UPCHURCH, M. (2005)**

*Extremely Loud and Incredibly Close: gimmicks drown out power,  
poignancy.* The Seattle Times, Book Reviews.  
[http://seattletimes.com/html/books/2002242583\\_foer17.html](http://seattletimes.com/html/books/2002242583_foer17.html)  
[Acedido 22.11.2013]

## Bibliografia Consultada

**BLACKHOUSE, Sarah (2013)**

*Dracula*. Londres: UAL: University of the Arts London.

**CARROLL, Lewis. (2010)**

*Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Collins Classics.

**DANIELEWSKI, Mark Z. (2000)**

*House of Leaves*. Nova Iorque: Pantheon Books.

**FOER, Jonathan S. (2002)**

*Everything is Illuminated*. Londres: Houghton Mifflin.

**FOER, Jonathan S. (2005)**

*Extremely Loud & Incredibly Close*. Londres: Houghton Mifflin.

**FOER, Jonathan S. (2010)**

*Tree of Codes*. Londres: Visual Editions.

**GRUEN, S. (2006)**

*Water for Elephants*. Nova Iorque: Algonquin Books.

**HALL, Steven. (2007)**

*The Raw Shark Texts*. Nova Iorque: Canongate U.S.

**HERNÁNDEZ, Alberto. (2009)**

*The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Londres: [s.n.].

**JAIN, P. (2005)**

*Extremely Loud and Incredibly Close*. SALON: plataforma online.  
<http://dir.salon.com/story/books/review/2005/03/20/foer/index.html>  
[Acedido 29.03.2014]

**JOYCE, James. (1922)**

*Finnegans Wake*. Londres: Wordsworth Classics.

**KIRN, Walter. (2005)**

*Extremely Loud & Incredibly Close*. The New York Times. Nova Iorque.  
[http://www.nytimes.com/2005/04/03/books/review/0403cover-kirn.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/04/03/books/review/0403cover-kirn.html?_r=0) [Acedido 07.2012]

**LUPTON, Ellen. (1998)**

*The designer as producer. Graphic Design: Now in Production*.  
Minneapolis: The Education of a Graphic Designer.

**LUPTON, Ellen. (2011)**

*Reading and writing. Graphic Design: Now in Production*. Minneapolis:  
The Education of a Graphic Designer.

**PEREC, Georges. (1969)**

*A Void*. [Tradução de francês para inglês por ADAIR, Gilbert] França: The  
Harvill Press.

**RAWLE, Graham. (2005)**

*Woman's World: A Graphic Novel*. UK: Atlantic Books.

**RIGGS, Ransom. (2012)**

*Miss Peregrine's: Home for peculiar children.* USA: Quirk Books.

**STERNE, Laurence. (1759)**

*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Londres: Becket & DeHondt.

**STERNE, Laurence & SELF, Will. (2011)**

*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Londres: Visual Editions.

<http://apracticeforeverydaylife.com/visual-editions/the-life-and-opinions-of-tristram-shandy-gentleman-publication/>

[Acedido 22.11.2012]

**THIRLWELL, Adam. (2012)**

*Kapow!.* Londres: Visual Editions.

**TOMASULA, Steve. (2002)**

*VAS: An Opera in Flatland.* Chicago: The University of Chicago Press.



## **ANEXOS**



## ANEXO A — ÍNDICE DE FIGURAS

- 26 **Fig. 01, 02, 03.**  
CARROLL, Lewis. *“The Adventures of Alice in Wonderland”* (1865).
- 35 **Fig. 04 e 05.**  
SADOKIERSKI, Zöe. Representação comparativa entre romances convencionais e romances híbridos (2010).
- 36 **Fig. 06.**  
SADOKIERSKI, Zöe. Diagrama representacional entre linguagem verbal a linguagem gráfica (2010).
- 40 **Fig. 07.**  
SADOKIERSKI, Zöe. Diagrama da divisão de Paratexto em Peritexto e Epitexto (2010).
- 45 **Fig. 08, 09.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
Capa e contra – capa.
- 47 **Fig. 10, 11, 12**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. I, ii, v
- 48 **Fig. 13, 14, 15.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. I, 29, 115.
- 50 **Fig. 16, 17, 18.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 134, 212, 265.
- 51 **Fig. 19.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 54-55.
- 52 **Fig. 20.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 327-368.
- 54 **Fig. 21, 22, 23.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 5, 98, 289.
- 55 **Fig. 24, 25, 26.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 289, 294, 303.
- 56 **Fig. 27.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 10-11.
- 57 **Fig. 28.**  
FOER, Jonathan S.. *“Extremely Loud & Incredibly Close”* (2005)  
pps. 40-41.

- 58 **Fig. 29.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 121-123.
- 59 **Fig. 30, 31.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 206-207, 208-209.
- 60 **Fig. 32.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 260 - 261.
- 61 **Fig. 33, 34.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 20-21, 262-263.
- 62 **Fig. 35.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 68-69.
- 63 **Fig. 36.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pormenor da pp. 280.
- 63 **Fig. 37, 38, 39.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 278-279, 280-281, 282-283.
- 64 **Fig. 40.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 47-49.
- 65 **Fig. 41.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 214 - 215.
- 66 **Fig. 42.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pormenor da pp. 99.
- 66 **Fig. 43.**  
FOER, Jonathan S.. *"Extremely Loud & Incredibly Close"* (2005)  
pps. 4-5.
- 68 **Fig. 44.**  
Diagrama das ramificações dos romances híbridos.
- 71 **Fig. 45, 46, 47.**  
HERNÁNDEZ, Alberto. *"The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde"*  
(2009).
- 72 **Fig. 48, 49.**  
JUNGUNDWENIG. *"The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde"*  
(2008).
- 73 **Fig. 50, 51.**  
BACKHOUSE, Sarah. *"Dracula"* de Bram Stoker (2003).

- 74 Fig. 52, 53.**  
MORGAN, Jonh. "*Dracula*" de Bram Stoker (2008).
- 75 Fig. 54, 55.**  
STERN, Laurence. "*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*" (1959).
- 76 Fig. 56, 57, 58.**  
STERN, Laurence. "*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*" (2010).

**ANEXO B - LISTA DE ROMANCES HÍBRIDOS**  
(ordem cronológica)

***"The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman"* (1759)**

Escrito e projetado por STERNE, Laurence.  
Editora: Becket & DeHondt.

***"Flatland: A Romance of Many Dimensions"* (1884)**

Escrito e projetado por EDWIN A., Abbott.  
Editora: Signet Classics.

***"Finnegans Wake"* (1922)**

Escrito por JOYCE, James.  
Editora: Wordsworth.

***"Cent mille milliards de poèmes"* (1961).**

Escrito e projetado por QUENEAU, Raymond.  
Editora:

***"Little Red Riding Hood"* (1962)**

Escrito por PERRAULT, Charles. (1697) e projetado por LAVATERS, Warja.  
Editora: Museum of Modern Art.

***"The Unfortunates"* (1969)**

Escrito e projetado por JOHNSON, B. S..  
Editora: & Warburg.

***"A Void"* (1969)**

Escrito por PEREC, Georges.  
Editora: David R. Godine Publisher Inc.

***"If on a Winter's Night a Traveler"* (1979)**

Escrito por CALVINO, Italo. (1979)

***"Everything is Illuminated"* (2002)**

Escrito por FOER, Jonathan S..  
Editora: Houghton Mifflin.

***"Alba Cromm"* (2002)**

Escrito e projetado por MORA, V. Luis.  
Editora: Seix Barral.

***"Vas: An Opera in Flatland"* (2002)**

Escrito por TOMASULA, Seven e projetado por FARRELL, Stephen.  
Editora: The University of Chicago Press.

***"Dracula"* (2003)**

Escrito por STOKER, Bram. (1897) e projetado por BACKHOUSE, Sarah.  
(Independente)

***"Jonathan Strange & Mr Norrell"* (2004)**

Escrito por CLARKE, Susannah.  
Editora: Portia Rosenberg.

***"The Devil's Dictionary"* (2004)**

Escrito por BIERCE, Ambrose. (1906) e projetado por STAVRO, Astrid.  
(Independente)

***“Women’s World: a graphic novel” (2005)***

Escrito e projetado por RAWLE, Graham.  
Editora: Atlantic Books.

***“Water for Elephants” (2006)***

Escrito e projetado por GRUEN, Sara. e  
Editora: Algonquin Books of Chapel Hill.

***“House of Leaves” (2006)***

Escrito e projetado por DANIELEWSKI, Mark Z..  
Editora: Pantheon Books.

***“The Raw Shark Texts” (2007)***

Escrito e projetado por HALL, Steven.  
Editora: Cannongate/Harper Collins.

***“The Man of the Crowd” (2007)***

Escrito por POE, E. Allan. (1840) e projetado por STEVENSON, Greg.  
(Independente)

***“The Picture of Dorian Gray” (2007)***

Escrito por WILDE, Oscar. (1891) e projetado por MORGAN, John.  
Editora: Four Corners Books.

***“The Unfortunates” (2008)***

Escrito por JOHNSON, B. S..(1969) e projetado por Visual Editions.  
Editora: Visual Editions.

***“Dracula” (2008)***

Escrito por STOKER, Bram (1897) e projetado por MORGAN, Jonh.  
Editora: Four Corners Books.

***“The Trial” (2008)***

Escrito por Kafka, Franz. (1925) e projetado por ÁLVAREZ, Sonsoles.  
(Independente)

***“The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” (2010)***

Escrito por STERN, Laurence. (1759) e projetado por A Practice for Everyday  
Life. Editora: Visual Editions .

***“Tree of Codes” (2010)***

Escrito e projetado por FOER, Jonathan S..  
Editora: Visual Editions.

***“Composition No.1” (2011)***

Escrito por SAPORTA, Marc e projetado por Universal Everything.  
Editora: Visual Editions.

***“If on a Winter’s Night a Traveler” (2012)***

Escrito por CALVINO, Italo. (1979) e projetado por CASONATO, Martina.  
(Independente)

***“Miss Peregrine’s: Home for peculiar children” (2012)***

Escrito e projetado por RIGGS, Ransom e  
Editora: Quirk Books.

**"Kapow!" (2012)**

Escrito por THIRLWELL, Adam (2012) e projetado por Studio Frith (2012).  
Editora: Visual Editions.

**"Ninette y un señor de Murcia" (2012)**

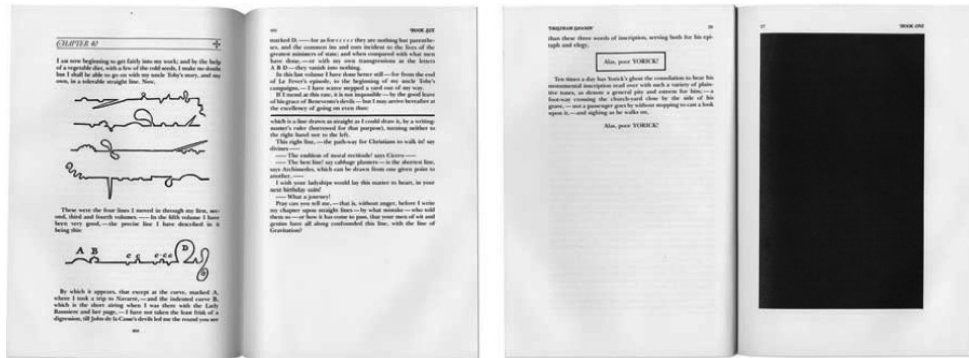
Escrito por MIHURA, Miguel (1964) e projetado por PUEBLA, Jorge F..  
(Independente)

**"S." (2013)**

Escrito por DORST, Doug (2013 e projetado por J.J. Abrams.  
Editora Mulholland Books.

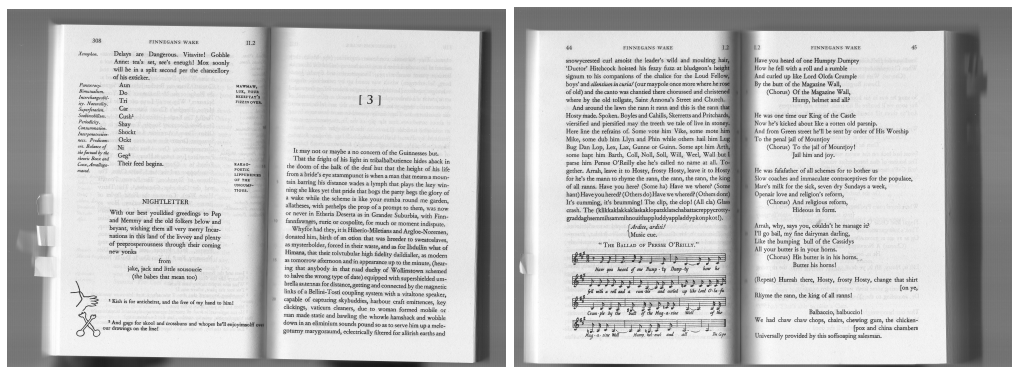
# ANEXO C — Exemplos tipológicos — TIPOGRAFIA

## — Tipografia, exemplo um:



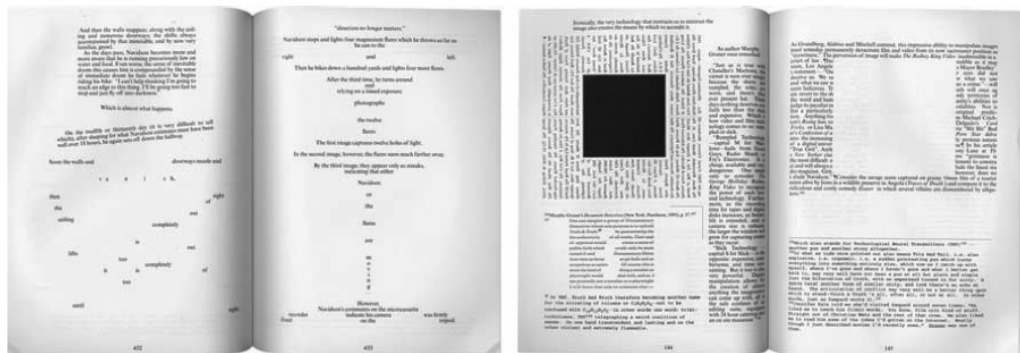
STERN, Laurence. "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman" (1759).

## — Tipografia, exemplo dois:



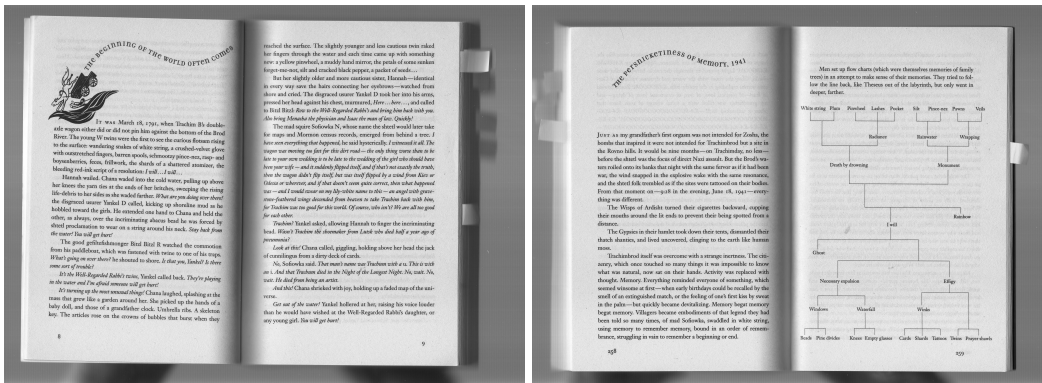
JOYCE, James. "Finnegans Wake" (1939).

## — Tipografia, exemplo três:



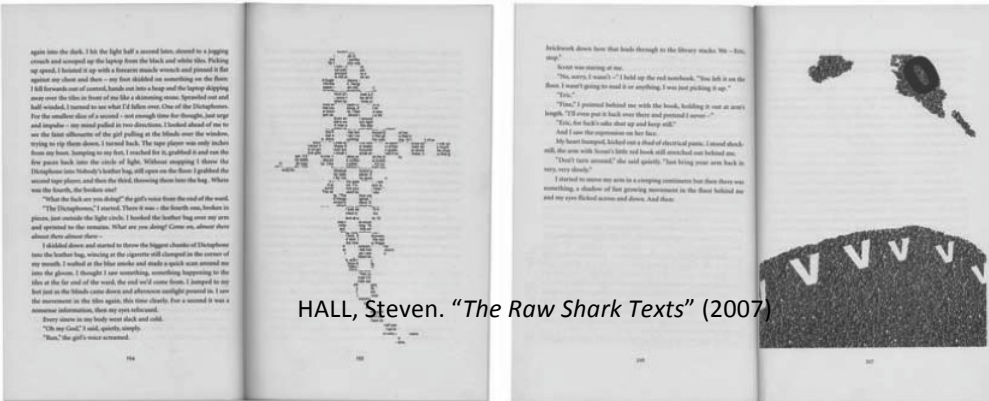
DANIELEWSKI, Mark Z.. "House of Leaves" (2000).

— Tipografia, exemplo quatro:



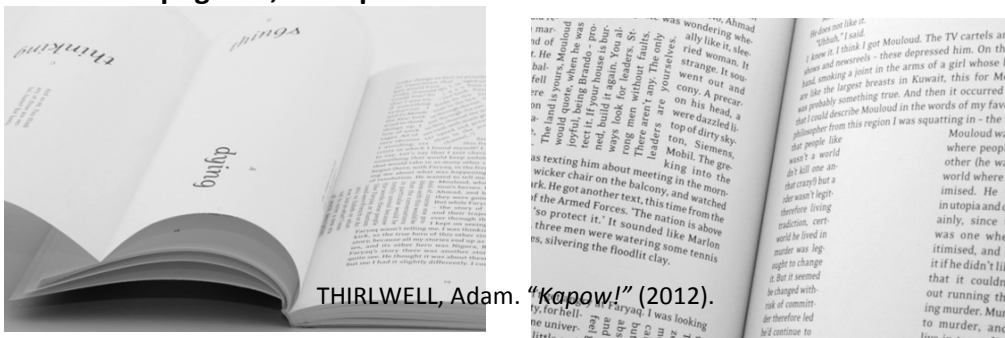
FOER, Jonathan S.. "Everything is illuminated"(2002).

— Tipografia, exemplo cinco:



HALL, Steven. "The Raw Shark Texts" (2007)

— Tipografia, exemplo seis:



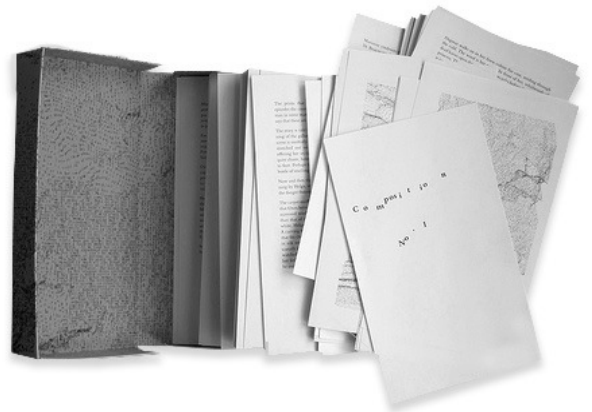
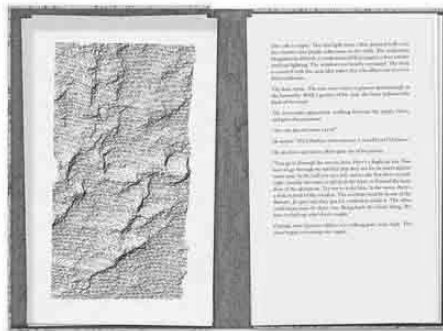
THIRLWELL, Adam. "Kapow!" (2012).

— Tipografia, exemplo sete:



JOHNSON, B. S. . "The Unfortunates" (1969).

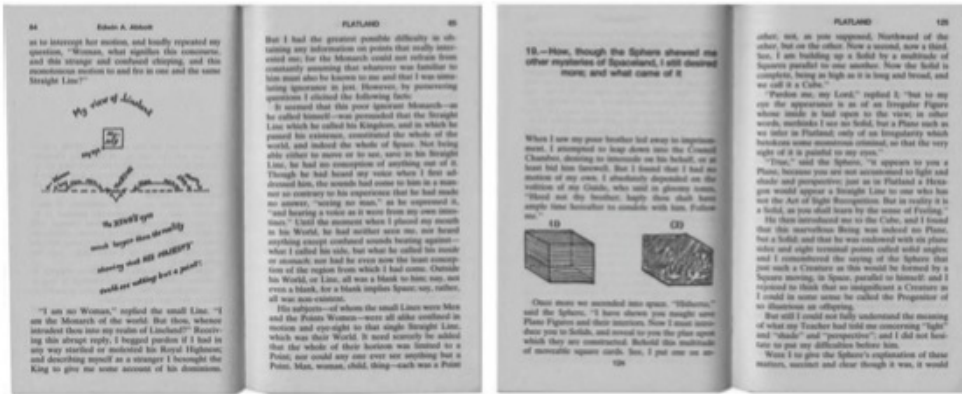
— Tipografia, exemplo oito:



SAPORTA, Marc. "Composition No.1" (2011).

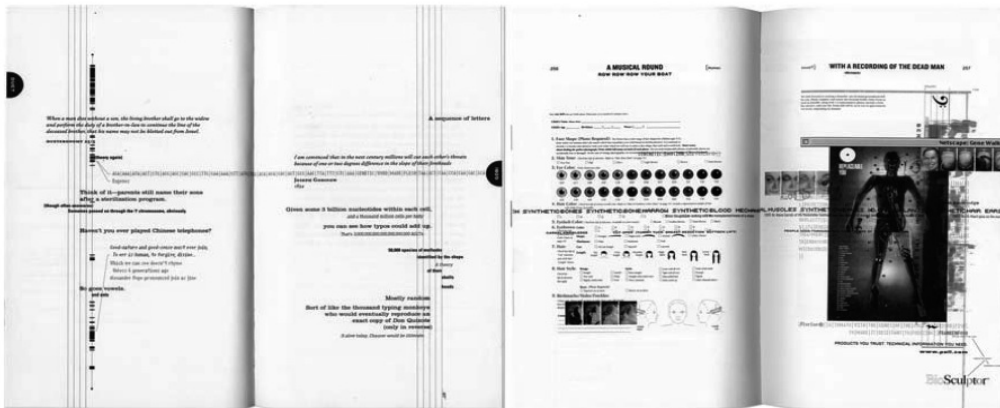
— DIAGRAMAS

— Diagramas, exemplo um:



A. ABBOTT, Edwin. "Flatland : A Romance of Many Dimensions" (1884).

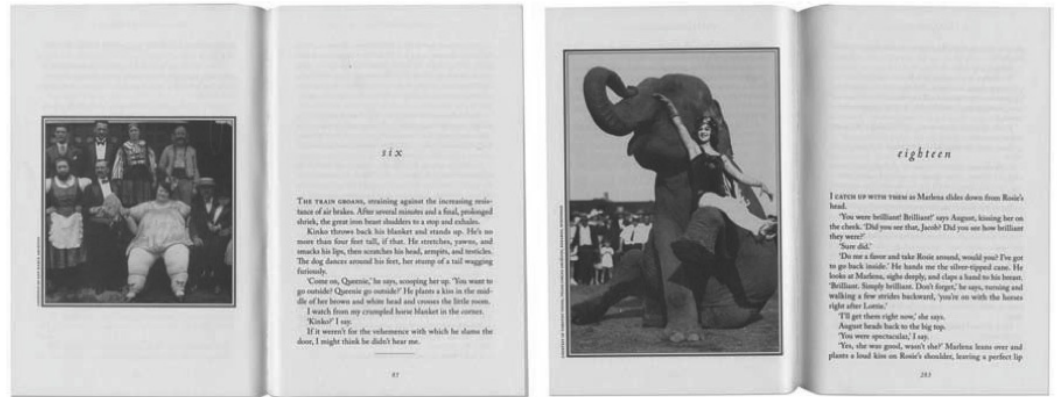
— Diagramas, exemplo dois:



TOMASULA, Steven. "VAS: An Opera in Flatland" (2004).

— DISPOSITIVOS FOTOGRÁFICOS

— Dispositivos Fotográficos, exemplo um:



GRUEN, Sara. "Water for Elephants" (2006).

— Dispositivos Fotográficos, exemplo dois:



RIGGS, Ransom. "Miss Peregrine's: Home for peculiar children" (2012).

— ELEMENTOS ILUSTRATIVOS

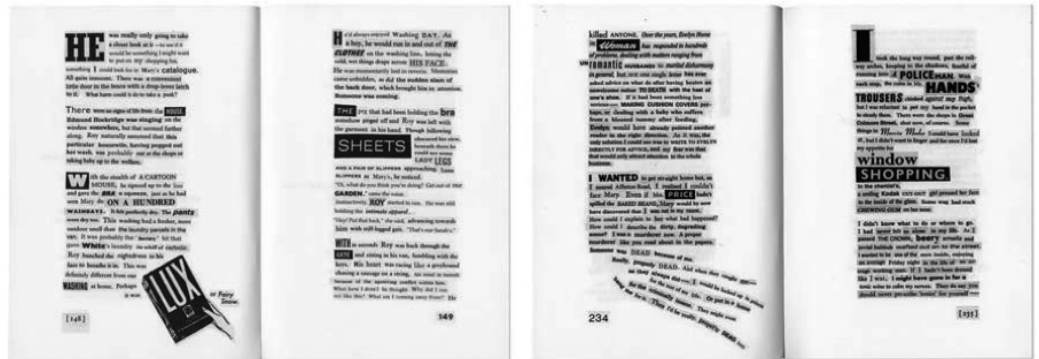
— Elementos Ilustrativos, exemplo um:



CLARKE, Susannah. "Jonathan Strange & Mr Norrell" (2004).

— CORTE E/OU COLAGENS

— Corte e/ou Colagens, exemplo um:



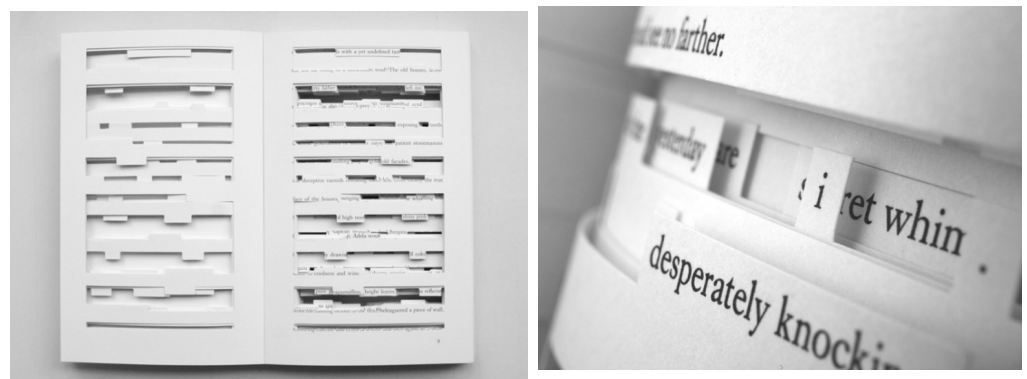
RAWLE, Graham. "Woman's World: a Graphic Novel" (2005).

— Corte e/ou Colagens, exemplo dois:



QUENEAU, Raymond. "Cent mille milliards de poems" (1961).

— Corte e/ou Colagens, exemplo três:



FOER, Jonathan S.. "Tree of Codes" (2010).