Day Bi Day

A research guided by the practice of graphic design and poetic writing

Cassandra Loh
Communication Design, Auckland University of Technology, Aoteaora, New Zealand
cassandra.loh@aut.ac.nz

Marcos Mortensen Steagall
Communication Design, Auckland University of Technology, Aoteaora, New Zealand
marcos.steagall@aut.ac.nz

ABSTRACT

Day Bi Day is an artistic research project that questions how graphic design and poetic writing can create research spaces that take inspiration from aspects of humanising the bisexual label. This article presents the conception and development of a publication that represents a bisexual poetic experience accompanied by illustrative prints. The project is inspired by an approach of ergodic literature [1] for writing, as well as exploring forms of text and texture to enhance the experience of reading. It seeks to establish a connection with the reader through participation that encourages physicality. This connection and entry into the narrative ideally relates the viewer to the portrayed experience, providing an empathetic understanding of a bisexual experience, as well as a more humanised view of the people that identify themselves under the label. The significance of the project depends on the use of the practice to ask questions that are specific and autoethnographic, being both the motor and the result of the research process.

CCS CONCEPTS

• **Applied computing - Arts and humanities - Media arts**;

KEYWORDS

Design Gráfico, Escrita Poética, Pesquisa Conduzida Pela Prática, BissexualidadeGraphic Design, Poetic Writing, Practice-led research, Bisexuality

ACM Reference Format:
Cassandra Loh and Marcos Mortensen Steagall. 2021. Day Bi Day: A research guided by the practice of graphic design and poetic writing. In *10th International Conference on Digital and Interactive Arts (ARTECH 2021), October 13–15, 2021, Aveiro, Portugal, Portugal.* ACM, New York, NY, USA, 7 pages. https://doi.org/10.1145/3483529.3483666

1 INTRODUÇÃO

Day Bi Day é um projeto que objetiva dissipar os equívocos comuns em torno da comunidade bissexual por meio, principalmente, da apresentação de elementos de experiências vividas relacionadas à autoetnografia – entendida aqui como "uma abordagem de pesquisa e escrita que busca descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal a fim de compreender a experiência cultural" [7]. O objetivo principal é o de humanizar os bissexuais, retratando a jornada de questionamento antes da autoaceitação.

A pesquisa anterior realizada para este projeto centrou-se no desenvolvimento da direção de arte e na produção de uma videopoema autoral. O estudo foi expandido em uma prova de conceito para uma publicação que busca se conectar com os espectadores por meio de sua tangibilidade e do incentivo à participação por meios poéticos e físicos.

Este artigo descreve o processo de pesquisa e desenvolvimento abordado como um projeto conduzido pela prática (*practice-led research*), que, segundo Candy [3] está "preocupado com a natureza da prática e conduz a novos conhecimentos que têm significado operacional para essa prática".

2 PROBLEMATIZAÇÃO

Desde a década de 1980, há um interesse crescente na pesquisa conduzida pela prática e como ela abre uma porta para os designers desenvolverem abordagens metodológicas personalizadas para a investigação que conduz, conhecendo através do fazer [12].

Este projeto de design orientado para a prática adotou uma abordagem criticamente iterativa em que "as questões de pesquisa são inicialmente exploratórias e reflexivas; servindo para criar um diálogo interno entre o praticante e o fazer" [14].

Na pesquisa conduzida pela prática, os artefatos são resultados vitais do processo de design, servindo como "meios de realizar uma coisa que deve ser percebida, reconhecida e concebida ou compreendida" [10]. Nesse sentido, em termos metodológicos, uma questão de pesquisa concerne ao mundo do "fazer e fazer", prévio ao próprio processo de entendimento da obra [4].

A abordagem da prática do design, por sua vez, estabeleceu a seguinte pergunta de pesquisa: 'Como pode o potencial de comunicação de um meio impresso ser explorado por meio do design e da apresentação de conteúdo poético para promover a humanização em favor à bissexualidade?'. A prática visa comparar e contrastar as partes destacadas do poema com os tons transitórios, explorando o texto escrito por meio de sua forma, bem como explorando potencial de estabelecimento de uma compreensão empática junto ao público.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO E REFERENCIAIS

O projeto considerou conceitos e teorias relacionado à forma do poema, e não ao seu conteúdo. Embora existam teóricos que discutiram a bissexualidade usando a teoria *queer*, o poema foi o principal veículo para os objetivos da pesquisadora, priorizando o seu formato próprio. No entanto, conteúdos adicionais foram considerados

Permission to make digital or hard copies of all or part of this work for personal or classroom use is granted without fee provided that copies are not made or distributed for profit or commercial advantage and that copies bear this notice and the full citation on the first page. Copyrights for components of this work owned by others than ACM must be honored. Abstracting with credit is permitted. To copy otherwise, or republish, to post on servers or to redistribute to lists, requires prior specific permission and/or a fee. Request permissions from permissions@acm.org.
ARTECH 2021, October 13–15, 2021, Aveiro, Portugal, Portugal
© 2021 Association for Computing Machinery.
ACM ISBN 978-1-4503-8420-9/21/10…$15.00
https://doi.org/10.1145/3483529.3483666

através de uma lente autoetnográfica [7] a fim de produzir um trabalho que fosse significativo, acessível e evocativo.

Uma das principais referências foi extraída da literatura ergódica, cunhada por Aarseth [1], que descreve um texto que requer um esforço não trivial do público para ser lido e compreendido. Neste sentido, aproximações também foram estabelecidas com o conceito de poesia concreta, entendida no escopo deste projeto como uma poesia que não apenas emprega dispositivos poéticos tradicionais, mas que também opta por focar especificamente no arranjo no espaço como um elemento vital [6].

Ambas as referências permitiram abordar a disposição do texto com maior fluidez e ludicidade em suas composições. O texto pode ser apresentado como uma espécie de quebra-cabeça que precisa ser resolvido para que o leitor realmente entenda o que o conteúdo está avançando. Assim, a forma do texto acrescenta significado tanto quanto as palavras reais, contrariando as convenções mais tradicionais de como uma publicação deve ser organizada.

Com a literatura ergódica, o público tem que trabalhar para entender o conteúdo, seja girando o livro, puxando páginas dobradas ou simplesmente tentando discernir texto em camadas ou texto com espaçamentos (kerning) irregulares. Contudo, tal empenho depende de uma predisposição do público em relação ao material, de modo a investir, ou não, mais tempo e reflexão em como interagir com o texto – entendo, assim, que a curiosidade impulsiona a experiência.

Ao encorajar esse senso de jogo, as obras podem criar um espaço liminar para os leitores explorarem e imergirem, estimulando novas leituras e compartilhamento de experiências em uma comunidade [9].

Além disso, publicações como a Composition nº1 [13] podem complementar elementos do conceito de McLuhan [11] de mídia quente e fria. A publicação resultante desta pesquisa é apresentada como folhas não encadernadas que permitem ao leitor organizar a narrativa como quiser, sem uma linearidade preestabelecida ou informações definidas para qualquer história "verdadeira". Isso fornece um espaço para mais contribuições do leitor à medida que eles criam seus próprios resultados por meio de suas próprias escolhas.

McLuhan [11] sugeriu que o uso de mídia fria como veículo de conteúdo resulta em maior participação do público, pois fornece menos informações sensoriais ao espectador. O autor considerava os livros como um meio quente. No entanto, este projeto desafia essa visão, especialmente sopesando que as únicas informações visuais fornecidas em um texto são palavras escritas. Ao fornecer lacunas que o público pode preencher, de forma mais ou menos elaborada, o texto escrito pode convidar a um senso mais profundo de empatia, pois se baseia na própria experiência de vida do público e, portanto, em sua participação na experiência de leitura.

O objetivo de projetar um resultado que incluísse o leitor na experiência, tornou-se uma abordagem para explorar imagens e poesia. Estabeleceu-se uma espécie de contaminação retórica entre forma e conteúdo, estabelecendo uma relação de busca de sentido na obra com o próprio processo de tentativa de se decifrar a própria identidade. No entanto, também foi considerado que a leitura do texto não se tornasse demasiadamente complexa ou hermética a ponto de se tornar intimidante ou mesmo ininteligível. Neste sentido, o conceito de texto de leitura e escrita de Roland Barthes [2], em que o leitor passa de uma condição de consumidor a produtor de um texto, também foi uma inspiração para o artefato produzido.



Figure 1: Uma página experimental combinando uma impressão ilustrativa básica com texto correspondente. ©Cassandra Loh

4 MÉTODOS E TESTES INICIAIS

Um dos papéis do designer é avaliar as variáveis que reconectam os valores separados e as limitações da mídia trabalhada. Embora os artefatos possam variar em termos de resultado, não há uma resposta simples para os processos criativos. O realizador administra fundamentalmente os processos e resultados com uma dupla função: designer e pesquisador [8]. Esta seção do texto apresenta os métodos empregados na condução da prática de pesquisa que norteou o projeto “Day Bi Day”.

Os experimentos práticos começaram com ideias para potenciais páginas duplas que poderiam ser criadas. Foi examinado como a imagem e o texto poderiam ser incorporados de forma que um promovesse o outro.

O exemplo visto na Figura 1, baseou-se na organização do texto nas formas gráficas da própria impressão, de modo que essa semelhança pudesse relacionar melhor os elementos da página entre si.

As experiências com essas páginas duplas começaram inicialmente com as imagens da página, inspirando o tom da peça, que então dialogaria com uma linha do poema. Experimentar com essas formas parecia ser algo bastante difícil, porque se percebeu que o processo criativo funcionaria melhor se o texto e a imagem fossem separados para que o cerne do poema não se perdesse.

Em retrospecto, esses problemas se deviam ao fato de ainda não se ter o estilo certo de estampas, visto que este era usado com formas pré-existentes de experimentos anteriores. Mais tarde, foi utilizado como estilo de camada e mascaramento no Adobe Photoshop para encontrar novas imagens de impressões pré-existentes. Este estilo se tornou um dos principais métodos de geração de imagens para o resultado final, embora com novas impressões.

5 EXPERIMENTOS TIPOGRÁFICOS

Embora tenham sido produzidos experimentos com a colocação de texto em arranjos anteriores, sabia-se que isso poderia ser levado mais longe, especialmente após a visualização de exemplos da literatura ergódica [1].

Uma das principais preocupações com esses arranjos de tipos é que seria difícil sustentar o texto com elementos ilustrativos nesta forma. Em vez de ilustrações por meio de desenho, se o texto fosse suficientemente abstrato, poderia ser usado como um elemento gráfico em si. Infelizmente, se o texto se tornar imagem, o significado literal do texto pode se perder – o que seria especialmente sensível caso as escolhas de palavras no poema influenciassem diretamente sua leitura.

Outra abordagem explorada foi ajustar o posicionamento das letras nas palavras. Isso tornaria o texto mais fácil de ler e acrescentaria uma camada de exploração não convencional para apoiar seu significado. Nos experimentos realizados, preferiu-se o uso sutil desta técnica, evitando torna-la excessiva. No entanto, quando usada com moderação foi capaz de evocar uma sensação ligeiramente desconfortável, pois algo está silenciosamente fora do alcance para o público.

A principal referência para esse tipo de tratamento se deu com a palavra "casa", em House of Leaves [5]. Dentro do livro, a palavra "casa" está sempre ligeiramente desalinhada em relação a outro texto na mesma linha, sugerindo algo estranho sobre o assunto. Esta aplicação foi planejada para manter as variações no tipo apenas para mudanças na escala, posicionamento, cor e rotação limitada. Isso permitiu que o texto contrastasse melhor com a complexidade potencial das ilustrações impressas, em vez de ser incorporado por elas – além de manter a tipografia legível.

6 TESTES DE DOBRA

Os experimentos foram expandidos a partir da ideia de "esforço não trivial" na literatura ergódica [1], por meio de experimentações com dobras de papel que completavam seções do texto – que também incentivavam uma abordagem mais tátil para a leitura. As dobras aqui mostradas foram denominadas de "dobras multimodais", pois existem vários estados em que o texto pode ser dobrado e lido (Fig 2). Cada estado exige algum novo conteúdo para ser descoberto e decifrado, encorajando o público a continuar explorando seus desdobramentos, literalmente.

Essas dobras também resultaram, em alguns casos, na dispersão do texto de maneiras ininteligíveis. Outras explorações puderam examinar como dobrar o papel de maneiras diferentes pôde resultar na mesma seção do texto sendo lida de maneira diferente.

Depois de experimentar algumas criações de origami, percebeu-se que qualquer que fosse o resultado final, a dobradura precisaria ser mantida funcionalmente simples. Criações complexas poderiam tornar o design mais delicado e intrincado, mas dificultar ou mesmo desencorajar o manuseio por parte do público.

Se o leitor não conseguisse entender como dobrar a peça de volta ao seu estado inicial, seria menos provável que interagir com a peça para descobrir quaisquer mensagens ocultas. Por isso, também foi necessário pensar em dicas para as mensagens dentro das dobras, incentivando o leitor analisar as partes constituintes da peça. Também foram realizadas experimentações a partir do design de

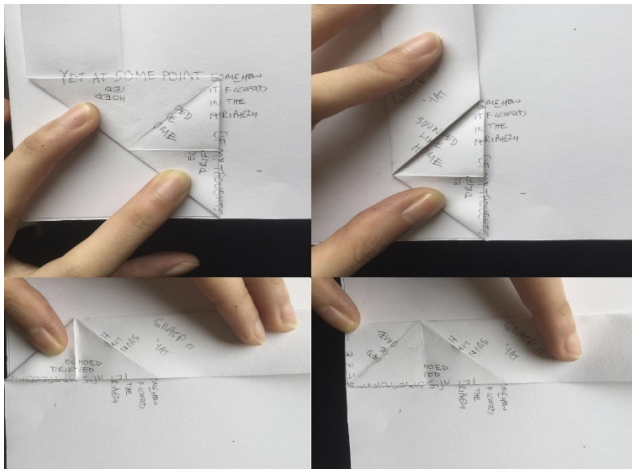


Figure 2: Exemplos de 'dobras multimodais' que completam ou espalham o texto dependendo de seu estado atual. ©Cassandra Loh

recipiente plano simples, de origem japonesa, chamado tato: invólucros decorativos dobrados de fechamento automático normalmente utilizados para armazenar pequenos itens como botões, linha e agulhas. Projetado para abrir e fechar facilmente, ter um design dobrável neste estilo se adequaria mais ao propósito da publicação, ao mesmo tempo em que outras peças planas também poderiam ser escondidas dentro sem deformar o próprio origami.

Embora experimentos tenham sido feitos para verificar como o texto funcionaria espalhado, decidiu-se não usar dobras nesta forma por entender que a peça funcionaria melhor como um encarte destacável do que como algo que faria parte da própria página. No entanto, esta opção poderia parecer muito separado do restante do espaço de dobra entre as páginas (spread). Ao testar como as dobras poderiam ser incorporadas aos layouts, tentou-se imprimir em folhas pré-dobradas com um dos arranjos de texto criados. A intenção era que o texto adicional fosse revelado por meio da abertura das dobras.

Por meio de novos testes com usuários, constatou-se que era fundamental manter as dobras ainda mais simples. Dobras mais complexas também revelaram que o tamanho geral da página dobrada era menor; uma forma dobrada menor pode significar menos espaço disponível para conteúdo em outras páginas. Isso ocorre porque a forma dobrada esconderia os elementos da próxima página: se o próximo spread não estivesse oculto, ele poderia colidir com o spread dobrável atual. Uma maneira de corrigir isso foi fazer com que a parte revelada da página seguinte se relacionasse com o spread anterior. Isso significaria ter três páginas como parte de uma página espelhada, em vez de apenas duas. Caso contrário, poderia se afetar o processo de leitura e o próprio fluxo da publicação. Além disso, mesmo com dobras mais simples, o ato de abrir várias dobras individualmente e a presença de dobras que cruzavam o texto, quebravam o ritmo e o fluxo de manuseio e dificultavam o processo de leitura.

O protótipo que parecia funcionar melhor usava dobras que não só se abriam em uma única ação, mas que também serviam como



Figure 3: Dobra final aplicada na publicação. ©Cassandra Loh



Figure 4: O resultado do processo de gofragem (embossing). ©Cassandra Loh

moldura ao redor do texto. Em parte, isso se baseava na maneira como as dobras se abriam com o padrão de um tato. Para as estampas, foi retirada a tinta da chapa de impressão de gelatina enquanto o papel ainda estava dobrado. Isso garantiu que a impressão estaria completa quando dobrada e incompleta quando não.

Ainda assim, o que quer que fosse impresso afetaria o spread seguinte. Se a escolha fosse no sentido de usar esta técnica de impressão, seriam necessárias considerações sobre como ela poderia ser integrada sem afetar a propagação da dobra inicial. Neste sentido, também foi necessário considerar como a impressão ficaria quando desdobrada (Fig 3).

7 EXPERIMENTOS DE COSTURA

Outros experimentos se deram pelo ato de costurar as páginas para afetar o texto ou as imagens, permitindo outra forma de incorporar textura a uma página. A costura foi realizada com pontos simples e estilo de ponto cruz para criar imagens antes de tentar afetar o texto, sobrepondo-o com a própria linha de costura. Também foi deixado um fio extra cobrindo uma palavra que poderia ser movido pelo leitor, revelando o que está escondido embaixo.

Nesse estágio de desenvolvimento projetual, ficou claro que o maior interesse por esse método estava na preocupação em como o fio se mesclava com o texto plano para enfatizar palavras diferentes. No entanto, não estava claro se o riscar repetitivo das palavras se adequaria ao tom do poema. Outro elemento relevante foi como o fio jogou ao longo do lado "errado" do papel e a forma como ele contrasta com o lado "certo". Incorporar ambos em um desenho seria tecnicamente mais difícil, mas justificaria e integraria melhor a costura.

8 TESTES DE ESTAMPAGEM

Durante os testes de gofragem (embossing), o procedimento adotado foi o de cortar a padronagem em madeira, como uma espécie de "negativo" do trabalho. No entanto, após alguns testes preliminares, descobriu-se que isso não funcionaria com as letras finas da fonte escolhida, pois os orifícios eram pequenos demais para o papel entrar.

Tentou-se, então, usar "positivos" (ou seja, cortar o formato na madeira) em tamanhos maiores, que foram feitos inicialmente por meio do escaneamento direto da madeira. A gofragem posterior utilizou apenas peças cortadas para maior eficiência. Embora tenha se obtido sucesso neste processo, foi descoberto que o papel se dobraria nos cantos – o que foi evitado umedecendo levemente o papel.

A gravação em relevo se mostrou uma opção adequada para adicionar mais textura às páginas da publicação, aumentando a exploração tátil da peça. Se feito suavemente, também poderia ser uma maneira mais sutil de apresentar o texto. A sobreposição do texto em relevo forneceu, ainda, duas perspectivas do mesmo elemento, que poderiam funcionar conceitualmente com partes do poema. A distorção do texto existente era algo que se buscava experimentar, embora talvez com imagens gráficas simples, como, por exemplo, uma rasura sutil (Fig 4).

9 GRAVURA

Ao criar as ilustrações, o foco foi colocado na criação de monoimpressões usando uma placa de gel. As estampas criadas anteriormente tendiam a ter mais texturas, por isso foi necessário ajustar a técnica para ver se era possível torná-las mais ilustrativas.

Diversos experimentos foram realizados. O primeiro, usando fita adesiva como máscara, que também serviu como uma textura adsorvente para a pintura ser retirada. Também foram realizadas experimentações aguando a tinta acrílica com um meio acrílico, bem como alterando a quantidade de tinta aplicada inicialmente. Outras técnicas incluíam limitar o uso do rolo de borracha (brayer) para espalhar a tinta e incorporar fluido de mascaramento, revestimentos finos e tinta acrílica. Essas impressões de texturas brutas seriam então processadas digitalmente para refinar as imagens, com foco particular em como elas poderiam representar ou apoiar uma linha do poema interpretando o que já existia em seu estilo abstrato (Fig 5).

Esses métodos ajudaram a criar impressões que pareciam conter mais de uma narrativa por trás delas, tornando a narrativa mais emocionalmente evocativa com sua abstração. A gravura tendia



Figure 5: Monoimpressão não processada que foi refinada para mostrar o perfil enigmático de uma mulher. ©Cassandra Loh

a ser impulsiva e instintiva para permitir formas mais orgânicas irregulares. Assim, estes métodos seriam cuidadosamente considerados, pois cada impressão possuía suas próprias singularidades que deveriam ser levadas em conta na relação com o poema. Estas impressões eram, em última análise, mais fáceis de trabalhar em comparação com as impressões anteriores. Verificou-se que havia mais possibilidades de como o tipo poderia ser combinado, assim como maior potencial para síntese por meio da combinação de elementos de diferentes impressões no Adobe Photoshop.

10 TRANSPARÊNCIAS

Ao testar a qualidade de impressão em diferentes tipos de estoque de papel, descobriu-se a qualidade translúcida do papel de arroz e que o padrão turvo poderia surgir ao visualizar uma impressão do lado "errado" desta folha de papel. A próxima etapa foi começar a observar como uma página espelhada só poderia ser vista como uma peça completa do design quando parte dela estava sobreposta por outra folha de papel. No experimento, o spread não parecia muito atraente quando a folha ficava totalmente desdobrada. Logo, isso tornou-se fundamental ao projetar o resultado final: o spread, da obra como um todo, deveria ter uma boa aparência, mesmo quando parcialmente revelado.

Nas experiências posteriores, tentou-se usar outros materiais translúcidos, como papel vegetal, papel de rastreamento, papel manteiga e acetato. Embora a textura do papel de arroz tivesse uma aparência agradável, ele não poderia ser obtido em um tamanho apropriado, então acabou não sendo usado no resultado final.

11 RESULTADOS

A intenção inicial deste projeto foi tratar a publicação separada de assinaturas não encadernadas (unbound signatures). Uma assinatura é um grupo de páginas de um livro, normalmente em torno de quatro folhas, usadas na encadernação para costurar uma grande quantidade de folhas de papel dobradas. Um exemplo de assinaturas pode ser visto em alguns livros encadernados, nos quais a lombada exposta mostra a borda dobrada das assinaturas da publicação. Quando neste formato, as páginas internas são aninhadas nas páginas externas. Isso significa que metade do primeiro spread compartilha a mesma folha de papel da metade do último spread. O spread único, com ambas as metades na mesma folha de papel, ocorre no meio da página dupla.

Esse processo se revelou de difícil planejamento quando certos elementos em cada uma das páginas espelhadas precisavam de um tipo específico de característica de papel. Por exemplo: em uma das assinaturas, a primeira página espelhada precisava ser um relevo, enquanto a última página tinha um elemento dobrado. O resultado pretendido visou enfatizar um tom mais leve e arejado com o spread em papel translúcido. No entanto, isso teria afetado a aparência do último spread dobrado e a última página espelhada não seria mais capaz de ocultar o texto em suas dobras.

Outro exemplo pode ser observado na forma como foram introduzidos papéis translúcidos na obra. Se não fosse planejado corretamente, teria sangrado em outra direção que não exigisse isso. Uma maneira encontrada para adicionar folhas individuais seria colar uma borda a uma das páginas existentes na assinatura. No entanto, por não ser facilmente escondido, além de atrapalhar os spreads, optou-se por adicionar folhas avulsas.

A integração de elementos táteis de relevo, dobradura e costura também foi mais complexa do que se pensava a priori. Qualquer efeito criado em um spread seria transportado para o seguinte. Da mesma forma, se um relevo fosse criado em uma página, o outro lado da página seria gravado; se dobras fossem usadas, seria necessário pensar em como a dobra ficaria na próxima página; e, se uma página fosse costurada, deveria se descobrir como integrar o “lado errado” do padrão costurado.

Tais questões se revelaram relevantes ao considerar se o efeito reverso resultante se encaixaria no tom dos spreads consecutivos. Esses elementos táteis também poderiam passar a impressão de terem sido adicionados sem uma justificativa coerente, isto é, de forma gratuita. Um exemplo disso ocorreu na segunda assinatura, em que a costura é compartilhada em três spreads. Inicialmente, apenas o primeiro desses três tinha um elemento costurado. Para ajudar a equilibrar o efeito no segundo spread, o mesmo "lado errado" do padrão costurado foi espelhado. Originalmente, o spread do meio foi finalizado antes dos elementos costurados; no entanto, com essas adições, o spread tornou-se desarticulado. Assim, um redesign foi necessário para melhor integrar este elemento. Em seguida, a ordem em que os furos foram costurados foi definido primeiro, de modo que o padrão costurado correto na página final fosse mais adequado. Isso permitiu que este padrão se mantivesse nas páginas em vez de fazer as folhas deslizarem.

Verificou-se também que, ao longo do processo de design, o trabalho foi se distanciando gradativamente de algumas das inspirações iniciais. Inicialmente, pretendia-se integrar mais literatura ergódica ou técnicas de poesia concreta ao trabalho, mas parecia que tentar conseguir isso teria um efeito prejudicial no poema, tanto em seu nível semântico quanto sintático. O poema tinha um determinado número de palavras e cada assinatura cobria apenas uma estrofe de sete linhas. Para ter efeito semelhante à literatura ergódica [1], seria necessário repetir o conteúdo do texto, o que mudaria o fluxo do poema e o afastaria de seu tom inicial. Da mesma forma ocorreu em relação à poesia concreta [6], que tem foco destacado na forma das palavras em uma composição. Se o poema e as gravuras fossem mais abstratos, seria muito difícil de ler cada página espelhada, fazendo com que o significado da obra e a conexão com o público pudessem ser perdidos. Em vez disso, foram mantidos os tratamentos de tipo simples, o que vai ao encontro das mudanças sutis no tipo observadas em House of Leaves [5].

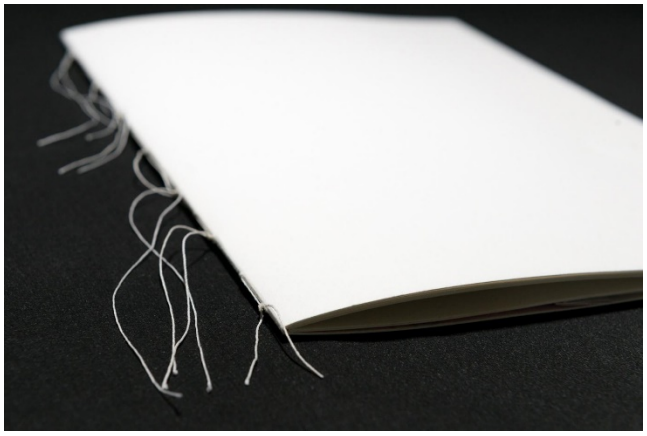


Figure 6: A capa indefinida de cada uma das assinaturas. ©Cassandra Loh

O foco no trabalho passou a ser a melhor forma de sustentar o tom e a mensagem do poema por meio dos tratamentos de design, agregando-o à experiência poética por meio da manutenção de seu ritmo e fluidez. De mesma forma, as imagens foram projetadas para ajudar a enfatizar e criar empatia com o clima desejado. Ainda que se tenha cotejado maior exploração de dobras e relevos multimodais, esta opção se mostrou inapropriada face a grande quantidade de conteúdo necessários, o que extrapolaria o escopo do poema. Por conta disso, simplificou-se as dobras, que foram utilizadas com moderação em spreads que poderiam se beneficiar da repetição de palavras.

A escolha do papel também contribuiu para a experiência geral de leitura, ao buscar-se adequar os pesos ao tom do spread atual. Também foi tentado usar papéis de texturas variadas, embora, dentro do escopo de produção, isso fosse limitado ao que estava prontamente disponível.

Há ainda, contudo, uma incerteza sobre se a ideia de uso de assinaturas não ligadas pode ser facilmente compreendida. Aqui, o objetivo não era o de apresentar o projeto como livretos separados e independentes, uma vez que se buscava sugerir uma conexão maior entre estas peças. As partes díspares fazem parte de um todo maior que o próprio público deve reunir – ideia inspirada por Composition nº1 [13].

Ainda que o processo tenha, durante seu desenvolvimento, se distanciado de certos preceitos iniciais e incorporado elementos não previstos a priori, o resultado final foi satisfatório. O método de costura foi utilizado para sugerir incompletude, pois, se tivesse recursos para completar o conjunto completo de assinaturas, as marcas físicas desse efeito poderiam ter se tornado mais aparente. Como visto na Figura 6, capas indefinidas permitiriam aos leitores pegar e ler cada estrofe em qualquer ordem, permitindo a ocorrência de versos repetidos e possíveis releituras da obra. Isso proporcionou aos leitores uma experiência um pouco mais pessoal, em uma espécie de espelhamento de uma jornada não linear para descobrir a própria identidade.

Outro método empregado foi o do teste com especialistas, constituído por designers profissionais para coletar impressões sobre os resultados percebidos. Como de costume neste tipo de teste (QA – Quality Assurance), a quantidade de testers foi limitada, objetivando resultados predominantemente qualitativos e pormenorizados, preservando, assim, as percepções e sentimentos da autora sobre a materialidade do resultado.

Essa questão pode ser associada à agência pessoal da autora oferecida ao leitor por meio da interação, especialmente física. Essa interação pode ser entendida como uma forma de interesse ou energia investida, pois o público opta por interagir com o artefato, uma escolha livre e intencional a favor da melhor exploração e compreensão das diferentes camadas de leitura da obra. Tal interação favorece também uma sensação de intimidade, na medida em que os livros costumam ser lidos sozinhos.

Além disso, em comparação aos resultados preliminares obtidos junto ao videopoema, mencionado no início deste texto, as imagens em movimento tendem a fornecer mais informações sensoriais do que as impressas. Ao deixar essas lacunas na mídia impressa, o público é convidado a preenche-las com seus próprios pensamentos e experiências [11], tornando-o, assim, fenomenologicamente parte da experiência.

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tradicionalmente, em um poema escrito, o elemento mais importante é o texto. O exercício literário de escolhas de palavras e composição contribui para uma experiência mais ressonante e que pode ser incorporado à memória afetiva do público. No entanto, a partir da pesquisa e do projeto realizado, constatou-se que o formato dos poemas poderia suportar melhor suas mensagens, uma contaminação retórica entre forma e conteúdo.

Para este projeto, a inspiração e o referencial criativo, vieram, principalmente, de exemplos da literatura ergódica [1], como House of Leaves [5] e Composition nº1 [13] bem como da poesia concreta. O referencial teórico foi baseado, sobretudo, na teoria dos meios quentes e frios, de McLuhan [11], com a criação de conteúdo sendo gerada por meio de abordagem autoetonográfica [7]. Todas essas experiências foram utilizadas para produzir uma série de assinaturas não ligadas, resultando em uma prova de conceito que abriga um poema autoral que descreve a jornada por trás da descoberta da bissexualidade.

Experimentos táteis foram feitos objetivando aumentar a conexão com o público, incluindo variações nos materiais de impressão e texturas, o uso de relevo, costura e de dobras. Tais recursos foram combinados com gravura abstrata e tratamento tipográfico. O resultado final cobriu duas estrofes não consecutivas do poema, que podem ser lidos em qualquer ordem para emular o próprio processo de pensamento durante uma jornada pessoal de descoberta. Isso serviu ainda como uma prova de conceito para um projeto maior que abrange oito assinaturas.

Em comparação com o videopoema, o meio impresso desenvolvido ofereceu maior potencial de interação, ampliando a agência do público sobre suas ações e promovendo outras formas de conexão pessoal com a obra poética. Embora os resultados tenham sido bem-sucedidos, os elementos táteis ainda podem ser mais explorados, considerando a ampla gama de ferramentas e materiais gráficos com potencial de exploração junto a uma obra poética. Neste sentido, o resultado final ajudou a revelar este potencial, explorando

o relevo, a dobra, a costura e as variações possíveis nos materiais de impressão. No entanto, mesmo com um número reduzido de técnicas investigadas, a força do poema pôde ser aprimorada para proporcionar uma experiência potencialmente ampliada ao público.

REFERENCES

[1] Espen J. Aarseth. 1997. *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. JHU Press, Baltimore, MD.

[2] Roland Barthes. 1970. *S/Z*. Éditions du Seuil, Paris, France.

[3] Linda Candy. 2006. *Practice based research: A guide*. CCS Report: 2006-V1.0 November. University of Technology Sydney, Sydney, Australia.

[4] Nigel Cross. 1982. Designerly ways of knowing. *Design studies* 3, 4 (Oct. 1982), 221-227. DOI: https://doi.org/10.1016/0142-694X(82)90040-0

[5] Mark Z. Danielewski. 2000. *House of leaves*. Pantheon Books, New York, NY.

[6] R.P. Draper. 1971. Concrete poetry. *New Literary History* 2, 2 (Winter, 1971), 329-340. DOI: https://doi.org/10.2307/468606

[7] Carolyn Ellis, Tony E. Adams and Arthur P. Bochner. 2011. Autoethnography: an overview. *Historical Social Research* 36, 4 (2011), 273-290. DOI: https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290

[8] Lance N. Green and Elivio Bonollo. 2004. The importance of design methods to student industrial designers. *Global J. of Engng. Educ* 8, 2 (2004), 175-182.

[9] Johan Huizinga. 1980. Nature and significance of play as a cultural phenomenon. In: *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. 1-27. Routledge, London, England.

[10] Maarit Mäkelä. 2007. Knowing through making: The role of the artefact in practice-led research. *Knowledge, Technology & Policy* 20, 3 (2007), 157-163.

[11] Marshall McLuhan. 1964. Media hot and cold. In *Understanding Media: The Extensions of Man*. 22-32. Routledge, London, England.

[12] Marcos Mortensen Steagall and Welby Ings. 2018. Pesquisa de doutorado practice-led ea natureza dos métodos imersivos. *DAT Journal* 3, 2 (2018), 392-423. DOI: https://doi.org/10.29147/dat.v3i2.98

[13] Marc Saporta,. 2011. *Composition No.1* (reprint). Visual Editions, London, England.

[14] Tatiana Tavares and Welby Ings. 2018. Navigating artistic inquiry in a creative production thesis. *DAT Journal* 3, 2 (2018), 9-42. DOI: https://doi.org/10.29147/dat.v3i2.85