

Artigo | Dossiê História Oral: experiências, trajetórias e percursos de pesquisa

O livro de história oral como performance mediatizada

Ricardo Santhiago, Universidade Federal de São Paulo  

Palavras-chave:

história oral;
edição;
livro.

Resumo. O artigo propõe uma reflexão teórica sobre a materialidade editorial de publicações de história oral, tomando como ponto de partida o livro de autor e as suas potencialidades expressivas. A partir da noção de performance mediatizada, o texto analisa como o design gráfico, os suportes e os elementos materiais podem ampliar a densidade narrativa de testemunhos orais. O argumento central sustenta que o livro não é um meio neutro, mas um corpo derivado da performance da fala, com capacidade de intervir na recepção do texto e no envolvimento do leitor. Ao apresentar exemplos editoriais variados – livros únicos, séries de entrevistas e publicações experimentais –, o artigo propõe uma agenda de colaboração entre autores e editores, sugerindo que a prática da história oral se beneficia quando repensa os seus formatos de publicação, valorizando a articulação entre conteúdo e forma.

Keywords:

oral history;
publishing;
book.

[EN] The oral history book as a mediatized performance

Abstract. The article offers a theoretical reflection on the editorial materiality of oral history publications, taking the artist's book and its expressive potential as a starting point. Based on the notion of mediatized performance, the text analyzes how graphic design, physical formats, and material elements can enhance the narrative depth of oral testimonies. The central argument maintains that the book is not a neutral medium, but a body derived from the performance of speech, capable of influencing how texts are received and how readers engage with them. By presenting a variety of editorial examples – single books, interview series, and experimental publications – the article proposes an agenda of collaboration between authors and editors, suggesting that oral history practices benefit from rethinking their publishing formats, emphasizing the articulation between content and form.

Palabras clave

historia oral;
edición;
libro.

[ES] El libro de historia oral como performance mediatizada

Resumen. El artículo propone una reflexión teórica sobre la materialidad editorial de las publicaciones de la historia oral, tomando como punto de partida el libro de autor y su potencial expresivo. A partir de la noción de performance mediada, el texto analiza cómo el diseño gráfico, los formatos físicos y los elementos materiales pueden ampliar la densidad narrativa de los testimonios orales. El argumento central sostiene que el libro no es un medio neutro, sino un cuerpo derivado de la performance del habla, con capacidad de influir en la recepción del texto y en cómo el texto envuelve

al lector. Al presentar diversos ejemplos editoriales – libros únicos, series de entrevistas y publicaciones experimentales –, el artículo propone una agenda de colaboración entre autores y editores, sugiriendo que la práctica de la historia oral se enriquece cuando se replantea sus formatos de publicación, valorizando la articulación entre contenido y forma.

“Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man”
Walt Whitman

Outra perspectiva sobre história oral e edição

Como alguém dedicado a um projeto intelectual e cultural centrado na prática e no estudo da história oral e da história pública, tenho buscado investigar formatos alternativos e criativos para a disseminação do saber histórico e de suas histórias. Amante do papel, entusiasta dos livros e editor de publicações de história oral desde 2007¹, coloquei a cultura impressa no centro das minhas preocupações². Há alguns anos, venho interessando-me, especialmente, pelo potencial criativo do “livro de autor” – termo que utilizo para abranger expressões como livro de artista, livro-objeto, livro artesanal, livro de trabalho, livro-obra, entre outros. Refiro-me a uma linguagem e a um campo artístico em que o livro é tomado enquanto obra de arte, constituindo-se não como meio transparente para comunicação de conteúdos preexistentes, mas como obra em si, dotada de materialidade expressiva. Distinguindo-se das formas convencionais de publicação, o livro de autor pode constituir, como quero argumentar, um espaço empolgante para experimentações que aproximem história oral, história pública e produção artística³.

¹ Naquele ano, em parceria com a colega Ana Maria Dietrich, idealizei a *Oralidades: Revista de História Oral*, publicada pelo Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo. Junto a Dietrich, editei os três primeiros números daquela revista, que no total publicou 14 volumes, sendo encerrada no ano de 2015.

² Entre outros textos, ver: Santhiago, 2011, 2013b, 2023.

³ Opto pelo termo guarda-chuva “livro de autor” para desviar de possíveis resistências que não-artistas podem em princípio ter em relação a “livro de artista”. É sobretudo com esses interlocutores que dialogo, sugerindo que os princípios norteadores do livro de artista podem se articular com a investigação formal e a prática de publicização de testemunhos de história oral. O foco da abordagem está no produto que escapa às formas convencionais de livros destinados à leitura. O livro interessa aqui em suas “fronteiras ampliadas”, como escreveu Edith

É bem conhecida a formulação de Alessandro Portelli (2016) descrevendo a história oral como a arte do diálogo, como a arte da escuta. Ele não é o único a insinuar que o trabalho de pesquisa possa ser visto dessa forma: vejase, por exemplo, os títulos de livros como *The Art of Fieldwork*, do antropólogo Harold Wolcott (2004), ou de *Qualitative Interviewing: The Art of Hearing Data*, dos sociólogos Herbert e Irene Rubin (2005). Tais alusões cumprem uma função metafórica: reivindicam a inventividade do artista como traço da ciência social, religando saberes já tidos como inconciliáveis.

Em um ângulo distinto, a relação entre história oral e arte é, costumeiramente, pensada sob o signo do utilitarismo – estudos sobre esta valem-se das fontes geradas por aquela; falas dos agentes desta são capturadas e analisadas pelos agentes daquela⁴ –, estabelecendo-se, assim, uma conexão instrumental, estável e previsível. Paralelamente, outra via de articulação entre ambas delineia-se quando nos perguntamos: De que maneira podemos disseminar, de maneira eficaz e sensível, as histórias orais que produzimos? Que alternativas podem potencializar sua densidade informacional e emocional, para além dos limites da interlocução que as originaram? Podem as artes, nesse processo, ser aliadas na amplificação pública da história oral? A resposta é afirmativa – e artes, como o teatro, em particular, já têm oferecido exemplos contundentes.

Proponho expandir essa perspectiva, em diálogo com a pesquisa baseada em artes (arts-based research), e perguntar: seria possível reconfigurar essa relação, fortalecendo a interlocução com as artes nos diferentes estágios do trabalho com história oral? Entendo arte, aqui, como potência criativa – não limitada à atuação de artistas assim nomeados –, como uma dimensão que pode ser mobilizada ao longo de um processo de pesquisa. Essa dimensão é passível de ser manifestada tanto como exercício investigativo em si, capaz de provocar

Derdyk em suas “[...] reflexões e projeções, entre tantas possíveis, sobre o campo semântico que a expressão *livro de artista* alavanca, carregando em seu bojo sutis e avassaladoras distinções: livro-objeto, objeto-livro, caderno de anotações, diários, impressos, obra-livro, forma-livro, caixa-livro, livro-processo, livro-registro, entre outras” (Derdyk, 2013, p. 11).

⁴ Ver, sobre isso: Santhiago (2013a).

reflexões sobre a natureza das narrativas orais e sobre nossos processos de trabalho, quanto como via para a elaboração de formas expressivas e inventivas de compartilhamento dos resultados de nossas escutas.

No caso particular da produção editorial de história oral, essa reflexão implica reconhecer a materialidade do livro não apenas como suporte, mas como instância produtora de sentidos – como meio expressivo. Em uma abordagem menos limitada pelos métodos convencionais da pesquisa acadêmica e mais permeável à invenção, interessa-me interpelar essa expressividade e explorar caminhos para potencializá-la. Nesse horizonte, o livro de autor ganha relevo por oferecer respostas alternativas para um dilema fundamental: como um objeto impresso pode dar conta de expressar relatos oriundos da oralidade e da dialogicidade? Sabemos que a narração oral carrega elementos expressivos que a escrita plana e linear dificilmente captura: gestualidades, pausas, timbres, suspensões. Sabendo que a reprodução é inviável, trata-se de buscar formas expandidas de evocação da performance oral, nas quais os recursos materiais do livro se abram como possibilidades.

O livro de autor não é uma invenção recente no âmbito da cultura visual e impressa. Uma de suas narrativas de origem remonta ao poeta William Blake, mas foi, sobretudo, a partir dos anos 1960 que o formato ganhou projeção, impulsionado por artistas contemporâneos ligados à arte conceitual (Silveira, 2008). No catálogo de uma importante exposição sobre livros de artista ocorrida em São Paulo, nos anos 1980, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa distinguiram duas possibilidades de entendimento do termo. A primeira delas seria “[...] mais abarcadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre a arte e a literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objeto, livros únicos, encadernações artísticas”; outra, para as autoras, seria “[...] mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual” (Fabris; Costa, 1985, p. 3).

Em um formato ou em outro, com o passar das décadas o livro de autor tornou-se uma sensação global, com a proliferação de exposições coletivas,

retrospectivas individuais e novas publicações – não por acaso. O crescimento da publicação digital e a possibilidade de circulação rápida de mensagens por meios eletrônicos tenham libertado, talvez, o livro impresso de seu papel primário como transmissor de informação. Com isso, um renovado e revisado interesse pelo livro emergiu, e outros agentes além dos artistas visuais – escritores, poetas, editores, jornalistas, memorialistas – voltaram-se para as possibilidades do livro de autor, envolvendo-se na idealização (e, muitas vezes, execução direta) do objeto, contribuindo não apenas com palavras a serem mecanicamente desenhadas e impressas em um formato alheio.

Em seu ensaio pioneiro *El nuevo arte de hacer libros* [A nova arte de fazer livros], de 1975, o artista conceitual mexicano Ulises Carrión opõe as abordagens que nomeia: na “arte antiga”, um autor produzia conteúdo posteriormente convertido em livro; a “nova arte” envolveria esse autor em todo o processo de criação. Márcia Regina Pereira de Sousa, em sua monografia *O livro de artista como lugar tátil*, resume de forma convincente o argumento de Carrión:

[...] nos livros das livrarias e bibliotecas (a velha arte) a estrutura do texto é indiferente à estrutura do livro, isto é, o livro nada mais é senão um recipiente, enquanto na nova arte o livro passa a ser considerado uma forma autônoma: o conteúdo acentua essa forma e está integrado a ela. Há uma relação recíproca entre o conteúdo a ser lido/visto e a estrutura (Sousa, 2011, p. 29).

Quase como resultado direto dos avanços tecnológicos que, supostamente, colocariam fim à longa era do livro, mais pessoas têm envolvidas com essa “nova arte”, retornando ao livro de maneira criativa, desejando intervir nele como objeto, talvez para descobrir e destacar o que há de único nele – aquilo que as publicações digitais não substituem. Como sugere Ana Paula Mathias de Paula, o livro experimental (como ela o chama) emerge da crise de uma mídia amplamente conhecida, manifestando-se como livro “[...] tátil, sensorial, performático, charmoso, original, de personalidade, com funções práticas e mágicas”, e ainda “[...] aberto à experimentação dos meios de comunicar e interagir com o leitor. Idealizado de modo plástico, representativo,

motivado, como parte de uma encenação e perspectiva de leitura” (Paiva, 2010, p. 84-85).

No Brasil, as experimentações com o livro de autor têm sido acentuadas e expressas no movimento de ampliação da cena das microeditoras e das feiras de publicação e arte gráfica independentes. José de Souza Muniz Jr. (2017) localiza esse movimento no final dos anos 2000 e observa dois fenômenos distintos, mas interligados. Um é a criação de circuitos alternativos de edição e distribuição do livro que desafiam modelos consolidados do mercado editorial – particularmente, nas feiras autônomas que conectam artistas gráficos, escritores e editores em espaços de troca comercial, mas também artística. A relação entre arte e edição (ou a própria edição como arte) favorece o segundo fenômeno, central aqui: a assunção do livro como espaço de invenção, de experimentação visual e material – o livro como livro de autor.

O interesse por formatos diferenciados, a atenção à materialidade e a busca por um diálogo mais sensorial com o leitor são elementos que se destacam nas publicações encontradas nessas feiras. Muniz Jr. descreve três categorias gerais de produtores que delas participam, e que sintetizo e reorganizo: editores independentes de livros em formatos tradicionais; publicadores de arte impressa (como cartazes, folhetos, agendas etc.); e um grupo que

[...] dedica-se a produtos que são limítrofes ao universo do livro tradicional, mas sem confundir-se com ele. É composto por dois subgrupos. De um lado, encontram-se os zines, as HQs e outros produtos editoriais ilustrados que dialogam com a cultura pop. De outro lado, estão os livros de artista, os livros-objeto e outros artefatos visuais de papel encadernados, grampeados, colados ou costurados, de fatura esteticizante. São trabalhos dedicados à produção visual em suas múltiplas vertentes: fotografia, fotomontagem, desenho, gravura, pintura, monotipia, colagem etc. Incluem, também, formas de manuseio diversas do folheamento tradicional. Há distintos perfis de projeto: zines ligados à reflexão sobre arte, cultura e comportamento; os projetos de quadrinhos; os projetos à moda de ‘coletivo de arte’; os que trabalham com a ideia de livro artesanal, de feição ora mais ecológica, ora mais social, ora ainda de elaboração mais luxuosa (Muniz Jr., 2017, p. 10-11).

Referindo-se a esse mesmo universo, Samara Coutinho (2022) avalia que os processos de concentração no mercado editorial e a crescente ênfase mercadológica das grandes editoras e conglomerados favoreceram o surgimento de uma cena independente que reinscreve o compromisso do editor com a criação, a arte e a reflexão intelectual – em oposição ao compromisso do *publisher* com a produção de *best-sellers*. Esse movimento se traduz na valorização de livros possuidores do que ela denomina de “materialidade diferenciada”: obras cuja forma material articula-se diretamente com seu conteúdo, por meio da exploração de “[...] formatos, papéis, técnicas de impressão, encadernação e acabamentos pouco convencionais”. Para Coutinho (2022, p. 181), essas produções “[...] acabam criando uma interface entre a operacionalidade do processo editorial e a liberdade das artes visuais”⁵.

Se o livro de autor recusa a função de mero suporte, é porque a sua gênese está ligada à ideia de autoria expandida. O que o define não é apenas o seu conteúdo textual, mas o envolvimento integral do autor na concepção formal da obra. Trata-se de uma autoria que não se limita à escrita, mas que assume a responsabilidade estética, material e política do livro como forma, a fim de configurar o livro como produtor de uma experiência sensível.

É a partir desse ponto que desejo avançar. Neste ensaio, proponho tomar o livro de autor como uma chave para pensar os modos de publicação hegemônicos e alternativos em história oral. Mais do que apresentar esse formato como um modelo a ser adotado, quero utilizá-lo, despretensiosamente, como provocação: o que podemos aprender, em nossa prática, com essa relação intensa entre forma e conteúdo proposta pelo livro de autor? Como repensar os limites dos sistemas editoriais – muitas vezes rigidamente normativos – que herdamos

⁵ A variedade é tão interessante que, inclusive, torna-se uma questão para seu arquivamento e/ou musealização. No Brasil, a UFMG (na sua Escola de Belas Artes) é pioneira em ter criado uma coleção de livros de artista, tendo que lidar com as questões de: quais os critérios para aceitar uma obra na coleção, quando tudo pode ser tão diferente em se tratando de livros de artista: encadernações em folhas soltas, por exemplo, são livros, ou são obras, ou são folhetos? E isso foi resolvido justamente criando-se duas formas de catalogar e de guardar: um, com livros artesanais, com tiragem de até 100 exemplares, que são tratados como obra de arte, inclusive em termos de acondicionamento; e outro, com os livros de tiragem e circulação maior, que ficam em uma seção especial da biblioteca – mas, ainda assim, na biblioteca (Cadôr, 2012).

diante de formas mais abertas, experimentais e sensoriais, oferecidas pela cultura impressa, para se dar corpo às narrativas orais? O livro de autor, com a sua ênfase na materialidade e na performance, é um convite para explorar os potenciais expressivos do livro de história oral.

Diante das possibilidades abertas por formas emergentes de edição e de suas aproximações com práticas artísticas, proponho que consideremos o livro de história oral não apenas como um suporte repositório de testemunhos, mas como uma performance mediatizada – um espaço em que voz, corpo e materialidade entrelaçam-se, e onde o gesto editorial torna-se parte constitutiva da narrativa. Se o livro não é um meio neutro, mas uma matéria que agencia sentidos, explorar essa dimensão pode permitir-nos imaginar novas formas editoriais de dar corpo às histórias que escutamos e compartilhamos, compatíveis com a vitalidade que elas expressam.

Para além da transcrição

O pesquisador qualitativo típico vai a campo munido de seu gravador e registra testemunhos pessoais com o objetivo de obter dados, informações: a sua escuta está orientada para o conteúdo. Os compromissos intelectuais e profissionais conduzem-nos, geralmente, a privilegiar o aspecto semântico das memórias. Praticantes de história oral, por outro lado, há muito reconhecem que forma e conteúdo são dimensões indissociáveis, que interagem na experiência narrativa. São instados, por dever de ofício, a escutar para além da palavra e de seu significado manifesto. Os métodos interpretativos desenvolvidos no contexto da virada textual e interpretativa da história oral evidenciam essa sensibilidade ampliada. O foco – por vezes, até exacerbado – nos processos de transcrição e edição na formação de novos pesquisadores reforçam o empenho contínuo em buscar formas de representação que honrem a singularidade e expressividade da fala de nossos interlocutores.

Sabe-se por experiência, por exemplo, que a transcrição, ao tomar o lugar de uma narração ao vivo, inevitavelmente, compromete muitas de suas

qualidades expressivas. Essa constatação inescapável tem sustentado um sem-número de reflexões teóricas e metodológicas em torno da transcrição em história oral: suas potencialidades e limitações como forma de representação da oralidade, os dilemas éticos e estéticos das reorganizações textuais, os modos possíveis de preservação e evocação da performance original. Em resposta a tais desafios, alguns autores propuseram e experimentaram estratégias textuais mais sintonizadas com a natureza da fala, como a transcrição em versos e não em prosa, discutida por Dennis Tedlock (1975) e Daphne Patai (1988). Trata-se de um esforço comum no sentido de constituir formas escritas que não apaguem, nem traíam, os traços fundamentais da interação oral e da singularidade da enunciação.

Mesmo assim – e em desconformidade com essa atenção contínua aos aspectos expressivos da fala –, a literatura sobre história oral, ainda, negligencia o fato de que a materialidade na qual um texto será impresso também intervémativamente na construção de sentido, investindo as histórias coletadas e transcritas de significações. No caso de um livro, é preciso, no mínimo, reconhecer que os elementos paratextuais – capa, títulos e subtítulos, epígrafes, prefácios, posfácios, dedicatórias, orelhas, formas de atribuição de autoria etc. – orientam e influenciam de forma significativa a recepção do texto principal, como argumentou Gérard Genette (1997). A leitura de um texto, insistiu Genette, nunca ocorre isoladamente do paratexto ao seu redor: um texto sem paratexto não existe enquanto obra, e essa é uma transcendência textual tão irrecorrível quanto negligenciada.

A isso se somam os elementos que constituem a materialidade editorial propriamente dita: o design gráfico, a tipografia utilizada, a encadernação, o formato, o peso, a textura e a gramatura do papel, o processo de impressão, os acabamentos escolhidos. Esses elementos tendem a ser, ainda mais, negligenciados por autores, o que se justifica, dado que, no processo produtivo de um livro, recaem sob a responsabilidade do editor. Porém, será que nos escapa, de maneira tão categórica, que estes também participam da construção de sentidos? Isso é surpreendente, em particular, em nosso caso – o de

pesquisadores de história oral que sustentam há décadas que o significado de um testemunho está intrinsecamente ligado ao modo como ele é enunciado, mas que veem essa mesma premissa se dissolver diante de sua configuração impressa. Cremos, de maneira firme demais, que a experiência de leitura do testemunho – e, em última instância, os significados a ele atribuídos – permanecerá intacta, independentemente da forma como se expresse.

A muitos ouvidos, essa discussão pode parecer secundária e supérflua. Do primeiro bem-sucedido volume de Studs Terkel, *Division Street: America*, de 1967, aos mais recentes e aclamados trabalhos de Svetlana Aleksiévitch, que lhe renderam o Prêmio Nobel de Literatura, livros convencionais de história oral têm mostrado-se eficazes na comunicação de obras impactantes e envolventes – e também na consolidação de um nicho e de um gênero que, incidentalmente, é evocado pelo nome do método de pesquisa que lhe viabiliza. Sim: “história oral”, afinal, além de designar uma história narrada, uma abordagem investigativa e um campo acadêmico-profissional, nomeia um tipo de obra literária com características formais e estruturais comuns, bem como um espaço próprio no mercado editorial de não-ficção (Smith, 2012; Santhiago, 2011, 2013a, 2013b, 2023). No sentido oposto, o livro tem sido, sem dúvida, um dos formatos, por excelência, para a difusão de trabalhos de história oral, mas está longe de ser plenamente explorado como um meio expressivo.

A produção em larga escala e a padronização – palavras de ordem da indústria cultural – limitam, tradicionalmente, a participação do autor na concepção de um livro impresso. Capa e projeto gráfico interno costumam ser pré-definidos, deixando pouco espaço para a personalização, sem falar em escolhas como papel e acabamento. Além disso, a figura do editor pode ter emergido como corolário da invenção dos tipos móveis, mas, quando a habilidade de manipular prensas e caracteres tipográficos foi substituída pela capacidade de decidir o que deve e o que não deve ser publicado, o editor também se afastou da própria produção material do livro. Ademais, em última instância, a sua prioridade é produzir livros funcionais – legíveis, visualmente

agradáveis, mas pré-formatados, sem vínculo direto com o conteúdo que apresentam.

A proliferação de pequenas editoras independentes, porém, amplia as possibilidades de colaboração entre autores, designers e editores à moda antiga. O seu entendimento renovado do mercado - crescentemente, segmentado e digitalizado, à exceção dos produtos quase artesanais voltados a públicos restritos, mas exigentes, que se aproximam de colecionadores de arte - abre caminhos para a experimentação e a ousadia formal. Ao mesmo tempo, a viabilidade de publicações independentes de alta qualidade em tiragens reduzidas permite escapar de soluções genéricas e padronizadas. A qualidade do trabalho editorial profissional, ao mesmo tempo, é flutuante: varia conforme o cuidado de um editor com a capa, a preparação do texto, a impressão.

Um livro bem projetado em sintonia com o seu conteúdo pode amplificar a carga informational e emocional de uma história oral impressa, seja ela composta apenas por relatos ou acompanhada de análises. Em sua materialidade, o livro torna-se um espaço no qual outros elementos podem ser incorporados, expandindo para um espaço mais amplo do que o da transcrição do esforço expressivo de representar o instante da enunciação. Ele ocupa, como corpo impresso, o lugar do corpo narrador, transformando-se em uma performance mediatizada por si só e criando novas relações entre obra e leitor. Para o artista concreto espanhol Julio Plaza, os livros são, ao mesmo tempo, “objetos de linguagem” e “matrizes de sensibilidade”. Apelam a uma recepção sinestésica, na qual “[...] já não são apenas lidos, mas também cheirados, tocados, vistos, lançados ao ar e até destruídos” (Plaza, 1982a).

Cabe, então, perguntar se os princípios do livro de autor podem ser transpostos para a prática da história oral. Seria possível conceber obras em que forma e conteúdo estejam plenamente integrados, com uma materialidade que interfira ativa e criativamente na experiência de leitura? O livro, afinal, não é apenas um conjunto de folhas encadernadas: longe de qualquer fetichização estéril do objeto, trata-se de reconhecer que a sua forma participa, diretamente, da produção de sentido. Quando compreendido como um corpo - tangível,

sensível, expressivo –, o livro abre caminho para possibilidades inventivas, assumindo o lugar do corpo que narra e transformando-se, ele próprio, em uma espécie de livro-performance: uma nova modalidade de performance mediatizada, em que forma e narrativa se articulam de modo indissociável.

Corpo, memória e o livro como performance mediatizada

Compartilhamos uma matéria central de nosso ofício – a oralidade – com muitas outras práticas sociais, incluindo a produção artística, encarnada nos mais diversos suportes. No livro *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*, Heloisa de Araujo Duarte Valente (1999) levou as reflexões sobre a performance mediatizada a um nível de grande refinamento. Semioticista e musicóloga, ela questionou – sem restringir sua análise a um aspecto particular do universo da música erudita e popular – como a performance corporal em presença, na produção vocal de música, se traduziria para o mundo das mídias.

Em seu estudo histórico minucioso, Valente mostrou como o aparato da gravação em alta-fidelidade assumiu um papel antes reservado ao corpo do artista no palco. Na gravação, o corpo do artista não está presente, mas se traduz em som, ritmo e interpretação gravada, preservando algo da experiência performática. Valente avançou, ainda, sugerindo que produtos criados a partir dessas gravações – como long-plays e CDs – podem ser compreendidos como performances mediatizadas; como corpos encarnados, sinalizadores de uma presença ausente. O conceito de álbum musical voltado para consumo amplo, que “[...] remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete com um título, uma espécie de obra fonográfica” (Janotti Junior, 2006, p. 3), seria uma alta expressão desse gesto evocativo.

As reflexões de Valente fundamentam-se nos estudos de Paul Zumthor sobre poesia oral, voz e performance. Em *Introdução à poesia oral* (2010), Zumthor define a performance como um ato comunicativo que ocorre no instante da enunciação, unindo obra e público: não haveria oposição entre performance e

recepção, já que ambas se dariam em simultâneo. A sua leitura parte do modelo de performance ao vivo da poesia oral, mas se estende a diferentes situações culturais – inclusive aquelas em que a performance já não se realiza, e o que resta da poesia oral é apenas o texto escrito, destinado a leitura silenciosa e solitária. Ainda assim, afirma Zumthor, esse texto carrega a energia vital que o gerou.

A partir dessa perspectiva, o autor distingue três níveis de performance: a *performance plena*, que ocorre no aqui e agora da enunciação; a *performance mediatizada*, que suprime alguns elementos da mediação direta, mas preserva aspectos da experiência sensorial e comunicativa; e, por fim, a *leitura individual e silenciosa*, grau mais tênue de performance. Mesmo nesse último nível, persiste um resquício performático: no ato da leitura, comunicador e receptor coincidem na figura do leitor, e os elementos sensoriais da voz e do ritmo permanecem latentes. Para Zumthor (2012), não há oposição entre oral e escrito: a oralidade – ou melhor, a vocalidade – segue presente, mesmo sofrendo o impacto dos meios que a materializam.

É pensando junto com Zumthor e Valente que me interesso pela possibilidade de um livro evocar a performance – não a da poesia oral, mas a da entrevista – prolongando a experiência da irrepetível situação comunicativa de história oral. Corpo portador de conhecimento, o livro pode integrar visualidade, tatividade e movimento, mobilizando elementos que ampliem a recepção e tragam o corpo humano de volta à história oral. Pode, assim, preservar, emular, lembrar, questionar, comentar, rasurar, jogar com as suas matrizes geradoras: a voz, o corpo, o diálogo. Referindo-se à performance artística no marco da arte contemporânea, Amir Cadôr (2014, p. 25) mostrou e defendeu que livros de artista ligados a essa prática são capazes de “[...] prolongar a duração da performance, como se ela continuasse ou como se começasse cada vez que o livro é aberto”⁶. A história oral, que estiver em busca do corpo desaparecido

⁶ É com base nas obras da exposição “Ainda. O livro como performance”, apresentada, em 2014, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, que Cadôr apresenta as suas reflexões. Ele descreve uma das formas usuais de livros de artista ligados à performance da seguinte maneira: “Eles apresentam desde a documentação fotográfica de uma performance, acompanhada ou não de relatos verbais, performances realizadas diante da câmera, concebidas para a fotografia; de partituras e instruções para a realização de performances e performances encenadas

(Santhiago; Magalhães, 2020) – aquele corpo que a viabiliza e, ao mesmo tempo, quase desaparece –, pode encontrar, no livro de autor, um campo fértil de experimentação e restituição sensorial.

Outra relação de afinidade entre a história oral e a arte dá-se em razão do próprio objeto que ela investiga e ao qual, a partir da oralidade, confere fixidade: a memória. Extraída enquanto memória individual – na situação de todo modo intersubjetiva e comunicacional de uma entrevista –, esta torna-se um poderoso elemento indutor de interpretações, recombinações e tensionamentos na pesquisa. Ganha (e produz) novos sentidos na relação com categorias teóricas plurais a partir da qual a memória (como fato subjetivo e social, não puramente biológico) é abordada: memória cultural, nacional, coletiva, familiar, pública etc.

Não é novidade que a memória tenha tornado-se um eixo fundamental, também, para a produção artística contemporânea – a partir dos anos 1960, 1970, 1980 ou 1990, a depender da interpretação favorita⁷–, que se erige seja como exemplo luminar do que Andreas Huyssen (2000) criticou enquanto “obsessão cultural”, ou como espaço privilegiado e saudável para a elaboração da experiência histórica, a imaginação de futuros, a mediação entre lembranças e esquecimentos. Com Leonor Arfuch (2015), entendo-a como um elemento de enorme valor – um dispositivo crítico que interroga o passado e o presente em termos éticos, estéticos e políticos.

O The Center for the Book Arts, em Nova York, por exemplo, realizou, em 2012, a exposição *Book as Witness: The Artist's Response* [O livro como testemunha: A resposta do artista], com mais de trinta obras fortemente tocantes

graficamente ou que acontecem no espaço da página a leituras performáticas”. Outra forma, ligeiramente mais afim ao escopo deste artigo, refere-se a “[...] um grupo de livros cuja estrutura física exige o manuseio, e que, portanto, não pode ser apresentado de outra forma, em outro meio: estes livros colocam o leitor no lugar de *performer*” (Cadôr, 2014, p. 25). De qualquer forma, está claro que nos referimos à conexão entre livro e performance a partir de pontos de partida, universos de observação e materialidades editoriais diferentes.

⁷ A minha situa a agudização (certamente não a emergência) deste fenômeno nos anos 1990, tal qual faz Katia Canton: “A memória, condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária” (Canton, 2009, p. 21).

que tinham como linha comum o fato de consistirem em reações criativas a acontecimentos globais (mesmo que com sua faceta individual). O livro foi a maneira dos artistas lidarem com questões como o trauma, o luto e o sofrimento, que em muitos casos os afligiam pessoalmente – como no caso de Dorothy Yule, que em *A Book for Ian* prestou homenagem a um sobrinho, morto de overdose acidental, aos 34 anos, ou de Mindell Dubansky, que se inspirou na morte de um amigo, em decorrência da Aids, para fazer o seu livro *The Candy Button Book*. Temas importantes na vida contemporânea americana, como os acontecimentos de 11 de setembro de 2001, também tiveram lugar na exposição. Quatro das obras tratavam disso, inclusive *In the Shadow of No Towers*, do famoso ilustrador Art Spiegelman, que, em 1986, em seu importante livro *MAUS: A Survivor's Tale*, vencedor do Prêmio Pulitzer, já havia trazido a questão testemunhal para o centro da cena, com obra em quadrinhos baseada nas memórias gravadas de seu pai, um sobrevivente polonês do Holocausto. A curadora da exposição, Maria Pisano, escreveu que se tratava de artistas que estavam

[...] dando continuidade à tradição de criar livros como guardiões de nossa memória coletiva. Eles utilizam o formato livro, em seus inúmeros poderes transformadores, para criar obras que refletem questões pessoais, políticas e sociais [...]. Reúnem objetos, memórias e realidades, e os incorporam em uma forma tátil que ressoa com sua jornada em busca de sentido diante de perdas pessoais ou coletivas (Pisano, 2012, p. 1).

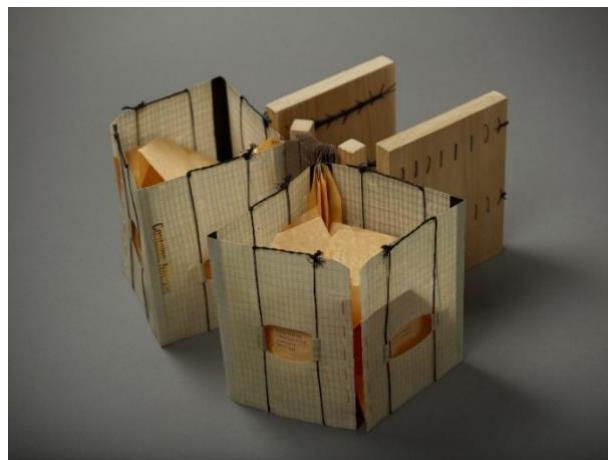
No Brasil, já é bem conhecido o trabalho de Rosangela Rennó (2011) em obras como 2005-510117385-5, livro de artista no qual ela reelabora arquivos fotográficos e documentos oficiais extraviados para tensionar os limites entre esquecimento e preservação, explorando a memória como construção social e política: memória é ausência⁸. Valendo-se da exploração de suportes e técnicas, Maria do Carmo Veneroso Freitas lidou, em *Inventário dos achados* (2002/2004), com os arquivos e as memórias familiares, associando as camadas de lembrança

⁸ Ver mais sobre este e outros trabalhos da artista em seu website <https://rosangelarenno.com.br/>

e esquecimento às camadas visuais configuradas a partir da sobreposição de papéis transparentes.

Autora de livros-objetos únicos ou em tiragem limitada, Ana Paula Cordeiro lida em *Notions* (2010) com a memória pessoal e autobiográfica de uma mulher brasileira que vive como imigrante nos Estados Unidos. O livro, em exemplar único, revela sentimentos de separação e aprisionamento tanto nos textos (oriundos de diários de Cordeiro) quanto na sua visualidade e tativilidade, construídas com o uso de encadernação *caterpillar* e de elementos como cera e madeira. A forma do livro reflete e intensifica o peso emocional de seus escritos de memória.

Figura 1 - *Notions* (2010), de Ana Paula Cordeiro



Fonte: Reprodução⁹.

Uma elaboração sofisticada como a de Cordeiro – dotada de sentido e magistralidade conceitual e artesanal – suscita-nos a pensar por que é que, embora haja inúmeros livros de artista lidando com memória, poucos lidem com o seu caráter narrativo. Afinal, essa forma artística oferece recursos expressivos valiosos que podem dialogar não apenas com a memória em sentido amplo, mas também com a memória narrada por um sujeito, no desafio de se construir autobiograficamente.

⁹ Disponível em: <https://anapaulacordeiro.com/portfolio/notions/>

Soluções próprias ao livro de artista (formatos de fixação de texto, possibilidades de encadernação, o uso de camadas com transparências, a articulação entre diferentes propostas) o tornariam apropriado para lidar com dilemas conceituais e filosóficos da narrativa histórico-biográfica: a simultaneidade de tempos históricos (passado, presente e futuro) e de tempos mentais (o do produtor, o do receptor e o do mediador) da narrativa; o caráter randômico e o caráter de simultaneidade dos processos rememorativos; a não-linearidade na construção da memória e da narrativa biográfica; os paradoxos, rasuras e inconsistências na construção narrativa de si. Questionamentos sobre as justaposições, as camadas do tempo, a pretensão de completude ligadas à história/memória encontram ressonância nas possibilidades criativas (multiformes, multisequenciais, etc.) oferecidas por essa forma de arte.

Para além da construção da narrativa memorial, outros elementos instigantes favoreceriam essa aproximação. Márcia Sousa (2011, p. 87), já mencionada, desenvolve a ideia do livro de artista como “lugar tático” por se tratar de obras que “[...] demandam uma presença sensório-física intensificada dos agentes envolvidos, e tornam-se eles próprios sujeitos, já que sugerem atitudes”. Trata-se de uma relação tão próxima, intercontaminante, quanto a relação dada no momento do encontro da história oral: “[...] a fruição integral desse tipo de obra demanda uma proximidade física, uma negativação da distância entre sujeito e objeto”. Eis uma experiência que, em última instância, coloca corpos em contato: “[...] abertos e folheados, esses livros ressurgem e passam a emanar sentidos a partir da ação física originada no corpo do *folheador*” (Sousa, 2011, p. 94).

Quando eu próprio estava realizando uma série de histórias de vida com mulheres brasileiras, coloquei-me o desafio de propor (apenas a título de diletantismo) possibilidades em termos de encadernação, formato, dimensão, material, *design*, técnicas de impressão, tipografia, que pudessem oferecer um campo expandido para a criação de produtos individuais e absolutamente distintivos que remetessem àquelas histórias e às questões narrativas que elas pautavam. A combinação de papéis translúcidos e impressão em cores distintas

pôde aludir às formas distintas de rememoração de um mesmo fato em diferentes momentos; a escolha de um papel com gramatura extremamente baixa e a impressão desvanecente pôde expressar o trabalho de memória de uma mulher com Alzheimer; a não encadernação de um livro, em formato de quebra-cabeças, aludiu à construção de si de uma mulher feita de forma entrecortada. Até mesmo uma não-entrevista transformou-se em um livro-objeto com duas lombadas, impossível de se abrir. Das páginas do miolo só se podia extrair uma página rígida, na qual se lia o essencial: “Não quero falar com você”.

Em que tudo isso consiste? Em uma exploração alternativa, quase lúdica, por não se referir, justamente, a livros destinados à ampla circulação. Mas, também, em uma experiência formal de indagação – ou de, conforme o ato falho, indignação – que pode suscitar reflexões sobre as possibilidades de introdução de doses de criatividade em projetos editoriais de história oral. Esse exercício de elaboração conceitual pode, eventualmente, informar a criação de produtos editoriais voltados aos públicos de forma mais acessível, reprodutível e funcional. O objetivo é oferecer ao leitor uma experiência de leitura que amplifique – e, em certos casos, radicalize – o potencial performático da obra.

Livros-corpos: O testemunho como matéria

Observemos, agora, algumas obras editoriais baseadas em entrevistas – história oral em sentido amplo, incluindo publicações que poderíamos julgar como destituídas de elaboração teórica ou crítica ao testemunho, mas que contribuem para pensar o livro enquanto meio expressivo. Trato sobretudo de livros brasileiros e estadunidenses, por afinidade com seus circuitos editoriais, mas, também, porque, nesses contextos, a história oral configura-se como uma prática socialmente mais disseminada. É, inclusive, nas franjas da história oral institucionalizada que se adensam experiências reveladoras da potência gráfica e editorial do testemunho.

Podemos começar por gestos sutis. No livro de artista *A Grandmother's Guide to Floral* (sem data), Kelsey Horn recompõe fragmentos de conversas com

sua avó, suscitadas por diferentes flores e plantas, em um volume impresso em papel reciclado e tipografia letterpress, com tons naturais e delicados arabescos. Em *Not Broken Yet* (2016), Katherine Ball apresenta as narrativas de pessoas que decidiram viver no deserto de Mojave – e a própria capa da obra remete, tátil e visualmente, à textura árida da paisagem. Em *Ho Sun Hing Printers*, Marlene Yuen resgata a trajetória de uma gráfica chinesa a partir da entrevista com o bisneto de seu fundador, incorporando à publicação técnicas, carimbos e blocos tipográficos utilizados, originalmente, na própria gráfica, adquiridos por ela quando se pôs fim às atividades comerciais do negócio.

Pela editora inglesa Onomatopee, Yulia Popova publicou, em 2020, o instigante *How many female type designers do you know?*, com o subtítulo *I know many and talked to some!*, livro sobre design tipográfico feito por mulheres e composto por biografias, pesquisa estatística e uma observação geral do campo – mas, principalmente, com entrevistas com tais designers. Naturalmente, o livro expõe, com generosidade, não só as suas falas, mas, ainda, uma deliciosa galeria de fontes criadas por mulheres. Na Irlanda, o National Print Museum promoveu iniciativa semelhante em *Strange Types & Odd Sorts: A Peek into the World of Print in Ireland*, reunindo entrevistas com impressores e compositores gráficos.

No Brasil, *Histórias de todas as cores* (2016), livro ilustrado produzido pelo Coletivo HLGBT, emergiu de relatos autobiográficos curtos de pessoas LGBTQIA+ de diferentes regiões, aprofundados, posteriormente, por meio de entrevistas. Ilustradores foram convidados a interpretar, visualmente, os testemunhos sem contato prévio com os participantes. Assim, criaram imagens de caráter afetivo, não mimético. Os encontros entre depoentes e ilustradores ocorreram apenas durante os lançamentos do livro – o que acentua o potencial poético de uma história compartilhada.

Há casos em que a articulação entre forma, conteúdo e sensorialidade torna-se radical. Veja-se DNCB: *A History of Irritation* (2023), de Oliver Husain e Kerstin Schroedinger, obra derivada de uma instalação de mesmo nome sobre o dinitroclorobenzeno – substância utilizada na revelação de filmes coloridos, que, entre meados dos anos 1980 e dos 1990, foi utilizada como método experimental

para tratamento do sarcoma de Kaposi. O livro reconstitui histórias entrelaçadas da Aids e da fotografia, a partir de entrevistas com ativistas, sobreviventes, cientistas e técnicos. É composto por folhas soltas, de diferentes tamanhos, impressas com granulações e texturas que evocam a pele, a luz e o filme fotográfico, articulando imagens em preto e branco com cores saturadas. A materialidade do livro assume, assim, o papel de metáfora tátil e visual da fragmentação dessas narrativas.

Entrevistas com artistas são onipresentes no mundo das artes, mas nem sempre resultam em publicações que sustentem um diálogo material com a obra do artista entrevistado. Um projeto online surgido na Escócia, em 2018, propôs uma solução inventiva: cada artista recebia um fólio, em papel rosado, no qual deveria responder à entrevista por escrito – mas, também, desenhando, colando, pintando, grampeando, dobrando. O suporte era transformado artisticamente, tornando-se extensão criativa da reconstrução memorial. Os fólios, reunidos na conta @conch.fyi no *Instagram*, evidenciam de maneira fascinante como um mesmo suporte pode corporificar, de forma plástica, aquilo que as palavras apenas escritas comunicam por outra via.

O artista multimídia João Abbott-Gribben, baseado em Londres, foi um dos participantes e perseguiu abordagem similar em dois livros de artista: *Jack Lavender: Yugen* (2015) e *Jennifer Campbell: As Real As Anything* (2023). Ambos consistem em entrevistas com artistas, publicadas em formatos materiais que dialogam diretamente com o universo estético de cada interlocutor. No caso de Jennifer Campbell, conhecida pelo uso de materiais efêmeros como papelão, esponjas de cozinha e massinha de modelar, o livro foi concebido como um tabloide de circulação precária, espelhando a transitividade e a fragilidade de sua poética.

Algumas publicações situam-se, deliberadamente, na fronteira entre o livro, a criação visual e a performance participativa – radicalizando a ideia de que a obra só se realiza no ato da recepção. É o caso de *Soap Story* (1999), de Angela Lorenz, concebido ao longo de uma década. Baseada na vida de uma mulher italiana, narrada em uma entrevista com sua neta, Lorenz transformou o

testemunho em uma experiência sensorial complexa. O livro se apresenta como seis pequenos sabonetes. Para acessar a narrativa, o leitor deve lavar as mãos até que o sabão revele pedaços de linho com trechos da história, que não está dada *a priori*: deve ser conquistada. Esses fragmentos devem, então, ser secos e inseridos em páginas com janelas ovais, compondo um bloco encadernado que acompanha a obra. O embrulho inicial da obra – uma folha de jornal anunciando sabão em pó Omo, atada com barbante – remete à cena contada pela neta: o momento em que a sua avó foi flagrada lavando roupas no tanque da vizinha, criando as consequências pessoais e sociais, as quais estão no fulcro da história vivida e contada¹⁰.

Figura 2 - Soap Story (1999), de Angela Lorenz.



Fonte: Reprodução¹¹.

Em *The Sighted See the Surface* (2019), Dorit Cypis também articulou a materialidade do livro em diferentes formatos e tipos de papel em um livro que aborda a relação entre o ato fisiológico de enxergar e a capacidade de perceber e interpretar o que se vê. Visão e percepção são exploradas em um livro em formato não linear, com linhas do tempo, desenhos, anotações, documentos de arquivo e histórias orais – diálogos com duas pessoas com diferentes níveis de cegueira acerca. Alternando fólios em diferentes escalas e texturas, incluindo um trecho

¹⁰ Ver mais sobre a obra em: <https://angelonium.com/45-soap-story/>.

¹¹ Disponível em <https://angelonium.com/45-soap-story/>

impresso em Braille, cria-se uma experiência tátil que desafia a primazia da visão e defende que o ato de perceber extrapola o olhar.

No tocante ao que se enxerga de forma ostensiva, dois livros latino-americanos brincam exploram a relação entre texto e imagem, embaralhando, também, os limites entre referencialidade e invenção. No livro de montagem *As meninas*, Ana Cris Loureiro parte de calendários eróticos de bolso, populares no Brasil, na década de 1970, como brindes do comércio, que retratavam mulheres seminuas em poses sexualizadas. Loureiro descola essas imagens de seu contexto original e as reenquadra como retratos 3x4, isolando os rostos e conferindo-lhes individualidade. O gesto é reiterado na criação de trechos fictícios de entrevistas, em que as mulheres imaginadas compartilham lembranças triviais ou intensas, esvaziadas de conotação sexual. Há aqui um duplo deslocamento: ao mesmo tempo em que ressignifica as imagens, a artista constrói vozes para essas figuras, dotando-as de outra camada de intimidade e pessoalidade, ausente no material de origem.

Em *Random Pipol*, de 2015, Santiago Gazan apropria-se de um outro impresso de circulação popular: os álbuns de figurinhas coloridos, no formato A4, que exigem do leitor um gesto ativo de colecionamento e intervenção. As entrevistas, nesse caso, são reais: relatos colhidos por Gazan durante uma viagem de quatro meses entre Argentina e Brasil, de outubro de 2012 a novembro de 2013, a bordo de um Fiat Ducato 99. Sem critérios de seleção e métodos de recrutamento típicos da pesquisa, ele coletou entrevistas com trabalhadores e trabalhadoras “aleatórios” (daí o título) que cruzaram seu caminho. As conversas, inicialmente publicadas em um site – hoje extinto, ilustrando a fugacidade dos meios digitais em contraste com o impresso – foram, depois, transcritas em um álbum que reserva espaços em branco para as fotografias dos entrevistados, como se fossem figurinhas a serem coladas.

No encarte central, o leitor encontra os adesivos e deve aplicá-los, completando a obra. Porém, não é uma proposição simples. Em *As meninas*, há um jogo semelhante, mas a artista retém o controle da montagem. Já em *Random Pipol*, é o leitor quem deve concluir a obra: interpretar os relatos, confrontá-los

com os rostos, tomar decisões. É preciso adivinhar – com base em impressões, palpites, talvez estereótipos – a qual história corresponde cada imagem. O desafio proposto por Gazan é, precisamente, este: tornar perceptível a singularidade das experiências por meio da tentativa (e do risco) de situá-las em preconceitos, expectativas e molduras previsíveis.

Vamos concluir esta seção com um exemplo especialmente denso, vindo do trabalho de Márcia Sousa, cuja reflexão teórica (2011) já se mencionou. Além de pensar o livro de artista, Sousa o pratica. *Em ninho de silêncio* (2008), descrito como “projeto poético”, ela explora a violência sexual contra o corpo feminino, partindo da escuta de relatos midiáticos, de conversas com amigas e da constatação surpreendente de que também ela havia vivido situações de coação. Inspirada em *Rape Is*, de Suzanne Lacy, foram recolhidos, ao longo de meses, testemunhos reais e fictícios, os quais preferiu não registrar, presencialmente: “os relatos mediados já me desestabilizavam, devido à carga de dor e desespero que exprimem”, afirma (Sousa, 2011, p. 183).

A artista deu corpo impresso a esses relatos, em um processo de reelaboração em que o seu corpo operou como espaço de corporificação intermediária. O corpo-livro apresenta fotografias suas, elusivas e carregadas de sugestão, realizadas por seu então companheiro, representando a figura do homem violador, “invisível, mas poderoso”. “A ideia foi elaborar a presença de dois sujeitos no interior de cada imagem [...] e um terceiro, o folheador do livro, colocado como observador passivo, talvez uma testemunha...”, escreve (Sousa, 2011, p. 185). As fotografias compõem o primeiro dos volumes de um livro duplo. O outro abriga textos – a dimensão verbal das experiências.

Contrapondo-se à densidade e à escuridão do primeiro, o livro II é repleto de vazios. A artista selecionou trechos pungentes, apresentados em meio a muitos brancos, os silêncios visuais. Se no design editorial convencional os brancos da página constituem-se como espaços de respiro, assumem, aqui, função inversa: representam o indizível, tudo aquilo que permanece abafado em torno da concisão verbal sobre o trauma. São, como escreve a autora, “[...] páginas em branco [que] não estão de fato vazias, mas preenchidas de silêncio”, de “[...]

enormes silêncios entre os murmúrios confessionais” (Sousa, 2011, p. 190). E o gesto dos leitores percebido pela autora, que os testemunhou folheando o volume, confirma essa construção de experiência sensível: as pausas, o tempo de leitura e a contenção do olhar compõem, eles também, a escuta possível do livro.

Séries de livros versus livros em série: mediando funcionalidade e invenção

O planejamento e a criação de livros de entrevistas de história oral sob a forma de coleções e séries podem representar uma solução de compromisso entre um investimento estético mais elaborado, ancorado em um formato particular, e a possibilidade de criação de um livro funcional, com estrutura passível de reprodução e reuso. Trata-se de um modelo que permite concentrar tempo, recursos e criatividade em publicações de entrevistas de história oral, sem que a singularidade de cada livro inviabilize sua circulação, comercialização e continuidade.

Planejar séries e coleções não apenas permite, como exige, a investigação das características comuns a um conjunto de obras, a partir das quais se definem elementos editoriais padronizados e fixos. Trata-se, sobretudo, de aspectos paratextuais e gráficos (projeto gráfico, capa, orelhas, extensão do texto de quarta capa etc.), mas, também, de escolhas textuais centrais, como a forma de transcrição e apresentação. Ao mesmo tempo, esse planejamento deve prever os elementos variáveis próprios a cada volume. De fato, um enquadramento projetual consistente gera uma racionalização dos investimentos, sem necessariamente desinvestir do livro de entrevistas as possibilidades de experimentação. As séries, a seguir, ilustram essa dinâmica.

Comecemos pela série criada pela artista e professora universitária Regina Melim, com atuação editorial importante por meio da Plataforma Parêntesis, dedicada a livros de autor¹². Uma das coleções publicadas foi *Conversas*, entre 2009 e 2013, composta por pequenos livros que registram diálogos entre dois artistas. A série incluiu três títulos, cada um com um formato

¹² Sobre a plataforma, ver: <http://www.plataformaparentesis.com/site/sobre/>

distinto de diálogo: correspondência por e-mail (*Blá blá blá*, de Fabio Moraes e Marilá Dardot), uma troca de cartas (*Flying Letters Manifesto*, de Alex Hamburger e Ricardo Basbaum) e uma conversa presencial gravada e transcrita (*Tudo pelo Bem*, de Ana Paula Lima e Ben Vautier).

Figura 3 - Volume 2 da série *Conversas*.



Fonte: Reprodução¹³.

Um dos traços marcantes dessa pequena coleção é a sua economia formal. Ao contrário da maior parte dos livros de arte, os volumes não contêm imagens, apenas texto. Mesmo no contexto da Plataforma Parêntesis, a coleção leva a concisão ao extremo. O projeto gráfico, assinado por Giorgia Mesquita, é minimalista e contido: as três edições publicadas no formato de bolso 11x16 cm compartilham o mesmo design gráfico, variando nas cores, apenas. Não há luxo; ou melhor, não há outro luxo senão o de posicionar a palavra como elemento central da experiência do leitor.

Em entrevista a Priscila Costa Oliveira no podcast Conversas sobre conversas¹⁴, Melim compartilhou as suas motivações para o projeto, partindo de seu próprio gosto por ler entrevistas publicadas. Para além dos aspectos circunstanciais da iniciativa, interessa perceber a sintonia entre as preocupações de Melim e as que animam a história oral. Um dos pontos centrais da série era a

¹³ Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/conversas-2.php>

¹⁴ Trata-se de excelente podcast, com cinco episódios, no qual Oliveira investiga o diálogo como prática artística. O podcast foi parte da produção desenvolvida como pesquisa e criação para sua tese de doutorado (Oliveira, 2023).

valorização da entrevista enquanto forma de conhecimento. “Uma coisa que me incomodava muito, quando eu lia os trabalhos na universidade, os trabalhos da academia, [é que] as entrevistas sempre estavam no anexo [...] Eu não queria uma mediação; eu queria a conversa primeiro, o artista falando”, disse Melim.

Além disso, a série preocupou-se em não apresentar, somente, as falas dos entrevistados, mas em explicitar, ainda, as circunstâncias de produção dos diálogos. Isso é, particularmente, visível no volume em que Ana Paula Lima entrevista Ben Vautier; nele, uma introdução detalhada sobre os bastidores da conversa confere à publicação um caráter autorreflexivo que ecoa preocupações recorrentes na história oral.

Outras séries estrangeiras demonstram, de forma igualmente poderosa, como as entrevistas constituem um material que favorece (e exige) a criação de projetos gráficos específicos. Quando bem concebidos, esses projetos podem ser aplicados a diferentes textos dialógicos, mantendo uma identidade visual coerente sem comprometer a singularidade de cada publicação.

Um exemplo alto do ponto de vista da elaboração de um design distintivo é a série de livretos *Talker*, iniciada em 2012 pelo artista Giles Bailey, até o momento, com 12 volumes. Cada um deles apresenta uma longa entrevista com artistas de performance, explorando experiências, métodos de criação e reflexões sobre o campo artístico. Os livretos, autopublicados, possuem cerca de 20 páginas, tiragem de 150 exemplares e são vendidos a 8 euros. A produção gráfica é concisa, valorizando uma estética limpa e funcional no equilíbrio entre texto e imagem e na apresentação de elementos textuais e paratextuais característicos de uma entrevista: nome do entrevistado, dados biográficos, identificação dos falantes, principais temas abordados na entrevista/livro. A opção pela materialidade direta é associada à impressão em risografia, que confere textura e identidade ao projeto, garantindo que ele supere a condição de simples registro de conversa.

Esse mesmo efeito é intensificado pelo contexto autoral mais amplo em que *Talker* se insere – isto é, o trabalho de Bailey, ele próprio, além de acadêmico, um artista da performance. O seu interesse pelas entrevistas não se

encerra na documentação e publicação dos livretos, ou em seu potencial indutor para reflexões. O conteúdo das edições realimenta o trabalho artístico: serve de base para performances e exposições de Bailey que aproveitam as discussões empreendidas nas entrevistas, o que as desdobra em novas formas de criação, em múltiplas camadas¹⁵.

Se *Talker* aposta em uma clareza visual quase documental, a série francesa *Mentiras*, concebida pelo artista Jonas Delaborde e publicada entre 2016 e 2020, é um projeto editorial singular que propõe entrevistas com artistas e profissionais envolvidos na produção e publicação de arte. O formato conciso e as escolhas gráficas operam de maneira estratégica, questionando as convenções do campo artístico e os mecanismos que costumam reger a sua legitimação. São livretos acessíveis, vendidos por 4 ou 5 euros, em microtiragens de 30 a 40 exemplares. Com tamanho A5 e um número reduzido de páginas (entre 12 e 16 por volume), a série explora a brevidade e a simplicidade, com encadernação próxima ao grampeamento, remetendo à tradição dos zines e das publicações independentes.

Essa economia material não se reflete em economia de significados. Os livretos operam por meio de contrastes. São livros de entrevistas que se justificam pelo texto; mas são impressos em quadricromia, criando, assim, uma composição gráfica intensa. As páginas internas são leves e frágeis, enquanto a capa, em papel de alta gramatura, reforça o caráter objetual da publicação e evita que ela seja tratada como algo efêmero, descartável. O design gráfico interno é, claramente, profissional, mas a capa não: é tão somente um papel cartão branco com um adesivo colado, onde aparecem o título da série, o número do volume e as iniciais do entrevistado, sempre escritos à caneta, à mão. Essa intervenção caligráfica insere um toque pessoal dentro de um produto (o livro) passível de reprodução em série. Mais oposições são instauradas pelo próprio título da série, *Mentiras*: semanticamente, o oposto do que se espera encontrar em uma entrevista; do

¹⁵ Para mais sobre o artista, ver: <https://www.gilesbailey.com/>

ponto de vista da escolha vocabular, um termo em português, para uma publicação francesa, feita em língua inglesa¹⁶.

A estratégia editorial de *Mentiras* reflete, diretamente, as reflexões propostas por Delaborde nas entrevistas, centradas na concretude do trabalho artístico e nos desafios da prática profissional dentro de um campo que opera por meio de rótulos, nomes próprios e associações institucionais. Para responder a essa lógica, as publicações adotam um jogo deliberado de anulações: não aparecem na capa, ou no miolo, nem o nome do criador da publicação, nem os nomes dos entrevistados – gesto expressivo, dada a força dos nomes próprios como vetores de reconhecimento no mundo da arte. Da mesma maneira, as imagens inseridas nos livretos são escolhidas em conjunto entre Delaborde e os seus entrevistados, mas apresentadas sem crédito de autoria, legenda e função explícita (podem ser obras, referências iconográficas abstratas ou fragmentos de pesquisa). A ausência total de autoria e de contextualização rompe com a expectativa tradicional de atribuições do mundo das artes.

Tem-se como resultado um projeto editorial radicalmente sintonizado, por meio da estratégia da negação, com aquilo que propõe discutir. Os livros abrem mão de marcas de prestígio e despersonalizam seus conteúdos, justamente para apresentarem entrevistas que colocam os procedimentos do sistema da arte sob reflexão.

Figura 4 - Capa do volume 13 da série *Mentiras*, com o entrevistado “PB”.



Fonte: Reprodução¹⁷.

¹⁶ Versões em PDF dos livretos (que não contêm, por exemplo, as inscrições manuscritas) estão disponíveis para download gratuito em: <https://les-lilas.christmas/produit/der-vierte-pfortner-verlag-mentiras/>

¹⁷ Disponível em: <https://goodpress.co.uk/>

Poucas séries de livros concebidos, especificamente, para entrevistas rivalizam, em inventividade, com aquela criada pelo escritor e artista visual Warren Lehrer. Quem me apresentou esses livros foi a sua parceira artística e de vida, a também artista Judith Sloan¹⁸, depois de uma apresentação minha sobre a mesma temática deste artigo, alguns anos atrás¹⁹. Falando sobre *The Portrait Series*, ela me disse, candidamente: “Cada livro é uma pessoa”. Nada mais verdadeiro: os livros da série buscam explicitar a materialidade do próprio objeto, evocar a materialidade do corpo.

O trabalho de Warren Lehrer com a representação visual da fala assume um marco importante no fantástico livro de artista *Versations*, de 1980, obra experimental que combina tipografia expressiva com a música de Dan Plonsey, voltada a representar, por meio da poesia visual, a oralidade nos diálogos de 16 pessoas: são “conversations” e “versations”, como escreve o autor; “conversações” e “versações”, ou a versificação da fala²⁰. Porém, tratava-se de um livro de arte, altamente experimental, comprometido antes com a investigação artística proporcionada pela documentação de história oral do que, propriamente, com a divulgação das vozes capturadas. Em tiragem limitada de 300 exemplares, voltava-se para o acervo de colecionadores de arte.

Anos depois, em 1995, Lehrer traduziu essa mesma inspiração inventiva para *The Portrait Series* — aí, sim, um produto de circulação editorial,

¹⁸ O trabalho de Lehrer e Sloan é fascinante. Ambos são artistas da performance que buscam expandir o escopo da narração de histórias para uma variedade de mídias: o palco, o livro, o rádio, a música. A Fundação EarSay organiza o trabalho dos dois, e é apresentada nos seguintes termos: “EarSay é uma organização artística sem fins lucrativos dedicada a cultivar e retratar histórias de pessoas não celebradas. Nossos projetos fazem a ponte entre formas documentais e expressivas em livros, exposições, no palco, em produções sonoras e mídias eletrônicas. Estamos comprometidos em promover o entendimento entre culturas, gerações, gêneros e classes sociais por meio de produções artísticas e educação. Levamos nosso trabalho a teatros, museus, escolas, festivais, universidades e prisões”. Ver: <http://earsay.org>

¹⁹ No encontro anual de 2015 da Oral History Association, realizado em Tampa, Flórida, apresentei o trabalho *The Author's Book as an Oral History Performance*. Minha participação ocorreu em uma mesa que proporcionou ao público a oportunidade de conhecer minha discussão sobre a materialidade do livro de história oral, mas também de manusear exemplares efetivamente publicados e protótipos de livros de artista que eu vinha criando. Aqueles protótipos eram inspirados em entrevistas que eu vinha conduzindo com mulheres brasileiras, corporificando minha reflexão sobre a relação entre narrativa e performance mediatizada.

²⁰ Ver mais sobre *Versations* em: <https://warrenlehrer.com/versations-1980/>

acessível a públicos amplos, com cada exemplar vendido ao preço de capa de 12 dólares –, que o autor descreve como “retratos narrativos” de “americanos excêntricos que transitam pela linha tênue entre genialidade e loucura”. Os quatro livros da série são obras de história oral: cada um dedicado a narrativas biográficas que documentam a vida e as reflexões de uma pessoa específica. Capturam a experiência subjetiva dos narradores e fazem isso de maneira radicalmente inovadora, tanto na apresentação do texto quanto na forma do livro.

Do ponto de vista textual, o aspecto mais marcante da série reside na forma como a transcrição é apresentada: não como prosa convencional, mas como poesia. Não há uma transcrição tradicional, entrevista por entrevista, mas uma remontagem do material oral, estruturada em versos de maneira a ampliar suas camadas de significado e sua expressividade sonora. Em adição, não se trata, aqui, de mera versificação, mas da criação de uma poesia visual que se vale da arte tipográfica e da experimentação gráfica.

Fisicamente, os livros possuem um formato nada usual: são, desproporcionalmente, altos e estreitos, medindo cerca de 38 cm de altura por 14 cm de largura, escolha que reforça a sugestão de que cada livro é, de certa forma, um corpo: um corpo em pé, singular e imponente. A estranheza do formato é um convite à imersão: o leitor se depara com um objeto que desafia as convenções do livro impresso tanto quanto as pessoas nele retratadas desafiam as normas sociais. Livros nada usuais oferecendo concretude para personalidades à margem dos padrões usuais, que desestruturaram expectativas a respeito de quais histórias devem ser contadas e ouvidas – e, sobretudo, de *como* isso pode ser feito.

Embora compartilhem o mesmo formato externo, cada livro, internamente, apresenta um design gráfico distinto. A diagramação, a tipografia e os elementos visuais são únicos, refletindo a individualidade da pessoa retratada: os livros são diferentes porque os corpos são diferentes e as experiências neles inscritas, e por eles narradas, também o são. O design de Lehrer explora, ao máximo, a expressividade gráfica: diferentes fontes, corpos, itálicos, indentação criativa, paragrafação dinâmica, linhas inclinadas ou

onduladas, setas e combinações sugestivas que guiam a leitura de forma quase performática. Junto com isso, há uma iconografia que combina fotografias dos personagens, reproduções de documentos íntimos e incorporação de elementos iconográficos da cultura pop, ancorando a voz no mundo da cultura visual. O efeito final é notável: a experiência de manuseio de um objeto em formato estranho, até incômodo, conduz a uma leitura imersiva que produz a sensação de se estar realmente segurando uma pessoa em suas mãos, no melhor sentido da expressão.

Figura 5 - Capa e quarta-capa do livro *Nicky D. from L.I.C.*, de Warren Lehrer.



Fonte: Reprodução²¹.

²¹ Disponível em: <https://warrenlehrer.com/nicky-d-l-c-narrative-portrait-1995/>

Figura 6 - Segmento interno do livro *Nicky D. from L.I.C.*, de Warren Lehrer.



Fonte: Reprodução²².

Um último caso que gostaria de mencionar é a série *Bailes*, desenvolvida pelo pesquisador e artista gráfico Danilo de Paulo, publicada em 2016. Nesse caso, a série emerge de uma curiosidade surgida no seio familiar: despertado por fotografias encontradas nos álbuns de sua avó, de Paulo iniciou uma investigação sobre os bailes black em São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970. Esse mergulho resultou em entrevistas com cinco discotecários emblemáticos de diferentes regiões da cidade: Charles Team (Zona Leste), Osvaldo Pereira (Zona Norte), Johnny (Zona Oeste), Tony Hits (Zona Sul) e Eduardo Oliveira (Centro). Cada entrevista foi transformada em uma publicação individual na série.

A criação das publicações e a própria condição de nomeação são sugestivas. O autor categoriza essas obras como fanzines – em referência às publicações independentes e de baixo custo produzidas por fãs, tradicionalmente ligadas a cenas musicais como o punk e o rock alternativo –, mas a estética e a execução dos volumes têm sintonia limitada com essa produção crua e bruta. Ao mesmo tempo, de Paulo afirma que a linguagem visual da série inspirou-se nos

²² Disponível em: <https://warrenlehrer.com/nicky-d-l-c-narrative-portrait-1995/>

“circulares” da época retratada – panfletos ou flyers impressos em tipografia móvel e papel de baixa gramatura voltados a divulgar os bailes black. Ocorre que o artista ressignifica essa linguagem gráfica: utilizar papel offset de boa qualidade e alta gramatura, 150g/m², e um design sofisticado. Cada volume constitui-se em um fólio único de 64 x 84 cm, com cortes especiais e dobras estratégicas: quando aberto, revela um cartaz em grande formato; fechado, assume dimensões de 15 x 20 cm, permitindo uma leitura linear da entrevista acompanhada de um rico berço visual²³.

Constituindo-se mais propriamente como um conjunto de livros-objetos com potencial de circulação, a série *Bailes* eleva a publicação de entrevistas a um novo patamar e exemplifica, de maneira notável, a conciliação possível entre experimentação criativa e inserção na cadeia editorial (com um formato físico reconhecível e assimilável). As entrevistas refletem conversas conduzidas com profundidade e sensibilidade, e o planejamento gráfico não apenas dialoga com o tema, mas expande a iconografia dos bailes. Assim como a música e os próprios bailes black, as publicações convidam o leitor ao movimento, oferecendo múltiplas formas de manuseio e nenhum ponto de retorno seguro: depois de desdobrar fisicamente qualquer um dos cinco livros, reconduzi-los ao formato fechado original é um desafio; depois de desdobrar afetivamente qualquer uma das cinco histórias, o mesmo acontece com nossa experiência. Trata-se, portanto, de um trabalho com elevada sofisticação estética, que, ao mesmo tempo, garante que o elemento central, o qual ressoa nessas obras, seja a voz de seus protagonistas.

²³ Ver o portfólio do projeto em: <https://cargocollective.com/danilodepaulo/bailes>

Figura 7 - Livro da série Bailes, com o entrevistado Charles Team, em um dos formatos adquiridos quando desdobrado.



Fonte: Reprodução²⁴.

Uma agenda para o futuro

O livro de autor, por sua essência, coloca-se em um campo expandido, que nos convoca a imaginar modos múltiplos e inventivos de construção e uso do objeto livro, desestabilizando qualquer coisa que tomemos como forma natural de publicação. O seu universo abarca formatos diversos (encadernação tradicional em códices, pergaminhos, concertinas, folhas soltas, livros desdobráveis) e materiais heterogêneos (papéis de gramaturas e texturas variadas, tintas, técnicas de impressão, objetos encontrados, caixas, luvas). Diante dessa profusão de possibilidades, é natural que nos sintamos tentados – ou, por outro lado, intimidados.

Não estou propondo, com essas reflexões sobre a dimensão material do livro de história oral, que nós, praticantes de história, tornemo-nos artistas do livro. Essa exigência demandaria o domínio de habilidades específicas, distantes do nosso escopo de formação, e que, em última instância, poderiam até nos desvirtuar da missão tão importante de documentar, interpretar, contextualizar e amplificar vozes e histórias pessoais. O que proponho, em vez disso, é que abracemos, dentro de nossas possibilidades e escalas, um horizonte de

²⁴ Disponível em: <https://cargocollective.com/danilodepaulo/bailes>

conciliação entre a funcionalidade do livro e a arte da edição – um pacto mínimo que permita aos nossos leitores aproximarem-se um pouco mais, pelo corpo-livro, da dimensão performática da história oral, promovendo uma experiência de leitura que seja intelectual, visual e sensória.

O formato códice, a encadernação brochura, o uso de fontes serifadas convencionais – tudo isso a que estamos acostumados em nossas próprias práticas de leitura – não é natural, tampouco universal. Por mais que o processo de edição (e, em particular, da boa edição) seja considerado uma arte invisível, isso não quer dizer que a materialidade do livro seja transparente, inexpressiva. Ela, necessariamente, investe os textos resultantes de trabalhos de história oral de significações – se não pelo que parece inusual, como o emprego de recursos gráficos e materiais alternativos, certamente pela ancoragem na aparência de neutralidade dos elementos mais padronizados, como os paratextos editoriais. Se, como sabemos há décadas, a maneira como uma pessoa fala influencia o que ela diz – se o ritmo, a entonação, os silêncios e as repetições são constitutivos do sentido – por que haveríamos de acreditar que a materialidade da página, da tipografia, da mancha gráfica e da diagramação não exerce, também, esse tipo de incidência sobre o que se rediz nos livros? Acaso as palavras ouvidas, transcritas, editadas e enquadradas não seriam impactadas pela materialidade por meio da qual se exprimem?

Reconhecer isso nos conduz, creio, a uma agenda futura bipartite. Do ponto de vista dos pesquisadores e autoras e autores, trata-se de pleitear e assumir maior protagonismo na construção dos projetos editoriais. Se quisermos ampliar o impacto público de nossas publicações, precisamos tensionar o modo como pensamos a edição, ação mediadora e criadora. E tomar como referência – ainda que de forma experimental – o livro de autor pode ser produtivo, porque nos impele, justamente, a pensar a obra como um todo: não apenas o conteúdo textual, mas a composição gráfica, o suporte material, a espacialidade. Essa é uma espécie de radicalização pedagógica inicial que não implica uma edição sem editores, mas uma edição com editores e pesquisadores trabalhando juntos.

A observação do livro de autor, bem como a sua tomada como ideal regulador, é fecunda porque essa produção editorial e artística convoca-nos a imaginar o livro como gesto criativo, como projeto conceitual e material. Convida-nos a investigar, seriamente, as possibilidades comunicativas apresentadas em cada estágio do nosso trabalho, desdobrando o pressuposto de que a história oral não é um método transparente. Aqui, é também um terreno no qual a história oral pode expandir pesquisas de linguagem que enriqueçam a prática de pesquisa como um todo, oxigenando-a.

Um único exemplo suscitado após a observação desses livros e das formas como apresentam as entrevistas, integralmente ou em cortes: será que autores de livros de história oral deveriam concordar tão prontamente que as citações de testemunhos – que constituem a razão de ser, epistemológica e política, dessa prática – sejam apresentadas em corpo tipográfico reduzido? Não haveria, nesse gesto aparentemente técnico, de alegada obediência às normas técnicas de citação, uma forma de hierarquização gráfica que compromete a paridade narrativa e reduz as falas a condição secundária? Não deveríamos, como autores, assumir responsabilidade nesse debate e disputar o sentido dessas decisões gráficas, muitas vezes revestidas por alegada neutralidade técnica? Naturalmente, atacar problemas assim exige reconhecer que, no processo de produção de livros convencionais, há outras figuras, como o editor, o artista gráfico, o artista visual, que contribuem em uma atitude criadora – o que nos leva à dobra dessa agenda.

Do ponto de vista do universo editorial, essa agenda passa por reconsiderar as especificidades dos livros de história oral como obras multivocais assinaladas por uma performance latente. Passa por dialogar com os autores e permitir sua participação em processos decisórios, admitindo (mesmo às expensas da agilidade) que o livro deriva daquilo que, como queria Benjamin (1985, p. 205), é a narrativa como “[...] uma forma artesanal de comunicação”, na qual a marca do narrador está inscrita “[...] como a mão do oleiro na argila do vaso”. Trata-se de abraçar com mais carinho essas produções, colocando a serviço delas – mesmo nos limites impostos pela funcionalidade do livro e pela

viabilidade comercial e logística - a multiplicidade de técnicas, processos e materiais disponíveis no universo do livro. Editoras independentes têm explorado isso tão bem, mostrando que a associação entre o cuidado editorial e o livro como objeto de luxo não é, necessariamente, uma associação verdadeira.

Ao mesmo tempo, o processo de criação editorial e gráfica deve, entende-se, tomar cuidado com a estetização pura e simples, que pode alijar uma obra de seu significado intelectual e político, esvaziando seu potencial muitas vezes disruptivo. Não se deve ceder a um embelezamento puro e simples, que domestique a obra intelectual: ao contrário, deve ser radicalizada, ampliada em seu sentido por meio de um investimento estético e conceitual coerente. O livro passa a ser parte integrante da narrativa, que somente é comunicável porque a sua materialidade existe – assim como a fala só existe porque há um corpo que a transmite. E só é comunicada porque existe quem a receba (o leitor), assim como o diálogo em presença apenas é efetuado quando há um interlocutor.

Se acreditamos, com Paul Zumthor, que mesmo a escrita insinua a performance oral que lhe deu origem, precisamos assumir o livro de história oral como de fato é: um corpo fora do corpo. Ele tem o corpo como matriz geradora: é também uma performance, ou pelo menos a prolonga. Devemos cuidar bem desse bem precioso, em um pacto com os leitores. A este, caberá em primeiro lugar, consumir mais livros, garantindo as suas existências; e, ao recebê-los, caber-lhe-á analisar e decodificar não apenas os signos verbais, mas, também, os visuais, táticos e até sonoros – advindos de algo tão singelo quanto o manuseio do tomo e a virada das páginas – em uma leitura interpretativa que reinstitua a palavra na voz e no corpo que lhe originaram.

Referências

ARFUCH, Leonor. Arte, memória e arquivo: poéticas do objeto. *Revista Z Cultural*, v. 10, n. 2, p. 1-10, 2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BROWN, Joshua. Of Mice and Memory. *Oral History Review*, v. 16, n. 1, p. 91-109, 1988.

CADÔR, Amir. *Coleção especial: livros de artista na biblioteca*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 24-32, 2012.

CADÔR, Amir. *Ainda: o livro como performance*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARRIÓN, Ulises. El nuevo arte de hacer libros. *Plural*, v. 4, n. 41, p. 33-38, 1975.

COUTINHO, Sandra. Editoras independentes: a materialidade diferenciada na era da concentração editorial. In: UTSCH, Ana; LANDI, Thiago (org.). *Materialidades do texto: estudos sobre cultura impressa e literatura*. Belo Horizonte: Moinhos, 2022. p. 181-95.

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

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v. 6, p. 1-15, 2006.

MUNIZ JR., José de Souza. 'É dia de feira': a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nacionais> Acesso em: 12 jan. 2025.

OLIVEIRA, Priscila Costa. Conversas: práticas artísticas dialógicas e colaborativas. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Caraina, Florianópolis, 2023.

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

PATAI, Daphne. *Brazilian Women Speak: Contemporary Life Stories*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1988.

PISANO, Maria. Book as Witness: *The Artist's Response*. New York: The Center for Book Arts, 2012.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte I*. Arte em São Paulo, n. 6, abr. 1982a.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte II*. Arte em São Paulo, n. 7, maio 1982b.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

RUBIN, Irene S.; RUBIN, Herbet. *Qualitative Interviewing: The Art of Hearing*. 2. ed. New York: Sage Publications, 2005.

SANTHIAGO, Ricardo. Palavras no tempo e no espaço: A gravação e o texto de história oral. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 97-108.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. *História Oral*, v. 16, n. 1, p. 155-87, 2013a.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e história pública: Museus, livros e a "cultura das bordas". In: SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de (org.). *Depois da utopia: a história oral em seu tempo*. São Paulo: Letra e Voz: Fapesp, 2013b. p. 131-140.

SANTHIAGO, Ricardo. De volta ao "para uso futuro"? História oral, pandemia e a documentação urgente do presente. *História Unisinos*, v. 27, p. 636-48, 2023.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. "Rompendo o isolamento: reflexões sobre história oral e entrevistas à distância". *Anos 90*, v. 27, 2020.

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

SMITH, Richard Cândida. *Publicando história oral: Trocas orais e cultura impressa*. In: SMITH, Richard Cândida. *Circuitos da subjetividade: história oral, arte e arquivos*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 45-59.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. *O livro de artista como lugar tátil.* Florianópolis: Editora da Udesc, 2011.

TEDLOCK, Dennis. *Learning to Listen: Oral History as Poetry.* Boundary 2, v. 3, n. 3, p. 707-28, 1975.

VALENTE, Heloísa Duarte de Araújo. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.* São Paulo: Annablume, 1999.

WOLCOTT, Harold. *The Art of Fieldwork.* 2. ed. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.